

Hölderlin-Jahrbuch

HÖLDERLIN-JAHRBUCH

Begründet von Friedrich Beißner und Paul Kluckhohn

*Im Auftrag der Hölderlin-Gesellschaft herausgegeben von
Sabine Doering, Johann Kreuzer und Martin Vöhler*

Einundvierzigster Band

2018-2019

Wilhelm Fink

Redaktion: Hans Gerhard Steimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Satz und Layout: Hans Gerhard Steimer

Printed in Germany

ISBN 978-3-7705-6503-0 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6503-6 (e-book)

ISSN 0340-6849

Inhalt

Hölderlins Sprache: Hauptvorträge

Sabine Doering

„Wünscht’ ich der Helden einer zu seyn ...“ Konjunktive in
Hölderlins Lyrik 9

Martin Vöhler

Hölderlins Pindar. Zum Öffentlichkeitsbezug von Hölderlins
,Spätwerk‘ 33

Berichte aus den Arbeitsgruppen und Foren

Marco Castellari

Goethes Tasso und Hölderlins erster *Empedokles*-Entwurf.
Methodische Ansätze zu einem Vergleich 55

Nanna Fuhrhop und Niklas Schreiber

Hölderlin syntaktisch 84

Uwe Gonther und Andreas Reinecke

Veränderungen in Hölderlins Sprache vor und nach dem
Bordeaux-Aufenthalt am Beispiel der beiden Briefe an seinen
Freund Casimir Ulrich Böhlendorff 122

Reinhart Meyer-Kalkus

Voraussetzungen einer Erneuerung der rhythmischen Rezitation
von Hölderlins Versen – am Beispiel von *Brot und Wein* 147

Michael Engelhardt und Boris Previšić

Vom Metrum zum Rhythmus – *Hälfte des Lebens* und
Germanien 166

*Hideya Hayashi, Jonathan Schmidt-Dominé, Michael
Schwingenschlögl, Tim Willmann, Martin Vöhler und Violetta
L. Waibel*

Bericht zum Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher 185

Johann Kreuzer

Bericht über das Forum der Jahrestagung 2018 199

*Abhandlungen und Dokumentationen**Michael Franz*

Hölderlins *Hyperion* als poetologischer Roman 205

Theodore Ziolkowski

Wessen *Schiksaalslied*? 226

*Rezensionen**Michael Franz*

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Historisch-kritische Ausgabe. Reihe II: Nachlass. Bd. 5: Frühe theologische und philosophische Arbeiten 1793-1795, hrsg. von Christopher Arnold, Christian Buro, Christian Danz und Klaus Grotzsch 237

Andreas Meyer

Carolin Abeln: Sprache und Neue Musik. Hölderlin-Rezeption bei Wilhelm Killmayer, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Luigi Nono 244

Lorella Bosco

Marlene Meuer: Polarisierungen der Antike. Antike und Abendland im Widerstreit – Modellierungen eines Kulturkonflikts im Zeitalter der Aufklärung 247

Luigi Reitani

Friedrich Hölderlin. Kritisch-historische Ausgabe von Franz Zinkernagel 1914-1926. Werkteil Gedichte. Lesarten und Erläuterungen mit dem Text hrsg. von Hans Gerhard Steimer 251

*Nachruf**Gerhard Kurz*

Nachruf auf Bernhard Böschstein 256

Die 36. Jahrestagung vom 24. bis 27. Mai 2018 in Tübingen

Sabine Doering

Ansprache der Präsidentin zur Eröffnung der 36. Jahrestagung
am Freitag, den 25. Mai 2018, in Tübingen 262

Sabine Doering

Bericht der Präsidentin über die Mitgliederversammlung
am Samstag, den 26. Mai 2018, in Tübingen 267

Programm der 36. Jahrestagung vom 24. bis 27. Mai 2018
in Tübingen 274

Zur Hölderlin-Gesellschaft und zum Hölderlin-Jahrbuch

Die Hölderlin-Gesellschaft 278

Redaktion des Hölderlin-Jahrbuchs und Internetseite 281

Anschriften der Mitarbeiter dieses Jahrbuchs und der Herausgeber 282

Sabine Doering

„Wünscht’ ich der Helden einer zu seyn ...“

Konjunktive in Hölderlins Lyrik

I. Einleitendes

Ihren Anfang haben diese Überlegungen in der seit langem bestehenden Faszination durch einzelne Konjunktivformen in Hölderlins Lyrik. Dazu gehören Optativformen wie in *Andenken*: „Es reiche aber, / Des dunkeln Lichtes voll, / Mir einer den duftenden Becher“¹ und vollständige Konditionalsätze wie derjenige aus dem Homburger Folioheft, der im Titel dieses Beitrags steht: „Wünscht’ ich der Helden einer zu seyn / Und dürfte frei [...] es bekennen / So wär’ es ein Seeheld.“²

Aus dieser anfänglichen Faszination entwickelte sich allmählich eine stärker systematische Neugier.³ Was bedeutet es, wenn – insbesondere in der Lyrik, also in einer Redeform, die ohnehin nicht vorrangig der Geschehensdarstellung dient – Sätze nicht im Indikativ, sondern im Konjunktiv formuliert sind? Gibt es typische Verwendungsformen des Konjunktivs, die in der Lyrik und eventuell auch in anderen poetischen Texten häufiger anzutreffen sind als in alltagssprachlichen oder theoretischen Texten? Vor allem: Gibt es Hölderlin-typische Konjunktive bzw. Verwendungsweisen des Konjunktivs?⁴

¹ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA I, 474.

² Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA II, 242. Bei dem Wortlaut in MA I, 425 („einer der Helden“) handelt es sich offenbar um ein Versehen, das nicht dem Befund der Handschrift entspricht.

³ Herzlich danke ich meiner Kollegin Nanna Fuhrhop (Oldenburg) bei der Unterstützung in diesem systematischen Nachdenken über die Konjunktive, für viele Gespräche und praktischen Rat.

⁴ Vergleichbare literaturwissenschaftliche Untersuchungen zum Konjunktivgebrauch im Werk einzelner Autoren sind selten. Fruchtbar und anregend ist vor allem die Studie von Albrecht Schöne: *Aufklärung aus dem Geist der Experimentalphysik. Lichtenbergsche Konjunktive*, München 1982.

Diese Fragen zielen nicht auf das Vergnügen, das sich schnell einstellt, wenn ein Korpus von Konjunktiven untersucht wird, nämlich die Freude an seltenen Verbformen, deren Klang an sich schon ästhetischen Genuss bereiten kann. Auch in Hölderlins Lyrik finden sich durchaus aparte Konjunktive, die vermutlich die Freude des Dichters an Ausgefallenem und dennoch syntaktisch Korrektem spiegeln. Hölderlin war seit seinem frühen Latein- und Griechischunterricht⁵ bestens vertraut mit der Flexionsmorphologie einerseits und der Zeitenfolge in Bedingungssätzen andererseits. So wusste er die deutschen Konjunktivformen sicher zu handhaben und den indikativischen Formen die jeweiligen Konjunktivformen an die Seite zu setzen. Der Klang dieser Wörter mag auch heute noch bezaubern: „stürb“ (MA 1, 42) „sterbest“ (MA 1, 192), „umschlänge“ (MA 1, 49), „zürnetest“ (MA 1, 172), „gössest“ (MA 1, 172), „gedächte“ (MA 1, 46), „eifertet“ (MA 1, 388) – der Reigen der klangvollen Konjunktivformen in Hölderlins Lyrik ist umfangreich und übersteigt bei weitem diese kleine Auswahl.

Um sprachlichen Wohlklang soll es hier indes nur am Rande gehen. Die Ausgangsfrage lautet vielmehr: Welche Formen der Konjunktivverwendung finden sich in Hölderlins Lyrik? Allgemeiner gewendet: Wie kommt der Konjunktiv ins lyrische Gedicht? Gibt es womöglich typische Verwendungsfälle lyrischer Konjunktive?

Vielen Lyrik-Liebhabern mögen – auch abseits von Hölderlins Gedichten – konkrete Beispiele einfallen. Zwei davon scheinen besonders bekannt und möglicherweise – so eine vorläufige These – symptomatisch für Konjunktive in der Lyrik zu sein. Das erste Beispiel ist ein typischer Konditionalsatz mit der Abfolge von Bedingungs- und Folgesatz. Das aus der Argumentationslogik hinlänglich vertraute Wenn-Dann-Gefüge verbindet sich im bekannten Volkslied mit dem spielerischen Gruß an die Geliebte: „Wenn ich ein Vöglein wär, / Und auch zwei Flüglein hätt, / Flög ich zu

⁵ Vgl. dazu: Michael Franz: Das Höhere Bildungswesen des Herzogtums Württemberg im 18. Jahrhundert. In: „... so hat mir / Das Kloster etwas genüzet“. Hölderlins und Schellings Schulbildung in der Nürtinger Lateinschule und den württembergischen Klosterschulen, hrsg. von Michael Franz und Wilhelm G. Jacobs, Tübingen/Eggingen 2004, 11-36, und in demselben Band: Freyr Roland Varwig: Rhetorik und Sprachunterricht im Umkreis des jungen Hölderlin, ebd., 167-185.

dir“.⁶ Auch hier ist der klanglich-ästhetische Reiz der Konjunktivform unverkennbar, bilden die Kernwörter dieses Liebesgeständnisses „Vöglein“ und „flög“ doch einen Binnenreim. Zudem ist das zweite Substantiv „Flüglein“ mit dem vorangehenden „Vöglein“ durch die parallele Struktur und den konsonantischen Gleichklang, mit der folgenden Konjunktivform „flög“ ebenfalls durch die gleichlautenden Konsonanten verbunden.

Das zweite Beispiel für den lyrischen Konjunktivgebrauch dürfte ebenso bekannt sein. Es handelt sich um den kosmischen Vergleich aus Eichendorffs *Mondnacht*, der im stillen Naturbild die alte Vorstellung des *hieros gámos*, der erotischen Verbindung von Himmel und Erde, anschaulich werden lässt: „Es war, als hätt' der Himmel / Die Erde still geküßt“.⁷

Konditionalgefüge mit der Grundstruktur „wenn – dann“ und „als ob“-Vergleiche finden sich in der Tat auch häufig bei Hölderlin, was allerdings zunächst nur etwas über die Häufigkeit dieser Strukturen in der deutschen Sprache und noch nichts über die Spezifika von Hölderlins Dichtersprache aussagt.

Was aber zeichnet, um zu der Ausgangsfrage zurückzukommen, Hölderlins poetische Konjunktive aus? Lässt sich womöglich sogar eine Poetologie des Konjunktivs bei ihm ermitteln? Um es gleich einschränkend vorwegzunehmen: Dieser Beitrag wird zumindest die zweite Frage nicht umfassend beantworten können. Dennoch kann ein cursorischer Überblick über die Konjunktivverwendung in der Lyrik zumindest Besonderheiten von Hölderlins Konjunktiven benennen, sowohl hinsichtlich der Häufigkeit bestimmter Verwendungsfälle als auch im Blick auf das jeweilige Verhältnis von Realität und Imagination. Ziel des weiteren Vorgehens ist mithin nicht die Ermittlung von exakten Frequenzen, sondern die Konzentration auf bestimmte, wiederkehrende und typische Fälle.

Zunächst jedoch sollen einige syntaktische Besonderheiten und exemplarische Verwendungsweisen der beiden Konjunktivformen – üblicherweise als „Konjunktiv I“ und „Konjunktiv II“ benannt – vorgestellt und die hier verwendete Terminologie erläutert werden. Anschließend werden

⁶ Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Kritische Ausgabe. Bd. 1, hrsg. und kommentiert von Heinz Rölleke, Stuttgart 1987, 204 (Nr. 231).

⁷ Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden, Bd. 1: Gedichte. Versepen, hrsg. von Hartwig Schultz, Frankfurt a. M. 1987, 322.

typische Formen konjunktivischer Sätze in Hölderlins Lyrik erläutert; zentral dabei ist die Frage nach ihrer jeweiligen poetischen Funktion. Im Zentrum des letzten Abschnitts stehen drei Passagen aus der Lyrik, da hier die Konjunktive besonders relevant für das Verständnis der jeweiligen Gedichte sind.

II. Konjunktive: Formen und syntaktische Funktionen

Die hier verwendete Systematik der Konjunktivformen und typischer Verwendungsfälle orientiert sich an dem *Grundriss der deutschen Grammatik* von Peter Eisenberg, deren zweiter Teil *Der Satz* 2012 in vierter Auflage erschien. Gegenüber alternativen Darstellungen der deutschen Grammatik ist Eisenbergs Darstellung zur Analyse eines Korpus literarischer Texte aufgrund ihres diskursiven Ansatzes besonders geeignet, der strittige Forschungsfragen ebenso wie auch die historische Dimension berücksichtigt. Es kann hier selbstverständlich nicht darum gehen, Eisenbergs Überlegungen vollständig wiederzugeben, und erst recht nicht darum, sie mit alternativen Ansätzen zu vergleichen. Relevant in diesem Kontext ist vielmehr allein die von ihm entwickelte, in sich stimmige Systematik der deutschen Konjunktivformen und ihrer typischen Verwendungsfälle.

Die bekannte Unterscheidung von Konjunktiv I und Konjunktiv II etabliert, wie Eisenberg betont, keine „grammatischen Kategorien“.⁸ Es handelt sich also nicht um klassifikatorische Begriffe,⁹ sondern um die Bezeichnung von zwei Gruppen jeweils verschiedener Formen. Zum Konjunktiv I gehören Konjunktiv Präsens, Konjunktiv Perfekt und Konjunktiv Futur,¹⁰ also Formen wie „sie lese“, „sie habe gelesen“ und „sie werde lesen“. Zum Konjunktiv II gehören entsprechend Konjunktiv Präteritum und Konjunktiv Plusquamperfekt:¹¹ „er läse“ und er „hätte gelesen“. In Übereinstimmung mit Eisenberg wird hier darauf verzichtet, einzelne Konjunktivformen generell als „Potentialis“ (häufig als Bezeichnung für den

⁸ Peter Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, Bd. 2: *Der Satz*. Unter Mitarbeit von Rolf Thieroff, 4., aktualisierte und überarbeitete Aufl., Stuttgart/Weimar 2013, 110.

⁹ Ebd., 13.

¹⁰ Ebd., 110.

¹¹ Ebd.

Konjunktiv Präteritum genutzt¹²) oder „Irrealis“ (häufig zur Bezeichnung des Konjunktiv Plusquamperfekt genutzt¹³) zu bezeichnen. Denn diese Begriffe indizieren allein häufige, keinesfalls aber ausschließliche Verwendungsweisen der entsprechenden Konjunktivformen.

Als sinnvoll und nützlich, gerade auch für die Analyse literarischer Beispiele, ist indes die von Eisenberg etablierte Funktionsbestimmung des Konjunktivs II als Mittel zur Signalisierung von Kontrafaktivität; entsprechend bezeichnet er den „Kon[junktiv] II in dieser Funktion als den Kontrafaktiv.“¹⁴ Der Begriff der Kontrafaktivität bedeutet, dass das Behauptete zu dem Zeitpunkt, der jeweils gemeint ist, nicht zutrifft. Ist dies ein Zeitpunkt „zu oder nach der Sprechzeit“¹⁵, dient der Konjunktiv Präteritum zur Bezeichnung von Kontrafaktivität: „Wenn ich ein Vöglein wär [...], flög ich zu dir.“ Handelt es sich um einen Zeitpunkt „vor der Sprechzeit“¹⁶, kommt der Konjunktiv Plusquamperfekt zur Anwendung: „Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküßt.“

Dem Begriff der Kontrafaktivität stehen die Begriffe der Faktivität und der Nichtfaktivität gegenüber. Faktivität meint die Gewissheit des Sprechers, dass der behauptete Sachverhalt zutrifft – „Der Frühling kömmt. Und jedes, in seiner Art, / Blüht.“ (MA I, 445); „Hoch auf strebte mein Geist“ (MA I, 190).

Demgegenüber ist von Nichtfaktivität¹⁷ die Rede, „wenn der Sprecher sich nicht zur Wahrheit des Komplementsatzes bekennen muss“¹⁸ oder will. Das trifft auf viele Fälle der indirekten Redewiedergabe zu: „Du seiest Gottes Stimme, so glaubt ich sonst, / In heilger Jugend; ja und ich sag es noch!“ (MA I, 257)

Der Gegensatz von Faktivität einerseits und Nicht- bzw. Kontrafaktivität andererseits ist nützlich und sinnvoll, um verschiedene Grade des Wirklichkeitsbezugs bzw. der Stellungnahme eines Sprechers zur Realität

¹² Ebd., 108.

¹³ Ebd., 109.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., 110.

des von ihm Behaupteten zu markieren, auch bei der Untersuchung literarischer Texte.

Nach diesen grundsätzlichen Überlegungen zu Funktionen des Konjunktivs sollen noch einige typische Gebrauchsfälle benannt und einige wenige weitere Begriffe eingeführt werden, bevor Hölderlins Konjunktive im Zentrum stehen.

Wie bereits angedeutet, wird der Konjunktiv I häufig benutzt, um bei der indirekten Rede eine Stellungnahme zum Wirklichkeitsgrad des Behaupteten zu vermeiden; Nichtfaktivität ist hier der Regelfall: „Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus / Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf“ (MA 1, 380).

In Konditionalsätzen, also Satztypen der Struktur „wenn – dann“, bezeichnet der Konjunktiv üblicherweise Kontrafaktivität.¹⁹ Das ist der Fall, wenn der Bedingungssatz logisch oder faktisch Unmögliches ausdrückt, wie in dem Gedankenspiel „Wenn ich ein Vöglein wär ...“

Eine andere typische Verwendung des Konjunktivs liegt in modalen Vergleichssätzen vor, also Sätzen, „die mit ‚als ob‘, ‚als wenn‘ oder ‚wie wenn‘ eingeleitet sind“.²⁰ Vergleichssätze dieses Typs können entweder Nichtfaktivität ausdrücken, also neutral sein hinsichtlich des Realitätsbezugs, oder Kontrafaktivität. Konjunktivformen sind in beiden Fällen häufig, aber nicht zwingend, „da die Nichtfaktivität des Vergleichssatzes bereits durch die Konjunktion selbst angezeigt wird“.²¹ In dem bereits zitierten Beispiel aus Eichendorffs *Mondnacht* markiert der Konjunktiv II im modalen Vergleichssatz die Irrealität der Vorstellung der kosmischen Vereinigung: „als hätt’ der Himmel die Erde still geküßt“.

Schließlich sei noch die Verwendung des adhortativen bzw. optativen (auch: volitiven) Konjunktivs erwähnt. Vereinzelt trifft man auch die Bezeichnung „Heischesätze“.²² Gemeint sind in jedem Fall Konjunktivsätze

¹⁹ Ebd., 108 f.

²⁰ Ebd., 114.

²¹ Ebd. mit dem Beispielsatz: „Es sieht so aus, als ob / als wenn / wie wenn es geregnet hat / habe / hätte“.

²² So in der Studie von Gunhild Engström-Persson: *Zum Konjunktiv im Deutschen um 1800*, Uppsala 1979, mit der inhaltlichen Differenzierung: „Der heischende Konj. lässt sich u. a. als 1.) Wunsch, 2.) Bitte, 3.) Empfehlung, 4.) Aufforderung oder als 5.) Befehl interpretieren“ (82).

(in der Regel Hauptsätze, aber auch „bestimmte[] Nebensatztypen“²³), mit denen die „Setzung eines Sachverhaltes oder die Aufforderung zur Realisierung eines Sachverhaltes“²⁴ ausgedrückt wird, also beispielsweise die angeblich typische Kochbuchformulierung: „Man nehme eine Bratpfanne und schlage ein Ei hinein“.²⁵ In solchen Fällen des optativen Konjunktivs kann allein der Konjunktiv I stehen; Formen des Konjunktivs II sind ausgeschlossen.²⁶ Nach Eisenberg und seinen Gewährsleuten sind die Verwendungen des optativen Konjunktivs als „historisches Relikt“ anzusehen.²⁷ Das zu überprüfen kann hier nicht die Aufgabe sein. Tatsächlich verwendet Hölderlin mehrfach optative Konjunktive, und sie gehören oft zu besonders markanten Passagen seiner Gedichte. Darauf wird zurückzukommen sein.

III. Hölderlins poetische Konjunktive

1. Indirekte Redewiedergabe

In nicht-lyrischer Rede gehört die indirekte Wiedergabe wörtlicher Rede zu den Standardfällen der Konjunktivverwendung. Was zum Gebot der Redlichkeit in Sachtexten gehört, nämlich die Neutralität des Sprechers hinsichtlich des von ihm lediglich referierten, von einer anderen Person behaupteten Sachverhaltes, ist auch in literarischen Texten keineswegs unüblich, zumal in erzählenden Genres. Kleists Novellen sind ein berühmtes Beispiel für die häufige Verwendung von Konjunktiven in indirekter Rede; ein anderer prominenter Fall aus der Gegenwartsliteratur ist Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt*, in dem die Gespräche der Protagonisten allein indirekt und so mit zahlreichen Konjunktiven wiedergegeben werden.

In der verknüpften und verdichteten Sprache des lyrischen Gedichts hingegen dürfte es eher die Ausnahme sein, dass fremde Rede nach den Regeln grammatischer Korrektheit zitiert wird. Um so auffälliger sind

²³ Eisenberg, Grundriss (Anm. 8), 115.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd..

²⁷ Ebd.

die – gleichwohl wenigen – Beispiele aus Hölderlins Lyrik, in denen das jeweilige Text-Ich fremde Behauptungen zitiert. Ein markanter Fall wurde bereits bei der Vorstellung der Terminologie zitiert, der Beginn der neunten Strophe von *Brod und Wein*, die die Überzeugung der Sängers des „Weingotts“ (MA 1, 380) wiedergibt, die „mit Ernst“ und „nicht eitel erdacht“ (MA 1, 380) sein Lob verkünden:

*Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus
Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf,
Allzeit froh, wie das Laub der immergrünenden Fichte,
Das er liebt und der Kranz, den er von Epheu gewählt [...] (MA 1, 380)*

„sie sagen [...], er söhne den Tag mit der Nacht aus“ – der Konjunktiv scheint mit Bedacht und nicht allein des Metrums wegen gewählt worden zu sein; denn das flexible Maß des Hexameters hätte an dieser Stelle problemlos auch den einsilbigen Indikativ erlaubt. Vielmehr drückt die durch den Konjunktiv markierte Nichtfaktivität an dieser Stelle die zunächst noch vorhandene neutrale Distanz des Sprechers zu der behaupteten Versöhnungsleistung des Weingotts aus, zu deren Realität er sich erst im Fortgang der Strophe bekennt, wenn er in v. 150 überzeugt ausruft: „Siehe, wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!“ (MA 1, 380) Der Wechsel vom Konjunktiv in den Indikativ markiert die zunehmende Gewissheit des Sprechers, der sich die freudige Überzeugung der Sängers des Weingotts schrittweise aneignet.

An einer früheren Stelle der Elegie wird fremde Rede übrigens ohne das Distanzsignal des Konjunktivs wiedergegeben: Am Ende der siebten Strophe wird der Adressat Heinse („Heinze“) zitiert, der auf die berühmte Frage „wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ antwortet: „Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester, / Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht“ (MA 1, 380). Hier wäre wiederum statt des Indikativs aus metrischer Sicht problemlos der Konjunktiv „seien“ möglich gewesen, doch diese Aussage – den Vergleich der Dichter mit den Sängern des Dionysos – macht sich das sprechende Ich unmittelbar zu eigen. Erst später, wenn es um das Vertrauen in das Auftreten des Dionysos geht, erfolgt die gestufte Annäherung vom zunächst Nicht-Faktischen zum Faktischen. Die Aufmerksamkeit auf die Konjunktive kann also helfen, Grade der

Gewissheit hinsichtlich der behaupteten mythologischen Zusammenhänge nuanciert wahrzunehmen.

Das trifft auch auf den zweiten, umfassenderen Fall indirekter Redewiedergabe in Hölderlins Lyrik nach 1800 zu. In dem freirhythmischen Gesang *Die Wanderung* referiert das sprechende Ich – wiederum in der Markierung des Nicht-Faktischen – die sagenhafte Überlieferung von der Völkerbegegnung an den Ufern des Schwarzen Meeres. Der Konjunktiv markiert dabei ebenso wie die *Verba dicendi*, dass es sich zunächst um das Referat fremder Behauptungen handelt, zu deren Realität das sprechende Ich noch nicht Stellung bezieht, womöglich deshalb, weil ihm eine Überprüfung bislang noch nicht möglich war:

*Ich aber will dem Kaukasos zu!
Denn sagen hört' ich
Noch heut in den Lüften
Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter.
Auch hat mir ohnediß
In jüngeren Tagen Eines vertraut,
Es seien vor alter Zeit
Die Eltern einst, das deutsche Geschlecht,
Still fortgezogen von Wellen der Donau
Am Sommertage, da diese
Sich Schatten suchten zusammen
Mit Kindern der Sonn'
Am schwarzen Meere gekommen;
Und nicht umsonst sei diß
Das gastfreundliche genennet. (MA 1, 337)*

Noch verhält sich der Sprecher also neutral zu dem Wahrheitsgehalt der Überlieferung, die seine „Wanderung“ in Richtung des „Kaukasos“ begründet. Das alles entspricht den Regeln zur Wiedergabe indirekter Rede, ist also allenfalls auffällig hinsichtlich der Integration in ein Gedicht. Komplexer werden die modalen Verhältnisse in der folgenden Versgruppe, die zunächst im Indikativ anhebt und die Begegnung der einander fremden Völker beschreibt: „Denn, als sie erst sich angesehen, / Da nahten die Anderen erst; dann sazten auch / Die Unseren sich neugierig unter den Ölbaum.“ (MA 1, 337) Die beiden Konjunktivformen der folgenden Ver-

se sind nicht – wie die der vorangehenden Versgruppe – dem Gebot der korrekten Redewiedergabe geschuldet, sondern gehören einem Konditionalsatz an, der – im Kontrafaktiv – das Risiko des Streites beschreibt, der bei dieser historisch-mythologischen Begegnung hatte vermieden werden können:

*Doch als sich ihre Gewande berührt,
Und keiner vernehmen konnte
Die eigene Rede des andern, wäre wohl
Entstanden ein Zwist, wenn nicht aus Zweigen herunter
Gekommen wäre die Kühlung, [...] (MA 1, 337)*

Hier wird die Schwierigkeit der Verständigung zwischen Fremden direkt beschrieben: „Die eigene Rede des andern“ bedarf der Übersetzung oder doch zumindest der Vermittlung durch eine dritte Instanz. Diese vermittelnde Instanz wird durch die „Kühlung“ von oben verkörpert, deren Wirkung an das Pfingstgeschehen der Apostelgeschichte erinnert, bei dem die Ausgießung des Heiligen Geistes die Verständigung zwischen Sprechern unterschiedlicher Sprachen ermöglicht. So ist es gerade im Kontext dieser Verse, die das Risiko des Nichtverstehens beschreiben, um so auffälliger, wie zurückhaltend zuvor die pseudo-historische Überlieferung eingeführt wird. Der Konjunktiv in der indirekten Redewiedergabe dient der behutsamen Annäherung an die Ereignisse der Vergangenheit, deren Faktivität nicht sofort behauptet wird, auch wenn sie dann – vermittelt über die Einführung im Konjunktiv – im Fortgang des Gedichts in der Gewissheit des Indikativs geschildert wird. Die Sicherheit über die Historizität der beschriebenen Ereignisse stellt sich im Vollzug des Sprechens ein.

Eine ganz andere Verwendungsweise der indirekten Rede, nun mit dem Konjunktiv II, findet sich vereinzelt dort in Hölderlins Lyrik, wo im Gestus der Empörung eine Zumutung genannt wird, die der Sprecher als unangemessen von sich weist. Typisch ist hier der Verzicht auf einen Einleitungssatz; die abgelehnte Erwartung wird als Vergewisserungsfrage – also mit Zweitstellung des Verbs – formuliert.²⁸ Markant ist der Einsatz

²⁸ Zur kommunikativen Funktion der Vergewisserungsfragen in Hölderlins Oden vgl. auch: Sabine Doering: *Aber was ist diß? Formen und Funktionen der Frage in Hölderlins dichterischem Werk*, Göttingen 1992, 100.

des trotzigen Jugendgedichts *Der Jüngling an die klugen Rathgeber*, dessen erste Verse – erst im Konjunktiv, dann im Indikativ – die Position der adressierten „Rathgeber“ referiert, die in demselben Atemzug als unangemessen zurückgewiesen wird:

*Ich sollte ruhn? Ich soll die Liebe zwingen,
Die feurigfroh nach hoher Schöne strebt?* (MA I, 181)

Ein analoger Fall empörter Konjunktivverwendung als indirektes Zitat einer als unangemessen empfundenen Erwartung findet sich in der Ode *Dichterberuf* (2. Fassung):

*Euch sollten wir verschweigen, und wenn in uns
Vom stetigstillen Jahre der Wohl laut tönt
So sollt' es klingen, gleich als hätte
Muthig und müßig ein Kind des Meisters*

Geweichte, reine Saiten im Scherz gerührt? (MA I, 330)

„Ich sollte ruhn“; „Euch sollten wir verschweigen“, „So sollt' es klingen“ – in allen diesen Fällen ist die verkürzte Redewiedergabe im Konjunktiv II ein effizientes Mittel, um der Empörung des Sprechers Ausdruck zu verleihen.

2. Kontrafaktivität: Elegisches Erinnern, alternative Wirklichkeiten und Gedankenspiele

Die weitaus größte Gruppe der Konjunktive in Hölderlins Lyrik dient nicht – wie die vorigen Beispiele – der Markierung indirekter Rede; vielmehr handelt es sich um die Darstellung von Ereignissen oder Sachverhalten, die sich entweder nicht ereignet haben oder für die Gegenwart und Zukunft unmöglich sind – ein Beispiel dieser Konjunktivverwendung wurde ja schon im Zusammenhang mit der *Wanderung* genannt: Es „wäre [...] / Entstanden ein Zwist, wenn nicht [...] herunter / Gekommen wäre die Kühlung“. Im Folgenden werden einige für Hölderlin typische Verwendungsfälle solcher kontrafaktiven Konjunktive vorgestellt. Die Auswahl konzentriert sich auf wiederkehrende bzw. besonders markante Fälle.

In der ersten Gruppe von Beispielen dient der Konjunktiv dem Ausdruck

einer elegischen Erinnerung bzw. eines unerfüllbaren Wunsches: Selten ist in Hölderlins Lyrik die Form eines selbständigen Dass-Satzes, der etwas logisch oder sachlich Unmögliches artikuliert. Der Konjunktiv II ist dabei ein ökonomisches Mittel, das Kontrafaktische des Wunsches auszudrücken.²⁹ Markant sind hier zudem die Klammern, mit denen Hölderlin diese vier Verse gewissermaßen als ein lyrisches Beiseite-Sprechen markiert:

*(O daß wiederkehrten diese Tage!
O daß noch so unbewölkt des Jünglings Herz,
Noch so harmlos wäre, noch so frei von Klage,
Noch so ungetrübt von ungestümmem Schmerz!)* (MA 1, 25)

Verwandt sind die Fälle – nun freilich nicht mehr in der Form eines uneingebetteten Nebensatzes –, in denen das sprechende Ich vergangenen Zeiten und Zuständen nachtrauert. Der Konjunktiv II dient dabei, häufig als Bestandteil von Konditionalsätzen, der Markierung der Unwiederbringlichkeit der Vergangenheit. Eine Fülle von solchen elegisch-erinnernden, kontrafaktiven Konjunktiven bietet das frühe Reimgedicht *Griechenland*, in dem der Sprecher imaginiert, wie anders die Begegnung mit dem bewunderten Gotthold Stäudlin, dem Adressaten des Gedichts, sich gestaltet hätte, wenn sie unter anderen weltgeschichtlichen Koordinaten hätte stattfinden können:

*Hätt' ich dich im Schatten der Platanen,
Wo durch Blumen der Ilissus rann,
Wo die Jünglinge sich Ruhm ersannen,
Wo die Herzen Sokrates gewann,
[...]
Hätt' ich da, Geliebter, dich gefunden,
Wie vor Jahren dieses Herz dich fand!*

*Ach, wie anders hätt' ich dich umschlungen! –
Marathons Heroen sängst du mir,*

²⁹ Neben dem hier zitierten Beispiel findet sich dieselbe Struktur eines uneingebetteten Dass-Satzes noch in der Ode *An Thills Grab*: „O daß auch mich dein Hügel umschattete, / Und Hand in Hand wir schliefen, bis Erndte wird, / Da schielten keine Vorurteile, / Lachte kein Affe des stillen Pilgers.“ (MA 1, 73).

*Und die schönste der Begeisterungen
Lächelte vom trunknen Auge dir;
Deine Brust verjüngten Siegsgefüle,
Und dein Haupt vom Lorbeerzweig umspielt,
Fülte nicht des Lebens dumpfe Schwüle,
Die so karg der Hauch der Freude kült.*

[...]

*Hätte doch von diesen goldnen Jahren
Einen Theil das Schiksaal dir bescheert [...]* (MA 1, 148f.)

So geht es fort, bis der Sprecher die Unwiederbringlichkeit der einstigen Größe Griechenlands konstatiert und in der Schlussstrophe resigniert feststellt:

*Mich verlangt in's beß're Land hinüber
Nach Alcäus und Anakreon,
Und ich schlief' im engen Hause lieber,
Bei den Heiligen in Marathon!
Ach, es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Scheere tönen!
Denn mein Herz gehört den Todten an.* (MA 1, 150)

Bleibt das Gedankenspiel einer alternativen Wirklichkeit hier auf die Vergangenheit bezogen, dient der Konjunktiv II in anderen Fällen dem Wunschbild einer anderen Gegenwart oder Zukunft. Der Konjunktiv ist Ausdruck eines sehnsüchtigen oder resignativen Gedankenspiels:

*Und stürb' ich erst mit grauem gebeugtem Haupt
Nach langem Sehnen, endlich erlöst zu sein,
Und sähe dich als Pilger nimmer,
Stella! so seh' ich dich jenseits wieder.* (MA 1, 42)

*Göttersohn! o wär ich, wie du, so könnt' ich vertraulich
Einem der Himmlischen klagen mein heimliches Laid.* (MA 1, 200)

*Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom,
Von Inseln fernher, wenn er geerndtet hat;*

*So käm' auch ich zur Heimath, hätt' ich
Güter so viele, wie Laid, geerndtet.* (MA 1, 323)

*Auch wär' uns, sparte der Gebende nicht
Schon längst vom Seegen des Heerds
Uns Gipfel und Boden entzündet.* (MA 1, 363)

Das letzte Beispiel stammt aus der *Friedensfeier*. Es formuliert in der Form des Konditionalsatzes einen der Kerngedanken von Hölderlins später Lyrik, die Gefahr fortdauernder und unmittelbarer göttlicher Präsenz. Das ‚Sparen‘ des himmlischen Feuers garantiert den Fortbestand der irdischen Existenz.

Eine kleine Gruppe von Hölderlins kontrafaktischen Konjunktiven sei besonders hervorgehoben, weil sich mit ihnen eine markante Form der Intertextualität verbindet, indem sie auf parallel konstruierte Konjunktivsätze aus den biblischen Psalmen verweisen.

In Luthers Bibelübersetzung, mit der Hölderlin bestens vertraut war, finden sich prominente Konjunktive etwa in Psalm 139:

⁷Wo sol ich hin gehen fur deinem Geist? Vnd wo sol ich hin fliehen fur deinem Angesicht? ⁸Füre ich gen Himel / so bistu da / Bettet ich mir in die Helle / Sihe / so bistu auch da. ⁹Neme ich flügel der Morgenröte / Vnd bliebe am eussersten Meer. ¹⁰So würde mich doch deine Hand da selbs füren / Vnd deine Rechte mich halten.³⁰

Die Vergeblichkeit, dem allgegenwärtigen und allwissenden Gott entfliehen zu können, beschreibt der biblische Beter mit anschaulichen Bildern. In die lange Reihe der poetischen Nachdichtungen und Zitationen dieses Psalms³¹ stellt sich auch Hölderlin, wenn er in dem zum „dritten Alder-

³⁰ Übersetzung von 1545 (Ausgabe letzter Hand, zitiert nach: http://www.bibel-online.net/buch/luther_1545_letzte_hand/psalm/139/#1).

³¹ Dazu gehört auch Klopstock, dessen Lyrik Hölderlin in seiner Jugend intensiv las. In seiner Ode *An Gott* (1748) bezieht sich Klopstock – ebenfalls mit markanten Konjunktiven – auf dieselben Verse aus Ps. 137: „Gedanken Gottes, welche der Ewige, / Der Weis' itzt denket! wenn ihr den menschlichen / Gedanken zürnet: o wo sollen / Sie vor euch, Gottes Gedanken! hinfliehn? // Flöhn sie zum Abgrund; siehe, so seyd ihr da! / Und wenn sie bebend in das Unendliche / Hineilten; auch im Unbegränzten, / Wärt ihr, allwissende! sie zu schauen! // Und wenn sie Flügel nähmen der Seraphim, / Und aufwärts flögen, in

mannstage“ verfassten, also vor seinen Freunden Neuffer und Magenau vorgetragenen Reimgedicht *Die Stille* ausführt:

*Stieg ich künen Sinns zum Hades nieder
Wo kein Sterblicher dich noch ersah,
Schwänge sich das mutige Gefieder
Zum Orion auf, so wär'st du da; [...]* (MA 1, 91)

Die syntaktische Struktur des alttestamentlichen Gedankenspiels bleibt unverkennbar erhalten, auch wenn Hölderlin hier nicht den omnipräsenten Gott Israels anredet, sondern die ebenfalls als omnipräsent gedachte personifizierte Stille.

Ein anderes Psalmenzitat im Konjunktiv findet sich in der Schlusspartie des Hexameter-Gedichts *Kanton Schweiz*.

*Könnt' ich dein vergessen, o Land, der göttlichen Freiheit!
Froher wär' ich; zu oft befällt die glühende Schaam mich, [...]* (MA 1, 136)

Prätext für den Bedingungssatz ist hier Psalm 137, der die Situation der exilierten Juden an den ‚Wassern Babels‘ schildert, die sich ihrer Heimat erinnern.³² Der mutmaßliche Indikativ³³ des Psalms (v. 5) wird im an-

die Versamlungen, / Hoch ins Getön, ins Halleluja, / In die Gesänge der Harfenspieler; // Auch da vernähmt ihr, göttliche Hörer! sie.“ (Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Abteilung Werke I 1: Oden. Text, hrsg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch, Berlin/New York 2010, 82 f.).

³² Vgl. zu diesen biblischen Verweisen auch Sabine Doering: „Dorthis wende den Blick“. Landschaftsdichtung und politisches Bekenntnis in Hölderlins *Kanton Schweiz*. In: HJb 29, 1994-1995, 204-215.

³³ Völlig eindeutig ist die Verbform zur Zeit Luthers nicht. Im Mittelhochdeutschen wäre das Verständnis der ambigen Verbform „vergesse“ sowohl als Konjunktiv wie auch, mit geringerer Wahrscheinlichkeit, als Indikativ möglich, da das der Phrase „Vergesse ich dein Jerusalem“ zugrundeliegende Strukturschema – ein subjunktionsloser Bedingungssatz mit Verberstellung – in der Regel den Konjunktiv erfordert. Ein Indikativ ist allerdings auch möglich. Im Frühneuhochdeutschen – der Sprachstufe zur Zeit Luthers – haben sich bei gleichbleibender Satzkonstruktion die syntaktischen Verhältnisse hin zu einer größeren Wahrscheinlichkeit des Indikativs im Bedingungssatz verschoben (wofür sich bis heute ebenfalls alle Modernisierungen von Luthers Bibel-Übersetzung entscheiden); doch ist vereinzelt auch noch der Konjunktiv möglich. Wenn Hölderlin die im Neuhochdeutschen eindeutige Konjunktiv-Form „vergäße“ wählt, realisiert er also eine der beiden Möglichkeiten, die im Wortlaut von Luthers Satz angelegt sind, auch wenn dies die zu Beginn des

spielenden Zitat durch den Konjunktiv ersetzt, wahrscheinlich, um die Unmöglichkeit des Vergessens noch zu betonen: „Vergesse ich dein Jerusalem / So werde meiner Rechten vergessen.“ (Luther 1545)³⁴

Ein weiteres Mal spielt Hölderlin auf Psalm 137 in der Ode *Thränen* an, die er 1806 an die zweite Stelle seines Zyklus der ‚Nachtgesänge‘ setzte und die mit einem elliptischen Satz beginnt:

*Himmlische Liebe! zärtliche! wenn ich dein
Vergäße, wenn ich, o ihr geschicklichen,
Ihr feur'gen, die voll Asche sind und
Wüst und vereinsamet ohnediß schon,*

Ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt! (MA I, 441)

Das Satzgefüge bleibt in mehrfacher Hinsicht unvollständig. Dem zweiten der mit „wenn ich“ anhebenden Konditionalsätze fehlt das Verb, und insgesamt bleibt die doppelte „wenn“-Partie ohne den entsprechenden Hauptsatz, der die Folge des gefürchteten Vergessens mit einem „dann“ schildern würde. Doch gerade die syntaktische Unvollständigkeit vermag hier die durch das Enjambement zusätzlich betonte Konjunktivform hervorzuheben, die keinerlei Ergänzung bedarf, um in Anspielung an Psalm 137 die Unmöglichkeit des Vergessens zu beteuern.

Eine erstaunlich kleine Untergruppe der kontrafaktiven Konjunktive in Hölderlins Lyrik stellen modale Vergleichssätze dar. Wie das eingangs zitierte Beispiel aus Eichendorffs *Mondnacht* vermuten lassen könnte, erscheinen solche als-ob-Vergleiche, die ja häufig ein der Realität entthobenes Gedankenspiel präsentieren, durchaus charakteristisch für poetische Texte. Dem entspricht in der Tat der Befund in Hölderlins Roman; denn zahlreiche der vielen Vergleiche im *Hyperion* enthalten kontrafaktive Konjunktive. „[D]a darf es wohl noch lauten, als wäre man in Arkadien“ (MA I, 636) – so beschreibt *Hyperion*, um nur ein Beispiel zu nennen,

¹⁶ Jahrhunderts weniger übliche Form war. Auszuschließen ist diese Möglichkeit allerdings nicht. Vgl. dazu Otto Behaghel: *Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung*. Bd. III: *Die Satzgebilde*, Heidelberg 1928, 636-641. Für diesen Hinweis und die ausführliche Erläuterung der sprachgeschichtlichen Zusammenhänge danke ich herzlich Britta Bußmann, Oldenburg.

³⁴ http://www.bibel-online.net/buch/luther_1545_letzte_hand/psalm/137/#1.

schwärmerisch die „Bräutigamstage“, die er zusammen mit Alabanda durchlebt.

Auch in Hölderlins Lyrik dient der Konjunktiv II zusammen mit der Einleitung „als ob“, bzw. deren Entsprechungen „als wenn“ oder „wie wenn“ der Bezeichnung von etwas Nicht-Realem, häufig auch etwas Nicht-Möglichem. Die wenigen Fälle dieser Vergleichsform finden sich allein in den Tübinger Hymnen, wo der Vergleich eine selbstgewisse Allmachtsphantasie illustriert:

*Froh, als könnt' ich Schöpfungen beglücken,
Kün, als huldigten die Geister mir,
Fleugt, ins Götterauge dir zu bliken,
Mit der Liebe Kraft mein Geist zu dir; [...] (MA I, 95)*

– so selbstbewusst hebt die *Hymne an die Unsterblichkeit* an. Der Kontrafaktiv des Vergleichs – „als könnt' ich Schöpfungen beglücken“ und „als huldigten die Geister mir“ – dient hier nicht der Resignation und der Einsicht in die eigene Begrenztheit, sondern wird vielmehr zum Ausdruck der imaginierten Allmacht des Sängers. Hölderlin schätzte die Eingangsverse offenbar so sehr, dass er sie wenig später im Eingang der *Hymne an die Göttin der Harmonie* wiederholte (MA I, 111).

3. Optative bzw. adhortative Konjunktive

Häufiger als es die knappe Befassung in Eisenbergs Abhandlung über den deutschen Satz in der Gegenwartssprache vermuten lässt, finden sich optative Konjunktive in Hölderlins Lyrik. Das mag zum einen mit der historischen Dimension zusammenhängen – Formen des Sprachwandels sind gerade bei dem Gebrauch von Modalformen nicht zu unterschätzen. Zum anderen und vor allem aber steht die relative Häufigkeit von optativen Konjunktiven in Hölderlins Gedichten im Zusammenhang mit der jeweiligen Stilhöhe und der Sprechrichtung. Zum *genus sublime*, das Hölderlin gerade in vielen Jugendgedichten pflegt, gehören durchaus komplexere Sprachformen als in der Alltagssprache. Hinzu kommt der liturgische Gebrauch des optativen bzw. adhortativen Konjunktivs, der seinen festen Platz in der Segensformel am Ende jedes protestantischen Gottesdienstes hat:

²⁴DER HERR segene dich / vnd behüte dich. ²⁵Der HERR lasse sein Angesicht leuchten vber dir / Vnd sey dir gnedig. ²⁶Der HERR hebe sein Angesicht vber dich / Vnd gebe dir Friede.³⁵

Bei diesen liturgischen Sätzen, dem traditionellen Aaronitischen Segen (Num 6,24-26), handelt es sich um eine Aufforderung in der 3. Person Singular, wie es charakteristisch für den adhortativen Konjunktiv ist.³⁶ Tatsächlich finden sich in Hölderlins Lyrik mehrfach Segensbitten und Gebetsformen, die liturgischem Sprachgebrauch entlehnt bzw. ihm nachempfunden sind. Die Formen des Konjunktiv I drücken dabei stets einen Wunsch aus, der sich entweder direkt an eine göttliche bzw. übermenschliche Instanz richtet oder allgemeiner den Wunsch nach Bewahrung ausdrückt.

Hütten der Freundschaft der Seegen des Herrn sei über euch allen!
(MA 1, 51)

*Sei geseegnet, o sei, himmlische Pflanze, mir
Mit Gesange gepflegt, wenn des ätherischen
Nektars Kräfte dich nähren,
Und der schöpfrische Stral dich reift.* (MA 1, 324)

*Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!
Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn*

³⁵ http://www.bibel-online.net/buch/luther_1545_letzte_hand/4_mose/6/#1.

³⁶ Vgl. Eisenberg, Grundriss (Anm. 8), 115. Den liturgischen Gebrauch übergeht Eisenberg in seiner Beispielliste für typische Verwendungsfälle des optativen Konjunktivs. Engström-Persson hingegen zitiert aus dem ihrer Studie zugrundeliegenden Korpus von Verwendungsfällen des Konjunktiv um 1800 mehrere Segensbitten und erläutert typische Gebrauchsfälle: „Manche heischenden Wendungen sind früh formelhaft geworden. Der Redende geht offenbar von der Erwartung aus, dass das Aussprechen eines Wunsches einen gewissen Einfluss auf dessen Verwirklichung hat. Gott wird [in dem in dieser Studie ausgewerteten Korpus, S. D.] ohne genauere Angaben 25mal angerufen. Auch Umschreibungen für das Wesen Gottes wie ‚der Himmel‘ können als Gegenstand der Anbetung auftreten. Der Inhalt kann auch wie in *Sabina* auf einen Gott (z.B. Hermes) oder eine Göttin (z.B. Psyche, Isis) aus der Welt der Antike bezogen werden. Einem König oder einem Kaiser (z.B. Bonaparte) werden am Anfang des 19. Jhs. nicht selten von den Deutschen Segenswünsche zugerufen [...]“ (Engström-Persson, Konjunktiv [Anm. 22], 82 f.).

*Dich belaidigen, Herz, was
Da begegnen, wohin du sollst?* (MA I, 443)

Parallel dazu findet sich auch ein Sprechakt der Zueignung, die ebenfalls mit dem optativen Konjunktiv ausgedrückt wird:

*Dein, du Sanfte! Freundin aller Lieben!
Dein, du Immertreue! sei mein Lied!* (MA I, 35)

Neben dem liturgischen Gebrauch des optativen Konjunktivs nutzt Hölderlin diese Form auch zur Beschreibung allgemeinerer Sachverhalte, um wie in einer Versuchsanordnung erwünschte oder als sinnvoll erachtete Zusammenhänge knapp auszudrücken. Am deutlichsten geschieht dies in dem Bedingungssatz aus dem Fragment *Der Adler* im Homburger Folioheft:³⁷

*Will einer wohnen,
So sei es an Treppen.* (MA I, 471)

Dieser Überblick möge vorerst genügen. Ziel dieser Klassifizierung, daran sei noch einmal erinnert, ist es nicht, alle Belegstellen aufzulisten. Vielmehr soll die Konzentration auf Konjunktive in der indirekten Rede, kontrafaktive Konjunktive in unterschiedlicher Funktion und optative bzw. adhortative Konjunktive typische Verwendungsfälle zeigen und grundlegende Hinweise zu ihrer Funktion geben.

IV. Konjunktive im Kontext

In einem letzten Schritt sollen nun drei konjunktivische Passagen näher in ihrem jeweiligen Textzusammenhang betrachtet werden. Das geschieht in dem Vertrauen, dass die Berücksichtigung des Verbmodus stets auch

³⁷ Vgl. zu den inhaltlichen Implikationen dieses Bedingungssatzes auch meine Überlegungen in: Sabine Doering: Vom Wohnen an Treppen und Masten. Imaginationen des bewohnten Raums in Hölderlins Lyrik. In: Turmvorträge 7 (2008-2011). Hölderlin: Literatur und Politik, hrsg. von Valérie Lawitschka, Tübingen 2012, 256-277.

Hinweise für das umfassendere Verständnis der jeweiligen Gedichte als Ganzes geben kann.

Die mittlere Strophe von *Andenken* beginnt mit einem komplexen Satz, der drei Konjunktivformen – zweimal Konjunktiv Präsens und einmal Konjunktiv Präteritum – vereint:

*Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß
Wär' unter Schatten der Schlummer.* (MA I, 474)

Den Anfang bildet ein adhortativer Konjunktiv, der wiederum – wie in den bereits genannten Beispielen – die gehobene Stilhöhe markiert. Wichtiger erscheint in diesem Fall indes ein anderer Aspekt der Moduswahl. Wie Eisenberg in seiner Grammatik erläutert, kommt der adhortative Konjunktiv „[a]us pragmatischen Gründen [...] so gut wie nur in der 3. Ps vor, denn man fordert sich selten selbst verbal auf, und statt der 2. Ps steht der Imperativ zur Verfügung.“³⁸ Tatsächlich wäre an dieser Stelle des Gedichts ein Imperativ aus inhaltlichen Gründen unwahrscheinlich; denn dieser müsste sich ja an ein direkt benanntes Gegenüber wenden, wie es in der ersten Strophe durch den Nordostwind verkörpert wird. Das sprechende Ich aber beschreibt in der dritten Strophe gerade seine gegenwärtige Einsamkeit – und dem entspricht die ganz allgemein gehaltene Aufforderung „Es reiche aber [...] / Mir *einer* den duftenden Becher“ (Hervorhebung S. D.). Das Indefinitpronomen „einer“ markiert die Abwesenheit eines direkten Gegenübers, so wie ja die folgende Strophe eingangs nach den abwesenden Freunden fragt. Dem entspricht der adhortative Konjunktiv; denn er verdeutlicht, dass der Wunsch nach dem helfenden und tröstenden Becher voll Weins trotz seiner Dringlichkeit ins Leere bzw. Allgemeine gesprochen wird. Für das sprechende Ich ist zu diesem Zeitpunkt kein konkreter Adressat für seine Bitte vorhanden. Folgt man diesem Deutungsansatz, erscheint die Wahl der beiden anderen Konjunktivformen – „möge“ und „wär“ – konsequent. Die erhoffte Wirkung des beruhigenden Tranks wird zunächst mit einer nicht-faktiven Verbform ausgedrückt („möge“), also in

³⁸ Eisenberg, Grundriss (Anm. 8), 115.

neutraler Perspektive. Erst der anschließende Begründungssatz – „denn süß / Wär' [...] der Schlummer“ – drückt durch die Wahl des Konjunktivs Präteritum, also, um Eisenbergs Terminologie zu verwenden, des Kontrafaktivs, die Unmöglichkeit der gewünschten Situation aus. So ergänzen sich die drei Konjunktive dieser Verse in ihrer Funktion, die Unerfüllbarkeit des Wunsches zu illustrieren und damit der Einsamkeit des Sprechers Ausdruck zu verleihen, von der erst in den folgenden Partien des Gedichts, die mit der Frage nach den abwesenden Freunden eingeleitet werden, explizit die Rede ist.

Der im Homburger Folioheft überlieferte, ausführliche Entwurf *Kolomb* setzt mit der dreifachen Kombination von Verben im Konjunktiv Präteritum ein. Die Erläuterung dieser Verse konzentriert sich allein auf die Verbformen und übergeht dabei die Frage, was es mit der ungewöhnlichen Präzisierung der „Stimme“³⁹ auf sich hat:

*Wünscht' ich der Helden einer zu seyn
Und dürfte frei, mit der Stimme des Schäfers, oder eines Hessen,
Dessen eingeborner Sprach es bekennen
So wär' es ein Seeheld.* (MA I, 425, Wortstellung korrigiert nach StA II, 242)

„Wünscht' ich [...] / Und dürfte [...] / So wär'“: Im Gefüge eines Konditionalsatzes wird hier der Wunsch des Sprechers, ein „Seeheld“ zu sein, durch eine doppelte Bedingung abgeschwächt: Erst steht grundsätzlich der Wunsch des Sprechers nach einem heldenhaften Leben überhaupt in Frage; und dann wird erschwerend als weitere Einschränkung die Bedingung genannt, dass es ihm überhaupt erlaubt sei, diesen Wunsch freimütig zu äußern. Dergestalt zwiefach abgesichert, erscheint der schließlich formulierte Wunsch gewissermaßen als potenziertes Kontrafaktiv: Nur wenn jeder der beiden bereits zurückhaltend formulierten Umstände eintritt, ist es möglich, den vermessenen Wunsch nach einer Existenz als „Seeheld“ zu äußern. Wie anders klänge dieser Wunsch in einem selbstbewussten Indikativ, wie er Hölderlins Tübinger Hymnen entspräche: „Ein Seeheld will ich sein!“ oder auch: „Ich will ein Seeheld sein.“ Das Gedankenspiel verdeutlicht den Unterschied zu der umständlicheren, vor allem aber wesent-

³⁹ Dazu zuletzt ausführlich Elena Polledri: Hölderlins ‚Kolomb‘. In: HJb 40, 2016-2017, 115-141, bes. 123 f.

lich vorsichtigeren und tastenderen Sprache des *Kolomb*-Fragments: Hier nimmt sich der Sprecher in seinen unmittelbaren Wünschen viel stärker zurück und wählt einen indirekten Sprechakt: Nur für den hypothetischen Fall, dass er die Möglichkeit zur Artikulation eines möglicherweise bestehenden Wunsches bekäme, dass also die Voraussetzungen für den direkten Sprechakt erfüllt wären, nur dann würde er diesen Wunsch auch benennen und explizieren. Diese starke Zurücknahme der eigenen Subjektivität ist charakteristisch für Hölderlins späte Lyrik, und sie ist auch an anderen sprachlichen Formen ablesbar, etwa an der Häufigkeit gnomischer Formen und der geringen Zahl von Pronomina der 1. Person Singular. Der Konjunktiv unterstützt durch die Form der kontrafaktischen Rede die Zurückhaltung des sprechenden Ich, das tastend und vorsichtig von der Möglichkeit eigener Wünsche und gar dem Wunsch nach einer heroischen Existenz spricht.

Die Zurücknahme des Sprechers im Modus des Konjunktivs betrifft schließlich auch die selbstreflexive Rede des Dichters in der späten Lyrik.

In zwei hymnischen Gesängen taucht jeweils unvermittelt dieselbe formelhafte Wendung auf, mit welcher der Sprecher seinen Gedankenfluss unter- bzw. abbricht. In *Patmos* geschieht dies bei der Schilderung des Karfreitagsgeschehens. Über Christus heißt es dort:

*Denn alles ist gut. Drauf starb er. Vieles wäre
Zu sagen davon. Und es sahn ihn, wie er siegend blikte
Den Freudigsten die Freunde noch zulezt [...] (MA 1, 449)*

In der *Ister*-Hymne wird die identische konjunktivische Formel, sogar mit demselben harten Enjambement, zur Beschreibung des verschlungenen Flusslaufes verwendet:

*Der scheint aber fast
Rückwärts zu gehen und
Ich mein, er müsse kommen
Von Osten.
Vieles wäre
Zu sagen davon. Und warum hängt er
An den Bergen gerad? Der andre*

*Der Rhein ist seitwärts
Hinweggegangen.* (MA I, 476)

In beiden Fällen unterbricht sich der Sprecher bei der Schilderung eines historisch-mythologischen Geschehens – dem als bedeutungsvoll eingeschätzten Verlauf der Donau hier, die Hölderlin mit dem im Altertum üblichen Namen „Ister“ bezeichnet; dem Kreuzestod Christi dort. Die Unterbrechung der Schilderung durch den Wechsel auf die Meta-Ebene des Kommentars betrifft dabei nicht die Wiedergabe der bekannten Tatsachen, sondern bezieht sich, so die These, in beiden Fällen auf die Ebene der deutenden Kommentierung. Der Sprecher hält inne, wenn es um die Ausdeutung von Christi Tod bzw. der scheinbaren Verkehrung des Flusslaufes geht. Dieser vermeintlich ‚verkehrte‘ Lauf der Donau gewinnt in Hölderlins mytho-geographischer Sichtweise besondere Bedeutung, da er dem Kulturtransfer von Ost nach West größte Bedeutung zumisst. In dieser Perspektive wird die innere Parallele beider Passagen erkennbar, geht es doch jeweils um die mögliche weitreichende hermeneutische Ausdeutung eines als real vorgestellten Ereignisses. Dieser heilsgeschichtlichen oder doch zumindest allegorischen Auslegung des faktischen Geschehens – Christi Tod und der Lauf der Donau – aber verweigert sich jeweils der Sprecher. Die letzten Wahrheiten werden, um es pointiert zu sagen, den Hörern vorenthalten: Vieles wäre zu sagen davon; aber es wird mit voller Absicht verschwiegen.

Sollte dieser Interpretationsansatz einige Plausibilität für sich beanspruchen können, dann wäre die formelhafte Wendung⁴⁰ Ausdruck der Diskretion des Dichters, der – in der bekannten Rolle des *poeta vates* – mit seinem Wissen bzw. seinen Einsichten in die heilsgeschichtlichen Zusammenhänge zurückhaltend verfährt und das Geheimnis benennt, ohne es aber in letzter Deutlichkeit offenzulegen. Der kontrafaktive Konjunktiv wird somit, in dem Verweis auf einen Sprechakt, der zwar möglich ist, aber

⁴⁰ Möglicherweise spielt Hölderlin auch hier auf eine Passage der Bibel an, nämlich auf den Schluss des Johannesevangeliums, der ausdrücklich die Unabgeschlossenheit der Heilsüberlieferung betont: „Es sind auch viel ander ding / die Jhesus gethan hat / Welche / so sie solten eins nach dem andern geschrieben werden / achte ich / die Welt würde die Bücher nicht begreifen / die zu beschreiben weren.“ (Joh 21,25; https://www.bibel-online.net/buch/luther_1545_letzte_hand/johannes/21).

nicht vollzogen wird, zum Indikator eines esoterischen Wissens, das nicht mit allen geteilt werden soll. Nicht die Scheu vor der eigenen Kühnheit wie in der Passage aus *Kolomb*, sondern die ehrfürchtige Zurückhaltung vor einer zu expliziten Offenlegung, ja möglicherweise Profanierung der berichteten Fakten wäre dann die Motivation für die Wahl des Konjunktivs: Das Mögliche ist in diesem Fall nicht auch das Erwünschte und Angemessene.

Diese Beispiele aus Hölderlins freirhythmischen Gesängen und den Entwürfen des Homburger Folioheftes haben die klassifizierende Typologie von Konjunktiven längst verlassen, indem jeweils für den konkreten Einzelfall gezeigt werden sollte, wie das Bedeutungspotential des Konjunktivs für eine integrale Gedichtinterpretation fruchtbar gemacht werden kann. Auch hierzu, daran besteht keinerlei Zweifel, wäre noch vieles zu sagen. Das aber mag zu anderer Zeit, an anderem Ort geschehen.

Hölderlins Pindar. Zum Öffentlichkeitsbezug von Hölderlins ‚Spätwerk‘

Im Podiumsgespräch *Hölderlin auf dem Theater* (2010)² versicherten die versammelten Schauspieler/innen und Regisseure, dass es für sie keine größere Herausforderung gebe, als Hölderlins Texte zu sprechen oder zur Darstellung zu bringen. Worin besteht die Besonderheit dieser Sprache? Da sich Hölderlins Sprache von den Anfängen bis zum hermetischen Spätwerk stark wandelt und entwickelt, lässt sie sich vermutlich am besten nach Werkgruppen charakterisieren. Mein Beitrag konzentriert sich auf das hymnische ‚Spätwerk‘ (1800-06) am Beispiel der Gesänge *Die Wanderung*, *Der Rhein*, *Germanien*, *Friedensfeier*, *Patmos* und *Andenken*.³

¹ Der vorliegende Vortrag wurde am 25. Todestag von Albrecht Seifert gehalten, deshalb sei ihm, dem geschätzten Kollegen, der Beitrag gewidmet.

² Das Podiumsgespräch fand im Rahmen der 32. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft statt und wurde in verkürzter Form publiziert, vgl. Martin Vöhler: Hölderlin auf dem Theater. Podiumsgespräch mit Dörte Lyssewski, Andrea Koschwitz, Laurent Chétouane, Ralf Fiedler, Carl Hegemann, Cesare Lievi und Patrick Primavesi (29. Mai 2010, Freie Universität Berlin). In: HJb 37, 2010-2011, 110-130.

³ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 1, 336-339, 342-348, 404-407, 361-366, 447-453, 473-475. Zur Bezeichnung von Hölderlins freirhythmischen Gedichten (nach 1800) wird im Folgenden der Ausdruck ‚Gesang‘ verwendet: Hölderlin selbst spricht in diesen Texten in der Regel von ‚Gesang‘, selten von ‚Lied‘, nie von ‚Hymne‘, wie er es zu der Zeit der ‚Tübinger Hymnen‘ (1790-93) selbstverständlich getan hatte, vgl. das Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin, 1. Teil: Die Gedichte. Auf der Textgrundlage der Großen Stuttgarter Ausgabe, bearb. von Heinz-Martin Dannhauer u.a., Tübingen 1983. Von der Forschung werden die späten freirhythmischen Gedichte vielfach auch als Hymnen bezeichnet. Dies ist sinnvoll, wenn damit auf die Nähe zu Pindar hingewiesen werden soll. Dessen Siegesgesänge (Epinikien) verstehen sich als Preislieder (Hymnen), vgl. Cecil M. Bowra: Pindar, Oxford 1964, 1-41. Ulrich Gaier warnt (u.a. in seinem Beitrag: ‚Bald sind wir aber Gesang‘. Vom Sinn des Hymnischen nach 1800. In: ‚Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes‘. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich

Ihnen gemeinsam ist, dass sie alle (und nur sie) in einer abgeschlossenen Form vorliegen; Hölderlin beschreibt die Sprache dieser Gesänge in der Vorrede zu *Friedensfeier* folgendermaßen:

Ich bitte dieses Blatt nur gutmüthig zu lesen. So wird es sicher nicht unfaßlich, noch weniger anstößig seyn. Sollten aber dennoch einige eine solche Sprache zu wenig konventionell finden, so muß ich ihnen gestehen: ich kann nicht anders. An einem schönen Tage läßt sich ja fast jede Sangart hören, und die Natur, wovon es her ist, nimmts auch wieder.

Der Verfasser gedenkt dem Publikum eine ganze Sammlung von dergleichen Blättern vorzulegen, und dieses soll irgend eine Probe seyn davon.⁴

Hölderlin entwirft in diesen fünf Sätzen eine kleine Poetik des hymnischen Spätstils, der die großen freirhythmischen Gesänge auszeichnen wird. Der „Verfasser“, wie er sich nennt, möchte eine neue „Sangart“ etablieren und ist sich bewusst, dass sein Vorhaben bei den zeitgenössischen Lesern auf Widerstände und Einwände stoßen werde. Er rechnet damit, als „unfaßlich“ zu erscheinen und Anstoß zu erregen, da er sich nicht an die sprachlichen Konventionen halte. Zugleich aber versichert er, sein Vorhaben unbeirrt fortführen zu wollen. Das stille Zitat, „ich kann nicht anders“, bekräftigt mit Luthers Worten⁵ diesen Vorsatz. Hölderlin bezieht sich auf

Hölderlins, hrsg. von Christoph Jamme und Anja Lemke, München 2004, 177-195; 178) vor der Verwendung des Hymnenbegriffs für die Spätdichtung Hölderlins. Denn im Kontext des 18. Jahrhunderts bezeichne Hymne ein „Kultlied, das einen Gott, einen Heros oder wenigstens eine zur Gottheit erhobene Personifikation als Adressaten voraussetzt“. Diesen Einwand berücksichtigend, lässt sich festhalten: Hölderlins ‚Gesänge‘ stehen in der Tradition der pindarischen Epinikien (Hymnen), sind aber von den Hymnen (als ‚Kultliedern‘) im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts zu unterscheiden. Friedrich Beißner hat die ‚Gesänge‘ in der Großen Stuttgarter Ausgabe unter Verweis auf Hölderlins Brief an den Verleger Friedrich Wilmans vom Dezember 1803 (MA 2, 926-27) als ‚vaterländische Gesänge‘ bezeichnet. Diese Verengung erscheint jedoch nicht als glücklich, denn einerseits trifft sie nicht auf alle Gedichte dieser Art gleichermaßen zu. Andererseits wurde das Adjektiv missbraucht, um Hölderlins Texte für nationalistische Zwecke zu vereinnahmen (vgl. hierzu Theodor W. Adorno: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: Ders., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M. 1965, 156-209; 169 f.).

⁴ Vorrede zu *Friedensfeier* (Anm. 3), 361.

⁵ „Hier stehe ich! Ich kann nicht anders. Gott helfe mir! Amen.“ So der Schluss von Luthers Rede auf dem Reichstag zu Worms, 1521, zitiert nach Georg Büchmann: *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*. 32. Aufl. vollst. neubearb. von Gunther Haupt und Winfried Hofmann, Berlin 1972, 679 f. (auch zur Frage der Echtheit).

die Entschlossenheit des Reformators, dessen Sprache er von früh auf bewundert, wenn er festhält: „Sprechen will ich, wie dein Luther spricht.“ (MA I, 21) Luther hatte die deutsche Sprache reformiert, indem er den hebräischen und griechischen Bibeltext ins Deutsche übersetzte und sich von der lateinischen Liturgie löste. Ergänzend verfasste er seine ebenfalls in der Volkssprache gehaltenen Lieder und Gesänge, um mit ihrer Hilfe die protestantischen Gemeinden in ihrem Selbstbewusstsein zusammenzuhalten und zu bestärken. Übersetzung und Lieder wurden zur Grundlage der religiösen Bildung. Hatte Luther ‚dem Volk‘ auf diese Weise eine neue Sprache gegeben, so will auch Hölderlin mit seinen freirhythmischen ‚Gesängen‘ zur Erneuerung der Sprache in seiner Zeit nachhaltig beitragen. Die Vorrede zur *Friedensfeier* kündigt weitere Gedichte dieser Art an. Und tatsächlich enthält die Sprache der *Friedensfeier* markante Züge des hymnischen Stils, den Hölderlin um 1800 entwickelt.

Das Schlüsselwort von der neuen „Sangart“⁶ kehrt im zweiten Brief an Böhlendorff (1802) wieder und wird hier folgendermaßen erläutert:

*Mein Lieber! Ich denke, daß wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht commentiren werden, sondern daß die Sangart überhaupt wird einen andern Karakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen.*⁷

In dem Brief an Böhlendorff erwartet Hölderlin, dass die Dichtung der eigenen, nachrevolutionären Zeit einen „andern Charakter“ annehmen werde. Sie werde sich von den alten Vorbildern lösen und ihnen nicht länger dienen. Statt das Alte weiterhin nur zu variieren und zu „commentiren“, sollen die Dichter vielmehr neu ansetzen und selbstbewusst mit der Tradition brechen. Die Radikalität des Umbruchs wird diesmal nicht auf der Folie Luthers verdeutlicht, sondern mit einem Verweis auf ‚die Griechen‘. Denn diese hätten ihre Kultur, als sie sich herauszubilden begann, ebenfalls mit einer neuen „Sangart“ begründet, die emphatisch als „vaterlän-

⁶ Zum biographischen Hintergrund, vor dem die neue Konzeption entsteht, vgl. Gregor Wittkop: Hölderlins Nürtingen. Lebenswelt und literarischer Entwurf, Tübingen 1999, 117-131, und den Beitrag von Uwe Gonther und Andreas Reinecke in diesem Band, S. 122-146.

⁷ Zweiter Brief an Böhlendorff, November 1802, MA 2, 920-922; 922.

disch und natürlich, eigentlich originell“ qualifiziert wird. Die Gelegenheit zu einem vergleichbaren kulturellen Neuanfang sieht Hölderlin in der Gegenwart um 1800 gegeben.

Wie lässt sich diese neue „Sangart“ beschreiben? Gerhard Kurz hat in seinem Vortrag *Hölderlins poetische Sprache* auf den Reichtum der Sprache, die die späte Dichtung auszeichne, hingewiesen und ihn als spezifische „Mischung der Sprachregister“ charakterisiert: Im Einzelnen werden „Pathos der Rede und Anrede, Reflexion, Erzählung, Verkündigung, lyrische Evokation“ genannt.⁸ Der Einsatz dieser unterschiedlichen Sprachregister wird letztlich auf Hölderlins Studium der Rhetorik zurückgeführt, dessen Wirkung sich auf seine Dichtung erstreckt habe: „Hölderlins Gedichte sind in höchstem Maße oratorische Gedichte.“⁹ Wie aber gelangt Hölderlin zu der spezifisch ‚oratorischen‘ Form seiner späten Gedichte?

Der eigentümliche „Karakter“ der späten Gesänge ist bislang nur unzureichend erschlossen, obgleich doch umfangreiche Untersuchungen zum Spätwerk vorliegen. Nach ihnen steht fest, dass Hölderlin die neue „Sangart“, von der er in der Vorrede zur *Friedensfeier* spricht, in der Auseinandersetzung mit der griechischen Literatur entwickelt. Er führt sich die ungeschriebenen Regeln der griechischen Literatur mithilfe einer gründlichen Lektüre vor Augen. Hierzu begibt er sich in die Schule Pindars und studiert dessen Gedichte, indem er einen Großteil von ihnen schriftlich übersetzt.¹⁰ Das Übersetzen fördert seine Vertrautheit mit der schwer zugänglichen Sprache Pindars. Bedarf es doch einer gewissen Übung, um die komplexen Gedichte angemessen zu erfassen. Hölderlin betrachtet, wie das Jugendgedicht *Mein Vorsatz*¹¹ verrät, Pindar von früh an als lyrisches Vorbild. Was aber veranlasst ihn dazu, sein Studium Pindars um 1800 noch einmal erheblich zu vertiefen und zu intensivieren? Warum wird die Auseinandersetzung mit Pindar gerade für die späten Gesänge so bedeutsam?

⁸ Gerhard Kurz: Hölderlins poetische Sprache. In: HJb 23, 1982-1983, 34-53; 39.

⁹ Ebd., 34. Literarische Bezüge zur Dichtung von Horaz und Pindar werden zwar genannt, (47 f.) aber nicht weiter verfolgt.

¹⁰ Die FHA bietet Hölderlins Übersetzung zusammen mit dem griechischen Text und einer Interlinearübersetzung: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier FHA 15; Pindar. Nach Vorarbeiten von Michael Franz und Michael Knaupp hrsg. von D. E. Sattler.

¹¹ *Mein Vorsatz*, v. 11, MA 1, 43-44; 44.

Seit Hellingraths Dissertation bilden die Pindarbezüge in Hölderlins Spätwerk einen Schwerpunkt der Forschung, wobei verschiedene Ebenen der Einflussnahme erkannt und herausgestellt worden sind: Im Bereich der Syntax entdeckt Hellingrath die ‚harte Fügung‘¹², Benjamin das ‚orientalische Prinzip‘¹³, Adorno die ‚Parataxis‘¹⁴, während Szondi die Tendenz zur Episierung hervorhebt¹⁵. Im Bereich der Metrik untersucht Beißner die Baugesetze der Strophen und die Rhythmik der Verse¹⁶, Böschenstein erläutert das „Gesetz des Gesangs“¹⁷, Uffhausen sieht die Triade als Grundform des Spätwerks¹⁸; Menninghaus entdeckt, gewissermaßen gegenrhythmisch zur Pindarfixierung der Forschung, sapphische Spuren in Hölderlins Versbau¹⁹. Zur pindarischen Motivik, Bildgebung und Komposition legen Zuntz²⁰, Benn²¹, Harrison²², Poiss²³, Bremer / Lehle²⁴,

¹² Norbert von Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe, Jena 1911, 1-7; zum Hintergrund vgl. Francesco Rossi: ‚Harte Fügung‘. L'armonia austera nel Novecento tedesco tra stilistica, critica e poetica. In: *Cultura tedesca* 45, 2014, 189-205.

¹³ Walter Benjamin: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. ‚Dichtermut‘ – ‚Blödigkeit‘. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M. 1977, 21-41.

¹⁴ Adorno, *Parataxis* (Anm. 3).

¹⁵ Peter Szondi: *Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin*. In: Ders.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a.M. 1967, 119-169.

¹⁶ Friedrich Beißner: *Vom Baugesetz der späten Hymnen*. In: *HJb* 4, 1950, 28-46.

¹⁷ Bernhard Böschenstein: *Hölderlins Rheinymne*, 2. Aufl. Zürich 1968, 135-138.

¹⁸ Friedrich Hölderlin: ‚Bevestigter Gesang‘. Die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806. Herausgegeben und textkritisch begründet von Dietrich Uffhausen, Stuttgart 1989, bes. XXIII-XXVII.

¹⁹ Winfried Menninghaus: *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt a.M. 2005.

²⁰ Günther Zuntz: *Über Hölderlins Pindar-Übersetzung*, Kassel 1928.

²¹ Maurice B. Benn: *Hölderlin and Pindar*, Den Haag 1962.

²² Robin B. Harrison: *Hölderlin and Greek Literature*, Oxford 1975.

²³ Thomas Poiss: *Momente der Einheit. Interpretationen zu Pindars Epinikion und Hölderlins ‚Andenken‘*, Wien 1993; Ders.: *Hölderlins Pindar-Übersetzung. Voraussetzungen und Konsequenzen*. In: *Übersetzung antiker Literatur. Funktionen und Konzeptionen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Harbsmeier u.a., Berlin/New York 2008, 189-205.

²⁴ Dieter Bremer, Christiane Lehle: *Zu Hölderlins Pindar-Übersetzung. Kritischer Rückblick und mögliche Perspektiven*. In: *Neue Wege zu Hölderlin*, hrsg. von Uwe Beyer, Würzburg 1994, 71-111.

Fitzgerald²⁵, Theunissen²⁶, Ivanovic²⁷ und viele andere bedeutende Beiträge vor. In diesem Bereich erweisen sich vor allem die Analysen von Albrecht Seifert²⁸ als besonders ertragreich.

Und dennoch fehlt in der Rekonstruktion des Pindarbezugs, wie sie bislang erfolgte, der meines Erachtens entscheidende Gesichtspunkt: Hölderlin interessiert sich nicht allein für Pindars Texte, sondern besonders auch für ihren Einsatz im öffentlichen Leben der Griechen, wo sie grundlegende Aufgaben und Funktionen zu erfüllen haben. Pindar tritt mit den Epinikien vor ein festlich versammeltes Publikum; seine Gedichte richten sich jeweils an die gesamte Stadt; sie dienen letztlich der politischen Selbstvergewisserung der Adressaten. Erst aus diesem Öffentlichkeitsbezug heraus gewinnen die Epinikien ihr spezifisches Profil; hieraus leiten sich ihr Themenspektrum, ihre sprachliche Form wie auch die Rollen, die der Sprecher einnimmt, ab.

Pindars Siegeslieder entstehen als Auftragsarbeiten. Sie werden von dem Sieger selbst oder von dessen Familie bestellt. Im Unterschied zu anderen lyrischen Formen richten sich die Epinikien keineswegs an eine kleine Gruppe von Adressaten, sondern tendenziell an alle Bürger derjenigen Stadt, der der Sieger entstammt. Der Dichter übernimmt mit seiner Hinwendung an die gesamte Stadt eine ‚politische‘ Aufgabe. Er ist, wie Pindar bemerkt, „allein vor die Gesamtheit einer Stadt gestellt“.²⁹ Er handelt als Vermittler und setzt sein überlegenes Wissen für die Belange der Stadt ein. Der sportbezogene Anlass erscheint angesichts dieser Aufgabenstellung als vollkommen marginal. Er bildet nur den Ausgangspunkt des Gedichts und wird regelmäßig transzendiert, indem sich der Dichter an die versammelte Öffentlichkeit wendet und ihre Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft thematisiert. Auf diese Weise entsteht eine komplexe lyrische Rede, die auf

²⁵ William Fitzgerald: *Agonistic Poetry. The Pindaric Mode in Pindar, Horace, Hölderlin, and the English Ode*, Berkeley u. a. 1988.

²⁶ Michael Theunissen: *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*, München 2000.

²⁷ Christine Ivanovic: „natio“ aus dem Übersetzen. Hölderlins ‚Nachtgesänge‘ und ‚Pindarfragmente‘. In: „Das Fremde im Eigensten“. Die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung, hrsg. von Bernd Kortländer und Sikander Singh, Tübingen 2011, 77-94.

²⁸ Albrecht Seifert: *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München 1982.

²⁹ Ἐγὼ δὲ ἴδιος ἐν κοινῷ σταλείς, Pi. O. 13, 49, zitiert nach Pindari carmina cum fragmentis. Pars I: Epinicia, hrsg. nach Bruno Snell von Herwig Maehler, 7. Aufl. Stuttgart 1994.

die „Vorstellungen und Werte der Öffentlichkeit“, mit der sie konfrontiert ist, Bezug nimmt.³⁰ Hölderlin entdeckt diesen grundlegenden Öffentlichkeitsbezug von Pindars Gedichten und macht ihn mit seinen Implikationen (Differenzierung der anzusprechenden Themen, Gestaltung der sprachlichen Form, Wechsel der Sprecherrollen) zum Maßstab für die eigenen späten Gesänge.

Dichter und Öffentlichkeit im Epinikion

Die Ansprache des Dichters an sein Publikum umfasst die Behandlung bestimmter Themen, deren Berücksichtigung erwartet wird. Insgesamt lassen sich fünf ‚Programmpunkte‘³¹ unterscheiden, die ein Epinikion ansprechen sollte:

Prosopographisches
 Mythisches
 Hymnisches
 Gnomisches
 und Poetologisches

Erwartet wird die Nennung des Siegers, die sich mit dem Lob seiner Leistung (ἀρετή), der Familie und Verwandtschaft, wie auch mit der Nennung des Austragungsorts verbinden kann. Mit den *prosopographischen* Angaben zum Sieger und seinem persönlichen Hintergrund wird in der Regel eine *mythische* Erzählung verbunden, die von der Gegenwart des

³⁰ Jan Stenger: Poetische Argumentation. Die Funktion der Gnomik in den Epinikien des Bakchylides, Berlin/New York 2004, 5. In der neueren Forschung wird das Epinikion auch als ‚epideiktischer Diskurs‘ bezeichnet; Stenger bezieht sich auf Jeffrey Walker: Rhetoric and Poetics in Antiquity, New York 2000, 185-207; vgl. auch Glenn W. Most: Poet and Public. Communicative Strategies in Pindar and Bacchylides. In: Reading the Victory Ode, hrsg. von Peter Agócs, Chris Carey, Richard Rawles, Cambridge 2012, 249-276; bes. 271.

³¹ Zum ‚Programm‘ Pindars vgl. Wolfgang Schadewaldt: Der Aufbau des Pindarischen Epinikion [1928], 2., unveränd. Aufl. Tübingen 1966; Richard Hamilton: Epinikion. General Form in the Odes of Pindar, Den Haag/Paris 1974, bes. 14-25; die hier zugrunde gelegte Einteilung in fünf ‚Programmpunkte‘ richtet sich nach Hermann Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts [1951, 2., überarb. Aufl. 1962], Nachdruck der 3. Aufl. [1969] München 1976, 558.

Festes auf die Vergangenheit zurückweist. Da die Leistung des Siegers aber auch auf göttlichen Beistand zurückgeführt wird, gehören *hymnische* Partien mit Anrufen, Bitten und Dank ebenfalls in den Zusammenhang der Epinikien. Kommentare und verallgemeinernde Überlegungen werden in der Form *gnomischer* Reflexionen eingestreut. Hinzu tritt als letzter ‚Programmpunkt‘ die *poetologische* Reflexion, mit der der Dichter seine eigene Arbeit begründet und kommentiert.

Indem er diese Aspekte einbezieht, verbindet der Epinikiendichter den aktuellen Sieg mit dem Lob der Stadt, ihrer Religion und Geschichte wie auch der Zukunft, auf die die Gnomen mit ihrem Rat verweisen. Als Sprecher, der allein vor sein Publikum gestellt ist, hat der Dichter eine komplexe Aufgabe zu erfüllen. Während er das ‚Programm‘ des Epinikion gewissermaßen abarbeitet, bringt er die Gegenwart mit der Vergangenheit und Zukunft der Polis in den Blick; der aktuelle Sieg gibt auf diese Weise einen willkommenen Anlass zu einer grundsätzlichen und umfassenden Orientierung.

Dichter und Öffentlichkeit in Hölderlins Gesängen

Pindars Epinikien setzen einen Sieger voraus, dessen Mitbürger, bis auf die unvermeidlichen Neider, nur darauf warten, denselben in ihren Reihen aufzunehmen und mit ihm zu feiern, denn sein Sieg erhöht ihr Ansehen. Im Vergleich hierzu muss Hölderlin von einer grundlegend anderen Situation ausgehen. Er schreibt seine Gesänge „ohne Auftrag“³², denn es gibt keine Sieger zu feiern, auch fehlt das Publikum für solche Gesänge. Dennoch wählt Hölderlin das pindarische Epinikion als ein Modell für sein Dichtungsvorhaben. Wie lässt sich das begründen? Hölderlin ersetzt, und dies ist der entscheidende Schritt zum Verständnis seiner Adaption, den persönlichen Sieg, der dem Epinikion vorausgeht, durch einen kol-

³² Karlheinz Stierle: Die Friedensfeier. Sprache und Fest im revolutionären und nachrevolutionären Frankreich und bei Hölderlin. In: Das Fest, hrsg. von Walter Haug und Rainer Warning, München 1989, 481-525; 498; vgl. auch Alexander Honold: Die Zeit des Festes und der Augenblick der Gemeinschaft: Hölderlin und Schiller. In: Alexander Honold: Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur, Basel 2013, 87-103.

lektiven Sieg. Mit der Französischen Revolution sieht er die Menschheit in ein neues Zeitalter getreten. Seine Gesänge antworten auf diese neue Situation. „Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht“, heißt es in der Feiertagshymne.³³ Das „jetzt“ bezieht sich auf die aktuelle, nachrevolutionäre Situation um 1800. Hölderlin sieht in der Gegenwart einen historisch günstigen Augenblick, der unbedingt genutzt und keinesfalls verschenkt werden sollte. Seine Gesänge beziehen ihre Kraft aus diesem *καιρός*. Hölderlin verfällt dabei nicht mehr, wie noch als junger Student mit seinen Tübinger Hymnen, in ein abstraktes Menschheitspathos, sondern er entwirft vielmehr konkrete Geschichtsräume und Landschaften, die die eigene Situation vor Augen stellen und sie von anderen Zeiten und Geschichtsräumen unterscheiden.

Die Wirkung, die die Gesänge in der Öffentlichkeit entfalten sollen, erläutert Hölderlin am Beispiel der griechischen Kultur. Deren Entstehung hatte er in *Brod und Wein* rekonstruiert; der Gesang antwortet auf den Einzug der Götter:

[...] so riefs und flog von Zunge zu Zunge
Tausendfach, es ertrug keiner das Leben allein;
Ausgetheilet erfreut solch Gut und getauschet, mit Fremden,
Wirds ein Jubel, [...] ³⁴

Die griechische Dichtung erzeugt, wie die vierte Strophe von *Brod und Wein* erläutert, ein gemeinsames Bewusstsein des epochalen Umbruchs. Der Gesang fliegt „von Zunge zu Zunge“ und stellt eine neue Öffentlichkeit her, indem er die Einzelnen miteinander im Chorgesang verbindet.³⁵ Die derart hergestellte Öffentlichkeit tritt nicht nur punktuell, im Moment des Gesangs, zusammen, sondern findet dank der gemeinsamen Sprache auch zu einer gemeinsamen Vorstellungswelt. „Ausgetheilet“ und „getauschet“ entfaltet die Dichtung ihre Kraft. Sie „erfreut“ als ein Gut, das alle Beteiligten umfasst und miteinander verbindet. Durch den Gesang

³³ *Wie wenn am Feiertage ...*, v. 23, MA I, 262-264; 262.

³⁴ *Brod und Wein. An Heinze* (Erste Fassung), v. 65-68, MA I, 372-382; 376.

³⁵ Vgl. die Wiederherstellung der Öffentlichkeit in *Der Archipelagus*, v. 257-260, MA I, 295-304; 303: „Aber länger nicht mehr! schon hör’ ich ferne des Festtags / Chorgesang auf grünem Gebirg’ und das Echo der Haine, / Wo der Jünglinge Brust sich hebt, wo die Seele des Volks sich / Stillvereint im freieren Lied, zur Ehre des Gottes“.

gewinnt die griechische Kultur ihre Geschichte und Identität: Sie wird von den Dichtern gebildet und reflektiert. Ihre Gesänge preisen und verherrlichen „das Leben“, das sich mit dem Einzug der Götter erneuert.

Hatte Hölderlin in der Elegie *Brod und Wein* die Entstehung der griechischen Kultur rekonstruiert, so behandeln die beiden pindarischen Gesänge, *Wie wenn am Feiertage ...* und *Der Mutter Erde*³⁶, mit denen die Reihe der späten Hymnen beginnt, die Möglichkeiten des Gesangs in der eigenen Zeit. Hölderlin fragt nach den aktuellen Voraussetzungen für den Gesang und stellt dem griechischen Bildungsgang (von *Brod und Wein*) den hesperischen (in *Wie wenn am Feiertage ...* und *Der Mutter Erde*) gegenüber. Der Gesang thematisiert die Voraussetzungen des Hymnenprojekts: Wie lässt sich die fehlende Öffentlichkeit herstellen? Grundsätzlich wird die Gegenwart als günstig für den Gesang eingeschätzt. Mit dem ‚Gewitter‘ der Französischen Revolution endet die Isolation und Einsamkeit der ‚Nacht‘: „Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen“³⁷. Die Gegenwart wird als Zeitenwende begrüßt, in der sich die Begeisterung erneuert. Auf die Herstellung des Gesangs geht das zweite Gedicht ein. In *Der Mutter Erde* wird die Entstehung des Gesangs folgendermaßen erläutert:

*Statt offner Gemeine sing' ich Gesang.
So spielt von erfreulichen Händen
Wie zum Versuche berühret, eine Saite
Von Anfang. Aber freudigernster neigt
Bald über die Harfe
Der Meister das Haupt und die Töne
Bereiten sich ihm, und werden geflügelt
So viele sie sind und zusammen tönt es unter dem Schlage
Des Wekenden und voll, wie aus Meeren schwingt
Unendlich sich in die Lüfte die Wolke des Wohllauts.*

*Doch wird ein anderes noch
Wie der Harfe Klang*

³⁶ *Der Mutter Erde. Gesang der Brüder Ottmar, Hom und Tello*, MA 1, 334-336.

³⁷ *Wie wenn am Feiertage ...* (Anm. 33), 262, v. 19.

Der Gesang seyn

*der Chor des Volks*³⁸

Der Gesang geht vom isolierten Dichter-Ich (v. 1) aus, dessen Tätigkeit und Virtuosität im Gleichnis vom Harfenspieler (v. 2-10) entfaltet wird. Der Zweck des Gesangs liegt in der Vorbereitung, im ‚Wecken‘ (vgl. v. 9), des künftigen Gesangs. Da sich der Chor der Gemeinde noch nicht zusammengefunden hat, soll er sich „unter dem Schlage“ (v. 8) der Saiten bilden und seine Aufgabe übernehmen. Der Gesang des Einzelnen erscheint somit als ein ‚Vorspiel‘ des großen, noch ausstehenden Chorgesangs.

Epinikion und Gesang

Um das Verhältnis von Epinikion und Gesang näher zu bestimmen, sollen im Folgenden die thematischen Schwerpunkte skizziert werden, die Hölderlin in den Gesängen behandelt.

1. Der Gegenwartsbezug

Bezieht sich Pindar in den Epinikien stets auf eine aktuelle Siegesfeier, deren Voraussetzungen (Sieger, Familie, Herkunftsort) breit dargestellt werden, so entwirft Hölderlin in seinen Gesängen Bilder der großen hesperischen Landschaften, wie sie *vor* der jeweils zu erwartenden Feier bereitstehen. Entsprechend stellen die ersten beiden Strophen der *Wanderung* den geographischen Raum des alten Schwabens (Sueviens) vor:

*Glükseelig Suevien, meine Mutter,
Auch du, der glänzenderen, der Schwester
Lombarda drüben gleich,
Von hundert Bächen durchflossen!
Und Bäume genug, weißblühend und röthlich,
Und dunklere, wild, tiefgrünenden Laubs voll
Und Alpengebirg der Schweiz auch überschattet
Benachbartes dich; denn nah dem Heerde des Hauses
Wohnst du, und hörst, wie drinnen*

³⁸ *Der Mutter Erde* (Anm. 36), 334, v. 1-14.

*Aus silbernen Opferschaalen
Der Quell rauscht, ausgeschüttet
Von reinen Händen, wenn berührt*

*Von warmen Stralen
Krystallenes Eis und umgestürzt
Vom leichtanregenden Lichte
Der schneeige Gipfel übergießt die Erde
Mit reinestem Wasser. Darum ist
Dir angeboren die Treue. Schwer verläßt,
Was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort.
Und deine Kinder, die Städte,
Am weithindämmernden See,
An Nekars Weiden, am Rheine
Sie alle meinen, es wäre
Sonst nirgend besser zu wohnen.³⁹*

Hier wird das Land, wie bei Pindar der Sieger, glücklich gepriesen.⁴⁰ Es liegt bereit zum Einzug der „Gratien“ (v. 99), doch bleiben diese noch aus. Grund hierfür sind die bornierten „Kinder“ (v. 20) des Landes, Hölderlins Zeitgenossen, die allzu treu an ihrem Ort verharren und meinen, es sei „nirgend besser zu wohnen“ (v. 24). Stellvertretend bricht daher das Dichter-Ich nach Griechenland auf, um die Gratien in das glücklich gepriesene Land einzuladen. *Germanien* präsentiert in vergleichbarer Weise die hesperische Landschaft im Zustand der Erwartung, bevor der Adler als Götterbote hier einkehrt.⁴¹ Die *Friedensfeier* wiederum evoziert gleich zu Beginn einen gewaltigen Raum, der zum Empfang der Gäste bereitet ist.⁴²

Im Gegensatz zum hesperischen Raum ist der Zeitpunkt des Festes schwerer zu bestimmen. In der Vorstufe zu *Friedensfeier* heißt es: „Versöhnender der du nimmergeglaubt / Nun da bist“.⁴³ Der hier angesprochene Friede wird als bereits vorhanden gedacht. Auf seine Anwesenheit weist das „nun“ (v. 2). Die hier gezeigte Emphase tritt allerdings in der

³⁹ *Die Wanderung* (Anm. 3), 336 f., v. 1-24.

⁴⁰ Als „glücklich“ gepriesen erscheinen auch *Germanien* und der Rhein in den gleichnamigen Gesängen, vgl. *Germanien* (Anm. 3), 406, v. 63; *Der Rhein* (Anm. 3), 343, v. 60.

⁴¹ *Germanien* (Anm. 3), 405 f., v. 33-59.

⁴² *Friedensfeier* (Anm. 3), 361 f., v. 1-12.

⁴³ *Friedensfeier* (Erster Versentwurf, v. 1 f., MA 1, 356-358; 356.

Reinschrift der *Friedensfeier* zurück;⁴⁴ auch in den übrigen Gesängen rückt Hölderlin von dem unmittelbaren Zeitpunkt ab und weicht auf einen unbestimmteren aus. Er betont den Vorspiel-Charakter der Gesänge: Sie gehen dem Fest voran und bereiten es vor; doch wann genau es sich ereignet, muss offen bleiben.

2. Der Vergangenheitsbezug

Die sportlichen Siege der Epinikien sind streng genommen ephemere Ereignisse. Um sie vor dem Vergessen zu bewahren, wird eine Verbindung zum Mythos hergestellt. Als Mythen werden im Folgenden „traditionelle Erzählungen“⁴⁵ bezeichnet, auf die sich Pindar stützt, um sie weitgehend frei auszugestalten. Die Einbeziehung der Mythen erlaubt es ihm, die Gegenwart, von der er ausgeht, mit der mythischen Welt der Vergangenheit in Verbindung zu bringen und dadurch zu steigern. Denn die mythische Vorwelt wird in der Regel als überlegen betrachtet und lässt die Gegenwart in ihrem Glanz erstrahlen. Die sportliche Leistung des gefeierten Siegers erhält so einen geschichtlichen Rahmen, der den Sieg mit der heroischen Vorvergangenheit verknüpft.⁴⁶

Auch Hölderlin nimmt längere Erzählungen in seine Gesänge auf. Wie Pindars Mythen führen sie zum Teil weit zurück in die Vergangenheit. So entwickelt etwa *Die Wanderung* den Mythos von den „Eltern“ (v. 32) des deutschen Geschlechts, die „vor alter Zeit“ (v. 31) zum Schwarzen Meer gezogen waren und auf die „Kindern der Sonn“ (v. 36) trafen. Aus der mythischen Hochzeit der Elterngeneration wird das Volk der

⁴⁴ *Friedensfeier* (Anm. 3), 362, v. 13.

⁴⁵ Diese Definition verwenden Kirk, Graf und Burkert; vgl. Geoffrey S. Kirk: Griechische Mythen. Bedeutung und Funktion, aus dem Englischen übersetzt von Renate Schein, Berlin 1980, 25 f.; Fritz Graf: Griechische Mythologie. Eine Einführung, 3. Aufl. München u. a. 1991, 7: „Mythen sind traditionelle Erzählungen, ‚traditional tales‘“; Walter Burkert: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche [1977], 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 2011, 24.

⁴⁶ Pindar entwickelt die mythischen Bezüge meist in längeren Erzählungen; er vermag die Darstellung aber auch auf wenige Andeutungen zu konzentrieren. Der Umfang seiner Mythen variiert daher sehr stark. Auch bei Hölderlin sind solche Schwankungen festzustellen. Anders als *Die Wanderung*, *Der Rhein*, *Germanien*, *Friedensfeier* und *Patmos* enthält *Andenken* (Anm. 3) nur Spuren einer mythischen Erzählung, die in die Vergangenheit weisen, vgl. 474 f. v. 48-56.

Griechen abgeleitet.⁴⁷ In vergleichbarer Weise berichtet *Der Rhein* von der Geburt des jungen Stroms: Vom „Donnerer“ (v. 26) gezeugt und von der „Mutter Erd“ (v. 25) geboren, verlangt es ihn, ebenso wie seine Brüder, nach „Asia“ zu „wandern“ (v. 36 f.). Doch muss er gegen seinen Wunsch nach Norden ziehen, um dort zum „Vater“ (v. 88) des Landes zu werden.⁴⁸ *Germanien* rekuriert auf den mythischen Adlerflug, der vom Indus der Vorzeit bis zur Gegenwart führt.⁴⁹ In *Patmos* wiederum, um die Beispielreihung hier abzubrechen, führt der Mythos nach „Asia“ (v. 31), wo „einst“ (v. 74) der „Jünger[]“ (v. 79) Johannes mit dem „Sohne des Höchsten“ (v. 77) gegangen war.⁵⁰

3. Die Einbeziehung der göttlichen Sphäre

Die hymnischen Partien, die in die Epinikien eingefügt sind, erlauben die Zuwendung zu den göttlichen Instanzen; nach antiker Vorstellung haben diese den Sieger in seiner Leistung unterstützt. In der Gestaltung des Danks richtet sich Pindar daher nach den Anforderungen der Auftraggeber. Bei Hölderlin gibt es in den Gesängen ebenfalls hymnische Partien, in denen göttliche Instanzen angesprochen werden. So enthält *Die Wanderung* eine Anrufung der „Charitinnen“ (v. 109), die auch als „Gratien Griechenlands“ (v. 99), „Himmelstöchter“ (v. 100) und die „Holden“ (v. 101) angerufen werden, was zumindest nach antiker Vorstellung ihren Ruhm steigert. Sie werden feierlich ‚eingeladen‘, nach Suevien, der Heimat des Dichters, zu kommen, weil sie dort fehlen (v. 92).⁵¹ Eine vergleichbare Einladung erfolgt auch in der *Friedensfeier*, wo der „Fürst[] des Fests“ zum Gastmahl gerufen wird;⁵² *Germanien* problematisiert das Motiv des Götteranrufs: Hier dürfen die alten Götter nicht mehr gerufen werden.⁵³ In der Folge wird Christus zu ihnen verstärkt in Beziehung gesetzt. *Der*

⁴⁷ *Die Wanderung* (Anm. 3), 337 f., v. 31-79. Zum historischen Hintergrund des Mythos vgl. Ulrich Gaier: Hölderlins Schweiz- und Alpendichtung. In: Hölderlin und die ‚künftige Schweiz‘, hrsg. von Ulrich Gaier und Valérie Lawitschka, Tübingen/Eggingen 2013, 458-486; 467 f.

⁴⁸ *Der Rhein* (Anm. 3), 343 f., v. 32-90.

⁴⁹ *Germanien* (Anm. 3), 405-407, v. 42-102.

⁵⁰ *Patmos* (Anm. 3), 449 f., v. 73-135.

⁵¹ *Die Wanderung* (Anm. 3), 339.

⁵² *Friedensfeier* (Anm. 3), 362, 364, v. 15-24, v. 109-112.

⁵³ *Germanien* (Anm. 3), 404 f., v. 1-25.

Einzig ›Dritte Fassung‹ enthält zahlreiche Epiklesen, die sich an ihn richten: Christus wird hier als „Meister und Herr“ (v. 38) und „mein Lehrer“ (v. 39), aber auch, gegen die christliche Lehre, als Sohn „der Götter“ (v. 32), als „Herakles Bruder“ (v. 53) oder als „Bruder auch des Eviars“ (v. 55) angesprochen.⁵⁴

4. Die gnomischen Reflexionen

Von den typischen Sprachformen der Gesänge erscheinen die Gnomen als besonders markant. Sie bilden bei Pindar wie auch bei Hölderlin kurze Sätze, die im Präsens formuliert werden und allgemeingültige Aussagen treffen. Diese allgemeinen Aussagen gehören in den Bereich der Ethik,⁵⁵ denn sie regulieren die menschliche Praxis. So wird beispielsweise in der *Wanderung* die Abwendung von der griechischen Vergangenheit und die Zuwendung zur Gegenwart des Dichter-Ich mit der Sentenz begründet: „doch Menschen / Ist Gegenwärtiges lieb.“ (v. 86f.) Neben der Kürze bringt diese Gnome auch das Ethos zum Ausdruck, das der menschlichen Praxis insgesamt zugrunde liegt bzw. zugrunde liegen sollte.⁵⁶ Göttliches Handeln den Menschen gegenüber wird hingegen im *Rhein* folgendermaßen gefasst: „Ein Gott will aber sparen den Söhnen / Das eilende Leben“ (v. 76f.). Die „Gottersöhne“ (v. 41) aber, zu denen auch der Rhein zählt, verhalten sich trotz und über alle Maßen zornig. Ihr Verhalten wird folgendermaßen kommentiert:

*Doch unverständlich ist
Das Wünschen vor dem Schicksaal.
Die Blindesten aber
Sind Göttersöhne. Denn es kennet der Mensch
Sein Haus und dem Tier ward, wo
Es bauen solle, doch jenen ist
Der Fehl, daß sie nicht wissen, wohin
In die unerfahrne Seele gegeben.*

*Ein Räthsel ist Reinentsprungenes. Auch
Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn*

⁵⁴ *Der Einzige* ›Dritte Fassung‹, MA 1, 467-469; 467f.

⁵⁵ Vgl. Stenger, Poetische Argumentation (Anm. 30), 6-56.

⁵⁶ *Die Wanderung* (Anm. 3), 339.

*Wie du anfiengst, wirst du bleiben,
So viel auch wirket die Noth,
Und die Zucht, das meiste nemlich
Vermag die Geburt,
Und der Lichtstral, der
Dem Neugebornen begegnet.⁵⁷*

Hölderlin entfaltet hier eine ganze Kette allgemein gehaltener Sätze, die Schlag auf Schlag das Verhalten der „Göttersöhne“ charakterisieren. Solche gnomischen Cluster sind jedoch auch typisch für die Epinikien, denn sie bilden einen charakteristischen Bestandteil der poetischen Argumentation. Mit den Momenten der Kürze, der Allgemeingültigkeit und der praktisch-ethischen Dimension zeichnen sich die Gnomen als ein typisch pindarisches Element aus, das Hölderlin für seine Zwecke einsetzt.

5. Die Begründung des Gesangs

Eng verwandt mit den Gnomen sind schließlich die poetologischen Partien, die fest zu Pindars und Hölderlins Gesängen gehören. Sie reflektieren das poetische Handeln des Dichters, seine ποιήσις.⁵⁸ Eine einschlägige Passage hierfür findet sich am Beginn von *Patmos*:

*So sprach ich, da entführte
Mich schneller, denn ich vermuthet,
Und weit, wohin ich nimmer
Zu kommen gedacht, ein Genius mich
Vom eigenen Hauß'. Es dämmerten
Im Zwielicht, da ich gieng
Der schattige Wald
Und die sehnsüchtigen Bäche
Der Heimath; nimmer kannt' ich die Länder;
Doch bald, in frischem Glanze,
Geheimnißvoll
Im goldenen Rauche, blühte
Schnellaufgewachsen,*

⁵⁷ *Der Rhein* (Anm. 3), 343 f., v. 38-53.

⁵⁸ Um seine Autorität zu festigen, spart Pindar nicht mit Hinweisen auf seine intellektuelle Überlegenheit gegenüber den Bürgern und Dichterkollegen; aus diesem Grund betont er aber auch seine moralische Integrität.

*Mit Schritten der Sonne,
Mit tausend Gipfeln duftend,*

*Mir Asia auf, und geblendet sucht'
Ich eines, das ich kennete, denn ungewohnt
War ich der breiten Gassen, wo herab
Vom Tmolus fährt
Der goldgeschmückte Pactol
Und Taurus stehet und Messogis,
Und voll von Blumen der Garten,
Ein stilles Feuer; aber im Lichte
Blüht hoch der silberne Schnee;
Und Zeug unsterblichen Lebens
An unzugangbaren Wänden
Uralt der Efeu wächst und getragen sind
Von lebenden Säulen, Cedern und Lorbeern
Die feierlichen,
Die göttlichgebauten Palläste.*

*Es rauschen aber um Asias Thore
Hinziehend da und dort
In ungewisser Meeresebene
Der schattenlosen Straßen genug,
Doch kennt die Inseln der Schiffer.
Und da ich hörte,
Der nahegelegenen eine
Sei Patmos,
Verlangte mich sehr,
Dort einzukehren und dort
Der dunkeln Grotte zu nahn.
Denn nicht, wie Cypros,
Die quellenreiche, oder
Der anderen eine
Wohnt herrlich Patmos,*

*Gastfreundlich aber ist
Im ärmeren Hauße
Sie dennoch
Und wenn vom Schiffbruch oder klagend
Um die Heimath oder*

*Den abgeschiedenen Freund
Ihr nahet einer
Der Fremden, hört sie es gern, und ihre Kinder
Die Stimmen des heißen Hains,
Und wo der Sand fällt, und sich spaltet
Des Feldes Fläche, die Laute
Sie hören ihn und liebend tönt
Es wieder von den Klagen des Manns. [...] ⁵⁹*

Der Sprecher beobachtet sich selbst, er kommentiert und protokolliert sein poetisches Handeln. Die Eingangsbemerkung: „So sprach ich“ (v. 16) bezieht sich auf die Worte der ersten Strophe (v. 1-15), die jetzt, aus dem Rückblick, als ein Selbst-Zitat des Sprechers erscheinen. Aus dem Akt des einstigen Sprechens wird das Dichter-Ich herausgerissen. Der eingangs geäußerte Wunsch, „über den Abgrund weg“ (v. 7) zu anderen herausragenden geschichtlichen Orten und Zeiten „hinüberzugehen und wiederzukehren“ (v. 15), wird ihm erfüllt. Es kommt zur imaginären Reise, die den Sprecher nach „Asia“ (v. 31) führt. Der Übergang zur orientalischen Vorstellungswelt wird von Hölderlin über vier Strophen entfaltet. Was sich dem Anblick bietet, erscheint geheimnisvoll, duftend, blendend und ungewohnt. Die poetologische Passage verdeutlicht, wie weit sich Hölderlin vom Griechenlandbild Winckelmanns und seiner Zeit entfernt hat, wenn er das karge Patmos zum Ziel der imaginären Reise wählt. Von hier aus wird er das Ende der Antike in den Blick bringen. Der Wechsel des Ortes (von der „Heimath“ nach Patmos) wie auch der Perspektive (von der Gegenwart in die Vergangenheit) wird mithilfe der poetologischen ‚Brücke‘ (v. 16-73) vollzogen.

Eine zweite Form der Selbst-Kommentierung bieten kurze poetologische Gnomes des Typs: „Was bleibet aber, stiften die Dichter.“⁶⁰ Sie werden nicht nur am Ende, sondern auch innerhalb der Gedichte eingesetzt und fungieren dort als Gelenkstellen der lyrischen Komposition. So erinnert der Gesang *Patmos* an die Jugend des Johannes, der mit dem „Sohne des Höchsten“ (v. 77) besonders eng verbunden und ihm „unzerrennlich“ (v. 77) gefolgt war. Als die Erzählung zu den Ereignissen der

⁵⁹ *Patmos* (Anm. 3), 447f., v. 16-73.

⁶⁰ *Andenken* (Anm. 3), 475, v. 59.

letzten Tage führt und den Tod Christi erreicht, heißt es: „Drauf starb er.“ (v. 88) Es folgt der gnomische Kommentar: „Vieles wäre / Zu sagen davon“ (v. 88 f.). Die verblüffende Feststellung fungiert als Abbruchsformel der lyrischen Erzählung.⁶¹ Hölderlin nutzt diese Technik, die auch von Pindar verwendet wird, an entscheidender Stelle: Er markiert mit ihr das Ende der Antike. Johannes, der einstige Jünger, bezeugt diesen Umbruch vom ‚Tag‘ zur ‚Nacht‘. Er wird auf Patmos zum Seher, aber auch zu einem der ersten Schriftsteller, die unter den Bedingungen der Moderne arbeiten. Für die nachfolgenden Autoren, wie Hölderlin, bietet er Orientierung. Er geht zur Verschriftlichung dessen über, was er erlebt und gesehen hat. Der Entzug des Göttlichen lässt ihn nicht zerbrechen, sondern ‚heroisch‘ standhalten. Das unmittelbare Erleben wird aufbewahrt und in der Schrift weitergegeben.

Eine dritte Form der poetologischen Intervention bilden Fragen des Typs:

[...] Wo,

Wo aber wohnt ihr, liebe Verwandten,
Daß wir das Bündniß wiederbegehnen,
Und der theuern Ahnen gedenken.⁶²

Die eindringliche Frage nach dem Verbleib der Griechen, die in die mythische Erzählung der *Wanderung* integriert wird, lenkt die Aufmerksamkeit auf das „Land des Homer“ (v. 79), das in den beiden Folgestrophen präsentiert wird (v. 64-90). Diese bilden sodann einen Höhepunkt der poetischen Argumentation.

Themen, Sprachgesten und Sprecherrollen in den Gesängen

Wie aber lässt sich das Verhältnis von Hölderlins Gesängen und den Epi-

⁶¹ *Patmos* (Anm. 3), 449. Die Formel findet sich wörtlich auch bei Platon in dessen Mythos von Theuth und der Erfindung der Schrift, Phaidros 274e3: λόγος πολὺς ἂν εἴη διελθεῖν.

⁶² *Die Wanderung* (Anm. 3), 338, v. 60-63. Zum Einsatz der Frage in den späten Gedichten vgl. Sabine Doering: Aber was ist diß? Formen und Funktionen der Frage in Hölderlins dichterischem Werk, Göttingen 1992, 123-143.

nikien bestimmen? Hölderlin nutzt Pindars Dichtung als Modell zur Konzeption seiner Gesänge, mit denen er sich an die Zeitgenossen wendet. Im Kern behandelt er, wie er in einem Brief an seinen Verleger Wilmans vom Dezember 1803⁶³ darlegt, die eigene „Zeit“ und „das Vaterland“. Die Gegenwart wird angesichts der Französischen Revolution als günstig und reif zur Veränderung begriffen. Um ihr gewaltiges Potential zu verdeutlichen, werden die großen hesperischen Landschaften mit ihren Flüssen, Gebirgen und Städten evoziert und mit Gegenbildern orientalischer Provenienz kontrastiert. Über die mythischen Erzählungen wird die Vergangenheit entfaltet und in die Gedichte einbezogen. Auch die künftigen Aufgaben werden von verschiedenen Seiten aus beleuchtet und in gnomischer Verdichtung reflektiert. Die Öffentlichkeit soll sich im Medium des Gesangs bilden und zusammenfinden. Dessen Themenspektrum umfasst große narrative Passagen wie auch kurze hymnische Epiklesen, schließlich kommen die gnomischen und poetologischen Reflexionen hinzu, die als Kommentarpotential eingesetzt werden. Nur auf das prosopographische Element, das den Sieger ausführlich vorstellt, muss Hölderlin verzichten. Er ersetzt es durch ein, wie ich es nennen möchte, kairologisches Element, das den Gegenwartsbezug seiner Gedichte ausweist und reflektiert. Dabei erscheint ihm die eigene Zeit als günstig für den Gesang: Hölderlin versteht sie als Übergangszeit nach dem Gewitter (der Französischen Revolution) und vor dem künftigen Fest.

Diesen fünf Themenbereichen (Kairologisches, Mythisches, Hymnisches, Gnomisches und Poetologisches), mit denen Hölderlin operiert, lassen sich auch spezifische Sprachgesten zuordnen. So enthalten die *kairologischen* Passagen stets Hinweise auf das Nun und Jetzt der Gedichte wie auch auf den hesperischen Raum, von dem sie ausgehen. Die narrativen Passagen der *Mythen* mit ihren großen, kulturhistorischen Erzählungen erscheinen stets im Präteritum. Die *hymnischen* Partien verwenden Formen der Zuwendung und Ansprache, der Bitte und des Danks. Die *Gnomik* wiederum zeichnet sich durch ihre Kürze, Allgemeinheit und Prägnanz aus. Sie wird oft mit einer einleitenden Partikel angeschlossen. Das *poetologische* Sprechen schließlich ist an der Ich-Rede, an den Sentenzen zur dichterischen Arbeit wie auch an den Fragen erkennbar, die den

⁶³ MA 3, 926f.

Gang des Gesangs lenken. Die poetologischen Reflexionen fundieren bei Hölderlin (wie auch bei Pindar) den Gesang: Sie verleihen dem Sänger-Ich seine poetische Identität, verdeutlichen seine Kompetenz und bekräftigen seine Integrität. Erst so gewinnt er die Autorität, die erforderlich ist, um der Gemeinde allein gegenüberzutreten und seine verschiedenen Aufgaben zu erfüllen: Er erscheint als kundiger Erzähler, als Vermittler des Göttlichen, als Priester und Seher wie auch als politischer Ratgeber und Artist, der den Gang des Gesangs versiert zu lenken versteht und hierbei auch dessen Gesetzmäßigkeiten ausspricht.

Indem Hölderlin mit den skizzierten Themen, Sprachgesten und Sprecherrollen vor die Öffentlichkeit tritt, erzeugt er in den Gesängen eine spezifische ‚Mischung‘ von Information, Narration und Deutung, von Ansprache und Selbstreflexion. Die Verbindungen zwischen diesen Sprachgesten werden in jedem Gesang neu hergestellt. Durch den flexiblen Einsatz der Themen, Rollen und Gesten verfügt jeder Gesang über seine individuelle Gestalt. Die Kombination der Elemente erscheint als kalkuliert und berechnet. Auf das zugrundeliegende Kompositionsprinzip verweist der Satzsatz der *Wanderung*:

*Oft überraschet es einen,
Der eben kaum es gedacht hat.*⁶⁴

Hölderlin und Pindar nutzen die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten der Sprachregister und sorgen so für das Moment der Herausforderung und Überraschung, das ihrer Dichtung zukommt.

In der programmatischen Vorrede zu *Friedensfeier* hatte Hölderlin seine neue „Sangart“, die sich der Auseinandersetzung mit Pindar verdankt, vorgestellt und sich dabei über den verdeckten Hinweis emphatisch auf Luther bezogen. Was verbindet Pindar, Luther und Hölderlin? Alle drei entwerfen Formen des öffentlichen Gesangs. Worin aber liegt das Besondere von Luthers Liedern und Gesängen? Ihre Sprache geht aus der Bibelübersetzung hervor. Erst durch das Übersetzen hatte der Reformator zu seiner Sprache gefunden. Das Besondere an ihr entdeckt Heinrich Heine, wenn er festhält, Luther habe es vermocht, „aus einer toten Sprache, die

⁶⁴ *Die Wanderung* (Anm. 39), 339, v. 116f.

gleichsam schon begraben war, in eine andere Sprache zu übersetzen, die noch gar nicht lebte“.⁶⁵ Die Feststellung, dass Luther von einer nicht mehr existierenden in eine noch nicht existierende Sprache übersetzt, trifft in vergleichbarer Weise auch auf Hölderlin zu. Dieser lernt die alte ‚oratorische‘ Sprache Pindars durch seine Übersetzung kennen und begründet mit den Gesängen eine neue lyrische Sprache. Die Übersetzung erlaubt es ihm, wieder „eigentlich originell“⁶⁶ zu dichten, dem Publikum aber gibt sie die Gelegenheit zu einer umfassenden Selbstvergewisserung in den großen Gesängen.

⁶⁵ Heinrich Heine: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, hrsg. von Klaus Briegleb, Bd. 3, hrsg. von Karl Pöribacher, München 1971, 505-641; 555.

⁶⁶ Zweiter Brief an Böhlendorff (Anm. 7), 922.

Marco Castellari

Goethes *Tasso* und Hölderlins erster *Empedokles*-Entwurf. Methodische Ansätze zu einem Vergleich¹

I. Zur Einführung

In einem 1964 veröffentlichten Aufsatz zu *Hölderlins ‚Empedokles‘ auf dem Theater*, der aus einem Vortrag im Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom hervorging, resümierte Friedrich Beißner die Forschungsgeschichte zu den Trauerspielfragmenten folgendermaßen: „Das auch im dritten Ansatz nicht zur Vollendung gediehene Trauerspiel“ werde „von nicht wenigen Kritikern, die ihm gern hohe sprachliche Schönheit an einzelnen poetischen Stellen nachrühmen, als offener Beweis dafür angesehen, dass die strenge dramatische Gattung dem Dichter, dem denn doch wohl zu ‚zarten‘, zu ‚weichen‘ Dichter, nicht liege: er sei eben ein Lyriker und kein Dramatiker“. Um diesem seit dem 19. Jahrhundert währenden kritischen Urteil zu widersprechen,² führte Beißner anschließend aus, inwieweit „Hölderlins ursprünglicher Sinn für das Drama“ sich ganz im Gegenteil in seinem Gesamtwerk belegen lasse, so dass sich selbst in einigen lyrischen Texten, die durch einen „stark dramatische[n] Einschlag“ gekennzeichnet seien, Spuren davon finden. Mit Bezug auf die Sophokles-Übersetzungen kulminierte Beißners Plädoyer für Hölderlins Theatertalent dann in den Worten: „Es lässt sich zwar nicht rational begründen, das empfängliche

¹ Im Rahmen der Arbeitsgruppe ‚*Szenische Dichte und Fülle*‘. *Annäherungen an Hölderlins Theatersprache (Hölderlins Sprache*; Tübingen, 24.-27. 5. 2018) wurden nach einer text- und rezeptionsgeschichtlichen Einführung erste Ergebnisse eines strukturellen und stilistischen Vergleichs zwischen der ersten Dialog- resp. Monologszene von Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* und dem ersten Entwurf von Hölderlins *Empedokles*-Trauerspielprojekt zur Diskussion gestellt. Dem regen Streitgespräch und den darin aufgetauchten, unterschiedlichen Gesichtspunkten zu Grundlage und Reichweite des vergleichenden Ansatzes sowie zu den noch offenen Forschungslücken entspringen die oben angestellten Überlegungen. Allen TeilnehmerInnen der Arbeitsgruppe gebührt mein herzlicher Dank.

² Zur *Empedokles*-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Marco Castellari: *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation*, Berlin/Boston 2018, insb. 132-198, 204-211, 230-243, 270-286, 375-383, 447-475.

Ohr jedoch kann es vernehmen, dass diese dramatische Rede szenische Dichte und Fülle hat, dass sie erst auf dem Theater eigentliches Leben gewinnt [...]“.³ Beißners Charakterisierung wurde als Ausgangspunkt für die Diskussion in der Arbeitsgruppe gewählt. Es galt, Hölderlins Trauerspielfragmente mit dramenanalytischen Verfahren zu befragen und im Kontext zu lesen.

II. Methodologische Prämissen

In der Arbeitsgruppe wurde anhand ausgewählter Passagen und eines Vergleichs mit Goethes *Tasso* (1790) eine Analyse von Hölderlins Dramenstil versucht. Das Hölderlin nachweislich bekannte⁴ Stück wurde anderen möglichen Vergleichstexten vorgezogen, etwa den Dramen Schillers, die Hölderlin nicht nur ebenso gut kannte, sondern hinsichtlich der dramaturgischen Strukturierung als Muster der eigenen Versuche in der „tragischen Form“ bezeichnete.⁵ Das Schauspiel zu dem italienischen Dichter weist

³ Friedrich Beißner: Hölderlins ‚Empedokles‘ auf dem Theater. In: *studi germanici* (nuova serie) 2, 1964, 46-61; 46, 48, 49.

⁴ Vgl. Susette Gontards Brief vom Juni 1799: „[...] noch heute laß ich im Tasso, und fand unverkennbare Züge von Dir. ließ ihn auch einmal wieder“ (Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA VII 1, 80). *Tasso*-Reminiszenzen im Werk sind nicht immer von Verweisen auf den italienischen Dichter und sein Werk zu unterscheiden; das nicht ausgeführte Gedichtprojekt „Tasso an Leonoren / Abschied von ihr“ (StA 2, 324) hätte möglicherweise beides in einem ‚Dichtergedicht‘ zusammengeführt. Zur Konstellation Hölderlin – Goethe – Tasso vgl. Eudo C. Mason: Hölderlin and Goethe, hrsg. von Peter Howard Gaskill, Bern/Frankfurt a.M. 1975, 77-139 (grundlegend zu Hölderlins ‚Goethe-Erlebnis‘, auch ein Einfluss auf den *Empedokles* wird erwoogen) – Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni: Tasso. In: Dies.: *Marginalien zu Hölderlins Werk*, Würzburg 2010, 83-94 (wo auch Heinses Einfluss erörtert wird) – Friedrich Strack: Von Goethe und Schiller verkannt und gegängelt? Hölderlins Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2001, 122-150 (etwa zu *Tasso* und *Hyperion*). Die existentielle Parallelisierung Tasso – Hölderlin, die bereits in Susette Gontards Brief aufscheint, wurde zu einem Topos der bio-pathographischen Rezeption Hölderlins im 19.-20. Jahrhundert und wirkte auch in der literarischen und Bühnenrezeption von dessen *Empedokles*-Fragmenten nach.

⁵ Briefentwurf vom September 1799, StA VI, 364 f. Ein anderer möglicher Weg wäre ein struktureller und eventuell sprachlich-motivischer Vergleich mit antiken Tragödien, etwa mit beiden Ödipus-Dramen des Sophokles, die wiederholt als Muster für die Komposi-

alle Struktur- und Stilelemente des gehobenen klassizistischen Dramas auf und erscheint formal für einen Vergleich besonders geeignet, da die Exposition des ersten Aktes Merkmale besitzt, die bei Hölderlin wiederkehren. Goethes Dichterdrama behandelt die in Tassos Existenz und Werk aufscheinende Kollision von Poesieanspruch und Daseinsqual.⁶ In Hölderlins *Empedokles*-Entwürfen ist der innere Konflikt der Hauptfigur zwar anders gestaltet, trotzdem sind inhaltliche Verbindungslinien durchaus vorhanden. Die mit wenig Personal auskommenden Dialoge sind hier wie da um einen Protagonisten zentriert, dessen Lebensentwurf und Selbstauslegung dargestellt werden. Schließlich teilen beide in ihrer jeweiligen Rezeption die Etikettierung als Lesedramen, deren poetische Schönheit der Bühnenwirkung schade.⁷

tion der *Empedokles*-Fragmente bezeichnet wurden – diese These vertritt Birkenhauer (Theresia Birkenhauer: *Empedokles*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002, 198-223; 221 f.), die insbesondere „die Ebene der Darstellung“ fokussiert; darauf ist unten zurückzukommen.

- ⁶ Wielands Verweis auf Tasso im ersten seiner *Briefe an einen jungen Dichter* (1782) gehört wie Heines Biographie und dessen wie auch Johann Friedrich Koppes frühere *Befreites Jerusalem*-Übersetzung zum deutschen Tasso-Diskurs des 18. Jahrhunderts, der in Goethes Dichterdrama kulminiert. Dazu und zu Entstehung, Struktur, thematischen Konstellationen, Forschungsansätzen und Wirkung vgl. einführend Walter Hinderer: *Torquato Tasso*. In: *Goethe-Handbuch*, Bd. 2, Dramen, hrsg. von Theo Buck, Stuttgart/Weimar 1996, 229-257; 230 f. Tassos Präsenz im Italiendiskurs der Goethezeit und in der Übersetzungsdebatte und -praxis um 1800 erhellt insb. Elena Polledri: *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit. Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante*, Tübingen 2010.
- ⁷ Für beide Dramen bedeuteten die Aufführungen mit Bruno Ganz in der Titelrolle eine Wende in der Bühnenrezeption. Zur epochemachenden Berliner Inszenierung Klaus-Michael Grübers (*Empedokles. Hölderlin lesen*, Schaubühne am Halleschen Ufer, 14. Dezember 1975) vgl. Castellari, *Hölderlin und das Theater* (Anm. 2), 450-460. Peter Stein hatte Goethes *Torquato Tasso* noch während seiner Bremer Zeit inszeniert (30. 3. 1969, neben Ganz spielten Werner Rehm als Antonio, Wolfgang Schwarz als Alfons, Jutta Lampe als Prinzessin Leonore und Edith Clever als Leonore Sanvitale). Goethes Dichterdrama wurde von Anfang an der Theateruntauglichkeit, ja der Bühnenlangweiligkeit bezichtigt. Die späte Uraufführung einer von Goethe gestrichenen Fassung im von ihm geleiteten Weimarer Hoftheater wurde jedoch (auch für den Dichter überraschend) zum Erfolg (16. 2. 1807, den Tasso gab Pius Alexander Wolff). Noch zeitlebens fanden die Berliner Inszenierung August Wilhelm Ifflands (1807) und eine zweite Weimarer Aufführung mit Caroline Jagemann als Prinzessin Beifall; im 19. und 20. Jahrhundert blieb das Stück auf der Bühne präsent, die Titelrolle von großen Schauspielern begehrt (markant etwa die Jubiläumsinszenierungen 1907 in der Reichshauptstadt, mit Interpreten wie Adalbert

Aus Hölderlins ‚erster Fassung‘ wurden der Eingangsdilog (I, 1: *Panthea. Delia*) wie auch der erste Monolog (I, 3: *Empedokles*) ausgewählt und mit den entsprechenden Szenen bei Goethe verglichen (I, 1: *Prinzessin. Leonore*; II, 2: *Tasso*).⁸ In beiden Fällen dient der erste Auftritt ganz ‚klassisch‘ der dramaturgischen Exposition, wobei die jeweilige Hauptfigur in deren Abwesenheit vorgestellt wird; auch der Umstand, dass der erste monologische Auftritt der Hauptfigur vorbehalten ist,⁹ verbindet die beiden Dramen. Ferner wurde in der Arbeitsgruppe anhand von quantitativen Analysen, von Einzelbeobachtungen zu sprachlichen Formen und inhaltlich-motivischen Elementen versucht, Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten, Abweichungen und Unterschiede gemeinsam zu besprechen. Für einige makrostrukturelle Überlegungen wurden notwendigerweise beide

Matkowsky und Josef Kainz, später verkörperten etwa Gustav Gründgens, 1949, und Thomas Holtzmann, 1968, den gequälten Dichter). Nach Peter Steins eine Zäsur setzender Theaterarbeit führten vor allem Claus Peymanns Bochumer (1980) und Ernst Wendts bzw. Dieter Dorns Münchner Inszenierungen (1981, 1984) mit je anderen Nuancierungen die Auseinandersetzung eines gesellschaftspolitisch versierten Regietheaters mit dem Klassiker fort. In Bochum war übrigens das Bühnenbild von einem leuchtenden Hölderlin-Zitat dominiert: „Tasso / politisch Sorgen herzungewisse“ (Bruchstück 70, StA II, 336, v. 4 f.). Vgl. dazu Hinderer, Torquato Tasso (Anm. 6), 241-243; Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Bd. 5, Stuttgart u.a. 2007, 276-278; 345 f., 371. Für die Jahre danach liegen m.W. keine Studien vor; ein Blick in die Schauspielchroniken der letzten zehn Jahre zeigt, dass das Stück weiter inszeniert wird, wobei keine markante Inszenierung herauszuragen scheint.

⁸ Für Hölderlin diene der in der Stuttgarter Ausgabe edierte Text (IV, 3-9, v. 1-170; 14-16, v. 280-348), für Goethe der 5. Band der von Erich Trunz herausgegebenen Hamburger Ausgabe zur Grundlage, die entsprechenden Auftritte 73-79, v. 1-238, und 103-105, v. 1125-1195 (Goethes Werke. Dramatische Dichtungen III, textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal und Eberhard Haufe, kommentiert von Stuart Atkins, Dieter Lohmeier, Waltraud Loos und Marion Robert, 9. Aufl. München 1981). Aus beiden Werken wird oben mit einfacher Versangabe zitiert.

⁹ Bei Goethe jedoch ist Tasso bereits früher aufgetreten, in I, 3, während es sich bei Hölderlin um das erste ‚Erscheinen‘ des Protagonisten auf der Bühne handelt. Zu Erscheinen und Verschwinden des Empedokles als Strukturmerkmale und Grundmotive vgl. Rüdiger Campe: Erscheinen und Verschwinden. Metaphysik der Bühne im Hölderlins ‚Empedokles‘. In: Tragödie. Trauerspiel. Spektakel, hrsg. von Bettine Menke, Berlin 2007, 53-71. Eine Poetologie des Auftritts als ‚In-Erscheinung-Treten‘ der Person in der Tragödie des 17.-19. Jahrhunderts legt Juliane Vogel vor: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn 2018 – „Goethes Auftrittstheater“ ist dort beeindruckend erhellt (111-201); von der Studie können Impulse auch für die Erforschung von Hölderlins Dramenfragmenten kommen.

Werke in ihrer ganzen Breite berücksichtigt: Während dies bei Goethes fünftaktigem Schauspiel kein Problem darstellte, war selbstverständlich bei Hölderlins nie abgeschlossenen und fragmentarisch überliefertem Trauerspielprojekt höchste Vorsicht geboten.

III. Makrostrukturen im Vergleich

Die Verfassung von Goethes *Tasso* entstand 1787-89 und umfasst 3 453 ungereimte jambische Fünfheber (Blankverse), mit wenigen Ausnahmen, wobei die Einteilung in fünf Aufzüge verhältnismäßig ausgeglichen ist (siehe Tabelle 3b, S. 78): Zwischen dem längsten (II, 899 Verse) und dem kürzesten (III, 540 Verse) stehen der I. (749 Verse), der IV. (641 Verse) und der V. Aufzug (624 Verse). Viel unausgeglichener ist dagegen das Umfungsverhältnis der Auftritte, derer es im ersten Aufzug vier, in allen weiteren fünf gibt – der kürzeste beträgt vier Verse (III, 5), der längste 375 Verse (II, 1). Der typische Handlungsaufbau des klassizistischen Dramas führt sowohl zu der strukturellen Prädominanz des Aufzugs bzw. Akts wie auch zur funktionellen Behandlung der Auftritte, die ganz unterschiedliche Längen zulässt (für Übergangsszenen, Dialoge, Ensemble-Szenen, Reflexions- bzw. Entscheidungsmonologe usw.). Die Tabelle 1 (S. 74) gibt Goethes Einhaltung der Regel deutlich wieder, nach der die Verkettung aufeinanderfolgender Auftritte innerhalb eines Aufzugs durch das Verbleiben auf der Bühne mindestens einer Figur garantiert wird (siehe etwa den II. Aufzug).

Hölderlins Trauerspielfragmente zum Tod des Empedokles entstanden ein Jahrzehnt nach Goethes *Tasso*. In Beißners Rekonstruktion hat die ‚erste Fassung‘ 2 051 Verse, die ziemlich gleichmäßig verteilt sind: Der I. „Act“ umfasst 1 086 Verse (9 Auftritte, 53%), der II. 965 Verse (8 Auftritte, 47%; siehe Tabelle 4b, S. 82). Das nicht ganz regelmäßige Metrum (bei Dominanz des Blankverses), die vielen Antilaben, die offenkundigen Lücken innerhalb einiger Dialogpartien und vor allem die offenbare Unabgeschlossenheit des Ganzen zwingen zur Vorsicht bei der Nennung und Interpretation von detaillierteren Zahlen; die Proportionen können allerdings als Richtwerte betrachtet werden. Die Szeneneinteilung erscheint, wenn man die Personenkonfiguration erklärend hinzunimmt

(Tabelle 2, S. 75), schwankend, wenn auch nicht so stark wie bei Goethe (der kürzeste Auftritt umfasst 16, der längste 528 Verse), und ist noch stärker als dort auf die Hauptfigur ausgerichtet. So lässt sich beobachten, dass weniger die klassizistische Regel einer harmonischen Aufeinanderfolge der Personenauftritte strukturbildend wirkt (bei Hölderlin treten etwa zwischen I, 1 und I, 3 immer nur neue Figuren auf; auch die Übergänge I, 8 auf 9 und II, 7 auf 8 widersprechen besagter, von Goethe eingehaltener Regel) als vielmehr die Bühnenanwesenheit des Empedokles selbst: Der dramatische Aufbau ist durch seine anfängliche Abwesenheit (andere Figuren reden über ihn und antizipieren sein baldiges Auftreten), dann durch seine intensiven physischen und verbalen Auftritte (er spricht mit anderen und mit sich selbst), schließlich durch sein Verschwinden bestimmt (worüber andere reden und trauern).

Wenn man sowohl die Personenkonfiguration als auch die Verteilung der Redepartien genauer beobachtet, zeichnet sich eine makrostrukturell ähnliche Handlungsführung ab. So ist bei Goethe die Konstellation derart harmonisch aufgebaut, dass die fünf beteiligten Gestalten sich alle mehr als einmal begegnen; die Beziehungen Tassos zu den vier anderen Figuren und zu sich selbst (in fünf Monologen) stehen im Vordergrund, wobei allerdings der zentrale dritte Aufzug auf Tassos Präsenz verzichten kann, während in den drei zentralen eine Figur, der Herzog Alfons II., ganz fehlt. Tasso ist zwar die Figur, die erwartungsgemäß an Anzahl und Umfang der Redeäußerungen führend ist (Tabelle 3a/b); die restlichen vier Figuren, vor allem Antonio, aber auch die beiden Leonoren (d.h. die Prinzessin, Schwester des Herzogs, und die Gräfin Sanvitale) und Alfons, bleiben tragende Gestalten. Bei Hölderlin ist das Personal umfangreicher; abzüglich der Nebenfiguren kommt man allerdings auf einen Kern von sechs Personen: Empedokles, Pausanias, Panthea, Hermokrates, Delia, Kritias. Die ersteren drei beanspruchen mehr als die Hälfte der Redeäußerungen und drei Viertel ihres Umfangs, Empedokles allein fast die Hälfte des Umfangs (Tabelle 4a/b). Die Figurenkonstellation ist durch andere Beziehungsarten als beim *Tasso* gekennzeichnet (Meister-Schüler-Verhältnis; politische Kontrahenten gegenüber Liebes- und Hofrelationen) und stärker auf die Hauptfigur zentriert. Auch bei Hölderlin spricht der Protagonist mehrere Monologe (insgesamt drei). Der Umstand, dass die beiden Frauen zwar von Empedokles reden, ihm jedoch nie auf der Bühne begegnen, und

meist nur untereinander und mit der Vermittlerfigur¹⁰ Pausanias Kontakt haben, stellt eine Variation gegenüber dem klassisch-kompakten Aufbau bei Goethe dar.

Vor dem Übergang zur mikrostrukturellen Ebene seien einige weitere Charakteristika des Aufbaus behandelt. Im *Tasso* werden die drei so genannten aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung eingehalten: Goethes Dichterdrama spielt „auf Belriguardo, einem Lustschlosse“ nahe Ferrara (73), wobei die einzelnen Aufzüge in dessen Garten (I., V.) oder Inneren (sowohl höfisch: Saal, als auch intim: Zimmer; II.-IV.) ihren Ort finden. Explizite Zeitangaben fehlen, aus den Dialogen erfährt man, dass es Frühling ist; die fiktive Handlung lässt sich um 1570 ansetzen. Die Aufeinanderfolge der Auftritte und die Übergänge zwischen ihnen lassen gespielte und reale Zeit so gut wie übereinstimmen; die Handlungsdauer kann demnach in zwei bis drei Stunden gemessen werden. In der ‚ersten Fassung‘ von Hölderlins Trauerspiel finden alle Ereignisse im Freien statt: Der erste Akt im „Garten“ des Empedokles (3), vor seinem Haus in Agrigent; der zweite Akt „am Aetna“ (47). Die Entfernung (von knapp 150 Kilometern) zwischen Agrigent und dem Ätna bedingt, soweit das Hölderlin bewusst war, dass weder eine Einheit des Ortes noch der Zeit¹¹ eingehalten wird. Die Aufeinanderfolge der Auftritte innerhalb der Akte ist hingegen so gut wie konsekutiv; meist sind auch hier Vorankündigungen zu finden; innerhalb des einzelnen Aktes entsprechen sich demnach gespielte Zeit und reale Spielzeit annähernd genau. Gegenüber der strikten ‚aristotelischen‘ Observanz bei Goethe weist Hölderlins erste *Empedokles*-Fassung

¹⁰ Die Personenkonfiguration (Tabelle 2) zeigt, inwieweit die Pausanias-Auftritte als Übergangs- bzw. Verbindungsszenen fungieren, indem sie meist die Auseinandersetzung des Empedokles mit Dritten oder dessen Selbstgespräch vorbereiten bzw. darauffolgen; eine Auftrittsanalyse im Detail würde aufzeigen, wie auch seine Redeanteile eine Vermittlungsfunktion übernehmen: Pausanias' Rolle geht im Meister-Schüler-Verhältnis nicht auf.

¹¹ Was das ‚historische‘ Setting angeht, fehlen auch bei Hölderlin exakte explizite Zeitangaben, wobei wie bei Goethe implizit eine Entsprechung mit dem Lebenskontext der Hauptfigur gegeben ist (Geburt und Tod des Empedokles werden um 495 resp. um 435 vor Christus datiert). Ein Hinweis auf geschichtlich nachweisbare Ereignisse taucht im ersten Auftritt auf: Die Worte Delias, der Athenerin, über *Antigone*-Inszenierungen in ihrer Heimatstadt und die Gunst, die Sophokles „itzt“ dort genieße (v. 113), sind chronologisch plausibel (uraufgeführt wurde die Tragödie um das Jahr 442 v. Chr., Sophokles starb 406/405 v. Chr.).

demnach eine regelmäßige, wie man sie nennen könnte, ‚Zweiheit‘ des Ortes und der Zeit auf; die Handlung bleibt einheitlich.

IV. Mikrostrukturelle Analyse I – Expositionen in absentia
(Tasso *I, 1* – Der Tod des Empedokles ‚erste Fassung‘ *I, 1*)

Kommen wir nun zur exemplarischen Gegenüberstellung von Auftritten beider Dramen. Wenn man die erste Dialogszene im *Tasso* (v. 1-238) mit der ersten Dialogszene des *Empedokles* (v. 1-170) vergleicht, wäre man fast geneigt, von einer ‚Imitation mit Variation‘ zu reden. Die Exposition geht in beiden Fällen von einem Gespräch zweier weiblicher Figuren aus; im Mittelpunkt beider Wortwechsel steht die männliche Hauptfigur, die erst im dritten Auftritt die Bühne betreten wird. Wird bei Goethe die Exposition im zweiten Auftritt durch das Eingreifen in den Dialog durch Alfons fortgeführt, der Tassos Verbleib erkunden will, seinen „alte[n] Fehler“ (v. 243) bedauert und mit beiden Frauen über ihn weiter diskutiert (‚ergänzende‘ Exposition), so wird bei Hölderlin im zweiten Auftritt zwar ebenso über Empedokles gesprochen, dem nachgesagt wird, er habe „sich / Zum Gott gemacht“ (v. 251 f.), allerdings handelt es sich hier um eine zweite, ‚alternative‘ Exposition, aus der Empedokles-kritischen, männlichen Perspektive der politischen (Kritias) und religiösen (Hermokrates) Machthaber in Agrigent. Wenn dann die Hauptfigur im dritten Auftritt beider Dramen die Bühne betritt, so geschieht dies bei Goethe sozusagen fließend, indem Tasso zu den drei Figuren hinzukommt, während bei Hölderlin Empedokles allein auftritt und sofort einen Monolog spricht.

Die Rede über den noch Abwesenden wird in den zwei Dramen recht anders nuanciert, denn während die beiden Leonoren Tasso sehr gut kennen und ihn in ihrem Kreis wissen, hat die frisch auf Sizilien eingetroffene Delia Empedokles als Kind zwar flüchtig gesehen, sonst aber nur von ihm gehört und erfährt nun von Panthea viel über ihn.¹² Aus dem Unterschied der Expositionen erklärt sich die gelassene Stimmung im Gespräch beider

¹² „Du must ihn jezt sehn! jezt!“; „du must ihn selbst sehn!“; „sähest du ihn!“; „du hättest dann im Weggehn ihn / Gesehn“ (v. 12, 20, 153, 155 f.). Nicht nur diese mehrfachen, fast obsessiven Anforderungen Pantheas an Delia sind vom ‚Sehen‘ dominiert; auch an die eigene Begegnung mit Empedokles erinnert sich Panthea als markantes Seherlebnis, Pausa-

Leonoren, die erst langsam auf Tasso zu sprechen kommen und den Ton höfischer Konversation so gut wie nie verlassen. Rede und Gegenrede alternieren harmonisch und bieten dem Zuschauer neben mittelbaren Kontextinformationen zwei gleichrangige Charakteristiken des Dichters, die zentrale Begriffe und Motive des ganzen Stücks einführen. Beim Gespräch zwischen Panthea und Delia, das vom ersten Vers an Empedokles gilt und durch zahlreiche Fragen und Ausrufe bewegter und schneller wirkt, entsteht ein stärkeres Gefälle im Redeumfang. Panthea übernimmt über 70% der Verse: Oft haben Delias kurze Reden nur die dramaturgische Funktion, Panthea zum lebhaften Weiterreden zu ermuntern. Genauso wie im *Tasso* kommt kurz nach Szenenmitte allerdings eine längere Passage der weniger redenden Figur, hier also Delia, zu. Die Gesprächsführung ist sonst fest in Pantheas Händen; der Abbruch ist abrupt, denn als Kritias und Hermokrates nahen, drängt Panthea zum schnellen Aufbruch.¹³

Parallelen ergeben sich auch auf der motivisch-thematischen Ebene, so dass man von einer Adaption Goethescher Elemente durch Hölderlin sprechen könnte. Im *Tasso* wie im *Empedokles* finden sich Gegenüberstellungen von Städten, Landschaften und Dichtern. Ferrara und seine „Edelsteine“ zieht die Toskanerin Sanvitale sogar Florenz vor (v. 52-54). Athen wiederum wird von Delia für seine Blüte gepriesen, insbesondere wegen des Theaterlebens (v. 111-126), erwähnt werden auch die „Spiele[] in Olympia“ (v. 9). Griechenland erscheint als Gegenpol zu Sizilien. Von Agrigent selbst oder von Sizilien und seinen griechischen Städten als Kulturorten ist hingegen nirgendwo die Rede, Panthea bezieht sich nur auf die Natur und ihre Elemente: Anders als der „Gartenplatz“ in Belriguardo, geschweige denn das Schloss selbst, sind des Empedokles „Garten“ und die Orte, die Panthea im Zusammenhang mit ihm nennt, keine durch menschliche Arbeit oder Kunst erzeugten Landschaften oder Paläste, sondern unberührte Natur.

nias' Nähe zum von ihr angeschwärmten Empedokles umschreibt sie alsdann sehnsüchtig so: „der Jüngling sieht / Ihn Tag vor Tag“ (v. 104 f.).

¹³ Bei Goethe ist es die Prinzessin, die ihren Bruder kommen sieht und ohne Hast der Sanvitale zum Themawechsel rät – der Übergang vom ersten zum zweiten Auftritt ist also dramaturgisch ähnlich durch das Erblicken anderer bedingt, Tempo und Stimmung des Szenenwechsels sind jedoch ganz anders, die Behandlung der Personenkonfiguration ebenso.

Direkt damit verbunden ist das Gespräch der beiden Leonoren über die Dichter. Den Gartenplatz in Ferrara schmücken „Hermen der epischen Dichter“; die Bekränzung von Vergil und Ariost bildet die erste Geste im Stück. Die Dichter erhalten „Den zarten schlanken Lorbeer“ (v. 12) durch die Prinzessin bzw. den „vollen frohen Kranz“, „bunt von Blumen“ (v. 16, 9) durch die Sanvitale: Die Geste nimmt die für die Handlung entscheidende Bekränzung von Tasso durch die Prinzessin vorweg, diese erfolgt, nachdem der Dichter sein Epos dem Herzog übergeben hat (I, 3). Bereits innerhalb dieses ersten Auftritts antizipiert die Gegenüberstellung von Vergil, dessen Kranz dann Tasso zukommt, und Ariost, „dessen Scherze nie verblühen“ (v. 18), die divergierenden Positionen beider Leonoren zu Tasso und seiner Dichtung.¹⁴ Auch bei Hölderlin kommt es in der Rede der Frauenfiguren zu einer Konfrontation zweier Poeten: Evoziert durch Delia erscheint Sophokles als „die Sonne der Athenerinnen“ und als „Götterfreund“ (v. 113, 125). Er wird zum Gegenbild des Dichters und Denkers Empedokles. Nicht ihre Person oder gar ihr Werk werden jedoch gegenübergestellt, sondern die Art und Weise, wie sie wahrgenommen werden: „kummerlos ist unser Wohlgefallen“, betont die Athenerin, indirekt die „schmerzlich fortgerißne[] Huldigung“ tadelnd, die sie bei Panthea beobachtet und hört (v. 127, 129). Auch hier lässt sich Hölderlins Behandlung der Motive als abwandelnde Fortschreibung der Goetheschen Motivbehandlung lesen. Bei Goethe gehören die epischen Dichter Vergil und Tasso auf der einen, Ariost auf der anderen Seite zu den Polaritäten des Stücks, das ganz auf Parallelismen und Antithesen aufgebaut ist, insofern die Tasso-Figur grundsätzlich polarisierend wirkt. Bei Hölderlin geht es um die Wirkung des dichterischen Wortes; dabei dient der Verweis auf Sophokles vor allem zur Charakterisierung des ‚Empedokles-Effektes‘ auf Panthea. Die Gegenüberstellung der Dichter hinterlässt auch auf der Bild- und Sprachebene ihre Spuren. In den Anfangsszenen beider Stücke finden sich Verweise auf die Sprachgewalt der jeweiligen Hauptfigur. Tasso fülle „gleich der Nachtigall / [...] Mit seiner Klagen Wohl laut Hain und Luft“, er locke „jedes Ohr“ (v. 192-196). Panthea schwärmt hingegen von Em-

¹⁴ Vgl. v. 155 ff.: Der Sanvitale ist Tasso, so gibt sie zumindest vor, zu weltabgewandt und träumerisch, die Prinzessin beteuert hingegen seine Erdung vor allem mit Bezug auf Liebeslyrik; damit wird dramaturgisch zum Schlussthema des Gesprächs überführt, d.h. welcher Leonore die Gunst des Dichters zufalle.

pedokles, vom „Ton aus seiner Brust“ und den Melodien seiner Silben (v. 65 f.). Seine Ausstrahlungskraft und Präsenz¹⁵ beruhen auf dem „Geist in seinem Wort“ (v. 67) und seinem ‚lebendigen‘ Sprechen.¹⁶

Neben strukturellen Übereinstimmungen zeigt der Vergleich beider Anfangsszenen somit auch stilistisch-motivische Ähnlichkeiten; in beiden Hinsichten scheint Hölderlin Anregungen von Goethe variierend zu übernehmen. Dies gilt auch für Motive und Themen, die im ersten Gespräch anklingen und später wiederaufgenommen werden und dadurch dramaturgische Kohäsion erzeugen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

V. Mikrostrukturelle Analyse II – Dichter-Denker-Monologe (Tasso II, 2 – Der Tod des Empedokles ‚erste Fassung‘ I, 3)

Nach der kontrastierenden indirekten Einführung durch andere (bei Goethe auch: im Gespräch mit anderen) wird in den beiden ersten Monologen den Hauptfiguren die Möglichkeit gegeben, sich allein und direkt vorzustellen.¹⁷

¹⁵ Dies stellt einen Unterschied zwischen der Charakterisierung beider Hauptfiguren dar: Tassos Aussehen bedenken die beiden Leonoren mit keinem Wort.

¹⁶ Das Paulus-Wort („Denn der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig“; 2. Kor 3, 6) ist im sog. ‚semiotischen Dilemma‘ Schrift/Stimme um 1800 überall präsent; Hölderlins Begriff des ‚Lebendigen‘ ist auch davon geprägt. Empedokles spricht in seinem Monolog von dem eigenen „lebendigen Gesang“ (v. 296).

¹⁷ Nicht aber im Sinne antiker Tradition – man denke an die Anfangsmonologe bei Euripides –, wie auch Beißner vermerkt; seine Bezeichnung von Empedokles‘ Auftrittsmonologen in den drei Fassungen als „auf den Ton des Gebetes gestimmt“, insbesondere in der ‚ersten Fassung‘, wo „die Gebetsanreden sich deutlich herausheben“ würden, gilt wiederum nur für einige Teile derselben (StA IV, 339). Ebenso durch die oben geleistete Detailanalyse widerlegt scheint mir Birkenhauers These, nach der im ersten Entwurf zum *Empedokles*-Trauerspiel „keine Exposition“ zu finden, vielmehr „eine andere Form der dramatischen Darstellung“ zu beobachten sei: Die „Perspektivierung durch verschiedene Stimmen“, die Birkenhauer als Ersatz für eine „Abfolge von dramatischen Ereignissen“ versteht, ist gerade eine Exposition im klassischen Sinne, wie der Vergleich mit *Tasso* zeigt (Birkenhauer, *Empedokles* [Anm. 5], 208). Ist Beißners Wort, beim Empedokles handele es sich um „ein kaum über die Exposition hinaus gediehenes Trauerspiel“, sicher unzutreffend (StA IV, 316) – hier ist Birkenhauer Recht zu geben, wenn sie in der Trauerspielfortführung nach den drei ersten Auftritten eine einfache, jedoch durchaus existente Handlung auffindet, die nicht mit den Maßstäben einer tektonisch aufgebauten fünfaktigen Tragödie zu werten sei –, so legt eine vergleichende Untersuchung der ersten Auftritte der ersten Fassung nahe, dass Hölderlin sich an zeitgenössischer Höhenkammdramatik

Im Monolog des Empedokles¹⁸ überwiegt die Reflexion auf die eigenen Taten, insbesondere die als eigene anmaßende Schuld verstandene Trennung von einem harmonischen Verhältnis mit der Natur: „du hast / Es selbst verschuldet, [...] hast / Mit frechem Stolz den schönen Bund entzweit“ (v. 334-337). Da in der Fiktion davon ausgegangen wird, dass Empedokles weder dem Dialog zwischen Panthea und Delia noch dem Gespräch beider Machthaber und Kontrahenten zugehört hat (im Unterschied zum Monolog Tassos, der an bereits von ihm und anderen Gesagtes anschließt), fehlen explizite Rückverweise auf deren Worte; die lexikalischen und inhaltlichen Parallelen, die durchaus vorhanden sind, müssen also als vom Autor intendierte Mittel verstanden werden, interne Kohäsion zu erlangen und die dramaturgische Exposition facettenreich zu gestalten.

Die Selbstbezeichnung des Empedokles verweist auf die Vorgeschichte, die im ersten und zweiten Auftritt während seiner Abwesenheit antizipiert worden ist. Panthea bezeichnet Empedokles als „Vertrauten der Natur“, als „Unbedürftige[n]“, der „in leiser Götterruhe geht“, als „Glücklichen“; er habe „wie ein Gott / In seinen Elementen sich“ gefühlt (v. 48, 73-76, 84 f.). Sie erinnert sodann an die jüngst vergangene Zeit, als sie ihn „zum letztenmale dort / Im Schatten seiner Bäume sah“, als er „traurigforschend“ aussah, „Wie wenn er viel verloren, [...] als wär' ins ferne Blau / Das Leben ihm entflohen“ (v. 29-36). Empedokles ist ihr zwar immer noch „der

orientiert hat. Die strukturelle Nähe zum Klassiker aus Weimar ist etwa viel enger als die von Birkenhauer erörterten „Parallelen zu den beiden Oedipus-Dramen“ des Sophokles (Birkenhauer, Empedokles [Anm. 5], 221): Dort, um nur den auffälligsten Unterschied zu nennen, tritt die Hauptfigur als erste auf, im dialogisch gehaltenen *prólogos*, und spricht die allerersten Worte der Tragödie (im *König Ödipus* öffentlich, sich an die Thebaner richtend, im *Koloneus* privat, die Tochter Antigone anredend). Die ältere strukturelle Studie von Schultheis zur Dramatik des 18. und 19. Jahrhunderts behandelte nicht von ungefähr Hölderlins Empedokles-Monolog in I, 3 als Beispiel von Aufdeckung der Vorgeschichte (Werner Schultheis: *Dramatisierung der Vorgeschichte. Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas*, Assen 1971).

¹⁸ Im Mittelpunkt des Monologs steht neben der Selbstanklage der Aufruf zu bzw. das Gebet an die aufgehende Sonne (v. 284), weitere Naturelemente und die „innige Natur“ (v. 293) bzw. „meine Götter“ (v. 309). Der „stille[] Aether“, „Allversöhner“ (v. 327, 330), ist wie bereits davor der „Tag“ (v. 284) bzw. das „allentfaltend Licht“ (v. 331) bzw. die Sonne als „Des Himmels Quelle“ (v. 290) oder die „Wasser“, „Quellen des Lebens“ (v. 299, 301) einer der „Götter“ (vgl. oben und v. 322) bzw. der als göttlich verstandenen Naturelemente, die weiter unten als die „Ewigmächtigen“ (v. 332), „Genien der Welt“ (v. 338), „Gütigen“ (v. 341), „Himmlischen“ (v. 342) angesprochen bzw. genannt werden.

Göttliche“, Panthea ahnt jedoch seinen Untergang (v. 38-40, vgl. auch v. 136-140). Konjunktivisch, und eigentlich nur um die Andersartigkeit des großen Mannes zu unterstreichen („denn groß ist auch der Tod der Großen“), erwähnt Panthea gegen Ende ihres Gesprächs mit Delia einen Frevel des Empedokles: „Und hätt’ er gegen alle Götter sich / Versündigt und ihren Zorn auf sich / Geladen [...]“ (v. 139-144). Im direkt darauf folgenden Auftritt ist der Frevel alsdann von Hermokrates indikativisch ausgedrückt und explizit als Hybris beschrieben, die das Leiden dessen, der gerade „seelenlos im Dunkel“ sitzt, begründet: „Denn es haben / Die Götter seine Kraft von ihm genommen, / Seit jenem Tage, da der trunkne Mann / Vor allem Volk sich einen Gott genannt“ (v. 185-188).¹⁹

Der Monolog des Empedokles ist auf diese Weise dramatisch stringent als dritter Schritt der Exposition angelegt; dies zeigt sich auch auf der kleineren Ebene lexikalischer Reprisen und Variationen, von denen einige hier kurz erwähnt seien. „[D]er Grotte Dunkel“, wo die ersten Sonnenstrahlen Empedokles erreichen (v. 281), entsprechen dem „geheimen / Dunkel“ der ersten Worte Pantheas (v. 1 f.) und noch genauer dem finsternen Ort, wo ihn Hermokrates zurückgezogen weiß (v. 184 f.); die „irrelosen Bäume“ (v. 288) des Hains, die die Hauptfigur anspricht, wurden bereits von Panthea mit Empedokles verbunden, wenn sie ihn im „Schatten seiner Bäume“ (v. 30) und in der „Dämmerung / Des Hains“ (v. 34 f.) vorstellt. Das Gleiche gilt für den „Aether“, an den sich der Monologisierende richtet (v. 292). Auch die zentrale Frage der Entzweigung des Empedokles vom „schönen Bund“ ist durch Rückverweise auf bereits gefallene Begriffe bezogen und zeigt eine dritte Deutungsmöglichkeit der Vorgeschichte. Um die eigene und, wie er zugibt, von ihm selbst verursachte Krise zu benennen und begründen, verwendet Empedokles das Wort ‚Gott‘ bzw. ‚göttlich‘

¹⁹ Vgl. auch v. 209-216, wo von der Fallhöhe des Götterlieblings die Rede ist, der nun „Hinab in sinnlose Nacht verstoßen“ worden sei, und v. 248-252, wo sich derselbe Hermokrates vermöge „Des Fluches“, den er Empedokles „verkündige“, das Volk gegen ihn aufzuhetzen und ihn „in die öde Wildniß“ zu verstoßen vornimmt, „damit er nimmerwiederkehrend dort / Die böse Stunde büße, da er sich / Zum Gott gemacht“. Dabei benennt Hermokrates zwar Empedokles’ Krise, die „Schmach in seiner Seele“ (v. 219), betont aber zugleich in seiner Zwiesprache mit dem mit ihm verbündeten Kritias, Empedokles sei keineswegs als geschlagen und harmlos zu betrachten; vielmehr brauche es politisch des öffentlichen Fluchs, um das Volk gegen ihn zu wenden, das, wie der unschlüssige Kritias wiederholt betont, ihn immer noch vergöttere.

nicht in dem Sinne, dass er sich wie ein Gott gefühlt, so hatte Panthea behauptet, oder einen Gott genannt habe, so Hermokrates: Das Attribut des Göttlichen ist in seinem Monolog der Natur und ihren Elementen, den „Quellen des Lebens“ und den „Genien der Welt“ vorbehalten (v. 301, 338); es bezeichnet den Zusammenhang, zu dem er nun selbstverschuldet keinen Zugang mehr hat. Seine Tat beschreibt Empedokles im Monolog als Entheiligung („Das Heiligtum hast du geschändet“) und als Bruch eines harmonischen Verhältnisses (v. 336 f.); das mythische Exempel des Frevlers und darum mit ewigen Qualen gepeinigten Tantalos (v. 335) dient zur Unterstreichung der Selbstverschuldung und der daraus resultierenden Entfernung von der Natur.²⁰ All diese Passagen des Monologs scheinen auf den ersten Blick keine direkte Entsprechung in den vorausgegangenen Szenen zu haben. Empedokles nimmt jedoch einzelne Begriffe und Bilder

²⁰ Man könnte eine Antizipation des Motivs der Tantalos-Strafe bereits in den Versen 215 f. erblicken (I, 2), wo Hermokrates den Zustand des Empedokles so umschreibt: „so ergieng es ihm, er ist / Mit gränzenloser Oede nun gestraft“ (v. 216). Die grenzenlose Ode könnte als Bild für die ewig verweigerte Stillung der Hunger- und Durstgefühle im Tartaros verstanden werden, wohin Tantalos verstoßen wurde. In der Hölderlin sicher bekannten Mythenzählung bei Homer wird etwa das Sich-Zurückziehen des Wassers vor Tantalos' Mund als plötzliche, durch göttliche Intervention verursachte Veretrocknung des Teichs dargestellt, so dass dessen dunkler Grund erscheint (vgl. Od. 11, 585-587, so die Übersetzung von Johann Heinrich Voß: „Denn so oft sich der Greis hinbückte, die Zunge zu kühlen; / Schwand das versiegende Wasser hinweg, und rings um die Füße / Zeigte sich schwarzer Sand, getrocknet vom feindlichen Dämon“). Darüber hinaus kann man im Grimm-Wörterbuch *ad vocem* „Öde“ lesen, wie neben seinen Hauptbedeutungen (Leere, Einöde, Wüste, unbebaute oder verlassene Gegend, wo man sich einsam / fremd fühlt usw.) das Wort den „leere[n], nüchterne[n] magen und das dadurch erzeugte gefühl der schwäche“ bezeichnen kann (<http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB>, letzter Zugriff 15. 7. 2019). Unwahrscheinlicher erscheint mir, dass Hölderlin bereits in v. 216 seine Hauptquelle zum Tantalos-Vergleich im Empedokles-Monolog, d.h Pindar, im Kopf hat (siehe nächste Anmerkung). Dessen erste Olympische Ode könnte lediglich mit der Wendung ἄταν ὑπέροπλον (Ol. 1, 57) in Frage kommen, die allerdings lexikalisch kaum mit „gränzenloser Oede“ zu verbinden ist, auch wenn man Missverständnisse seitens Hölderlins voraussetzt. Das ‚unmäßige Unheil‘ (so übersetzt Oskar Werner: Pindar. Siegesgesänge und Fragmente. Griechisch und deutsch hrsg. u. übers. von Oskar Werner, München 1967), das sich Tantalos durch sein Fehlverhalten zufügt, ist bei Pindar der mächtige Stein, den Zeus über ihn drohend hängen lässt (eine ‚dritte‘ Strafe zuzüglich der bei Homer erwähnten Strafen Hunger und Durst). Weder das Substantiv ἄτη (Verblendung, auch personifiziert, und deren Folgen: Unheil, Qual) noch das Kompositum ὑπέροπλος (besser gerüstet, übermächtig; als Folge auch: anmaßend) scheinen mir Anknüpfungspunkte zu bieten.

aus der Rede des Hermokrates auf. „Es haben ihn die *Götter* sehr *geliebt*“, hatte der Priester behauptet (v. 209, Hervorhebungen hier und im Folgenden von mir), was Empedokles aus der Ichperspektive wiederholt: „Ich war *geliebt, geliebt*, von euch ihr *Götter*“ (v. 322); er sei nicht der erste gewesen, meint Hermokrates, dessen Glück plötzlich umschlug: „*Hinab* in sinnlose *Nacht verstoßen*“ hätten ihn die Götter „Vom Gipfel ihres *gütigen* Vertrauns“ (v. 210f.). Empedokles, dessen gesamter Monolog auf der Dialektik von Licht und Dunkel basiert, umschreibt die eigene krisenhafte Situation paradox als Finsternis bei scheinender Sonne („und ist / Es *Nacht* hier oben auch am Tage? weh!“; v. 306) und beklagt kurz darauf, die Götter hätten ihn hinunterstürzen lassen („diese Brust / [...] *stieß* ihr mir / *Hinab*, v. 310-312). Schließlich kulminiert Empedokles’ Selbstrede in der ausführlicheren Erzählung seines Verbrechens. Hier nennt er nicht nur „die Genien der Welt [...] Die *Gütigen*“, sondern beschreibt die eigene Freveltat als hochmutige Selbstüberhebung („dachtst du / An dich und wähtest [...], daß sie dir / Die Himmlischen, wie blöde Knechte dienten!“; v. 338-342). Abgewandelt kehren hier die Worte des Hermokrates wieder, der berichtet hatte, wie Empedokles anderen Gottesfrevlern gleich „sich allein / Nur fühlte“ (v. 215): Nach Hermokrates sei Empedokles „Im übergroßen Glück“ gewesen und habe darum „des Unterschieds zu sehr“ vergessen (sich also auch einen Gott gewähnt, v. 213). Empedokles behauptet, bildlich umgekehrt und stärker den eigenen Exzess betonend, dass „die Genien der Welt / Voll Liebe sich in“ ihm vergessen hätten, woraufhin er den Fehltritt (Hybris) begangen habe, zu meinen, dass ihm „Die Himmlischen, wie blöde Knechte dienten!“ (v. 338-342).²¹

Im Vergleich zu Tassos erstem Monolog fallen folgende Unterschiede auf. Der teils als Selbstgespräch, teils als fantasierte Anrede an die Prinzes-

²¹ Was die Anspielung an Tantalos ‚pantheistisch‘ fortschreibt – jenem Tantalos, dem, so Hölderlin im ersten Brief an Böhlendorff, „mehr von Göttern ward, als er verdauen konnte“. Bereits Beißner merkt die Parallele an und führt die Tantalos-Konstellation auf Pindar zurück: Sieben Verse aus dessen erster Olympischer Ode schreibt Hölderlin „griechisch auf S. 96, die sonst leere Rückseite des Blattes, auf dessen Vorderseite der erste Akt der ersten Fassung des Empedokles schließt“; im weiteren Verlauf derselben Ode rekurriert Pindar auf den Tantalos-Mythos mit Wendungen, die Hölderlin im erwähnten Brief fast wörtlich wiedergibt (vgl. StA IV, 340f.; V, 367f.; VI, 427, 4. Dezember 1801; vgl. auch Ol. 1, 30-34; 54-58, insb.: ἀλλὰ γὰρ καταπέψαι / μέγαν ὄλβον οὐκ ἐδυνάσθη, 55f., Werner übersetzt: „doch das große Glück zu verdaun, war / Er nicht fähig“).

sin konstruierte Monolog eröffnet einen Zugang zu Tassos schwankendem Gemüt. Zu dieser psychologischen kommt die dramatische Funktion des Monologs hinzu, die als ‚delibrierend‘ bezeichnet wird: In der Figur reift eine Entscheidung, etwas zu tun, was die Handlung vorantreibt.²² Von daher kommt es auch nicht zu einem Rückgriff auf die Vorgeschichte. Trotz dieser stoff- und kontextbedingten Unterschiede weist Tassos Rede einige strukturelle und inhaltliche Aspekte auf, die mit dem ersten Selbstgespräch des Empedokles durchaus zu vergleichen sind.

Tasso, der der besonnenen Prinzessin gegenüber seine ein „ewig Glück“ verheißende Vision nicht ohne Zweifel an der eigenen Kraft dargelegt hatte („Macht mich dieser Glanz nicht blind“, v. 1116 f.),²³ begrüßt am Anfang seines Monologs „Die Sonne [...] des neuen Lebenstages“: Die als Liebe missverstandene Zuvorkommenheit der Prinzessin erscheint ihm als Existenzwende, als „Der neue Tag“, der wie „ein neuer Sinn“ für den „Blindgeborne[n]“ ist (v. 1130, 1140, 1138). Die Seh- und Lichtmetaphorik beherrscht die ganze erste Monologpassage, in der rhetorische Fragen und emphatische Ausrufe²⁴ das bisher unerwartete und unbekannte Glück

²² Hier handelt es sich allerdings nicht um eine klassische Selbstbefragung des Helden über Pro und Contra einer in Aussicht gestellten Tat, sondern um eine Entscheidung, die auf einer Selbsttäuschung fußt: Tasso glaubt, hinter den Ratschlägen der Prinzessin im vorangegangenen Dialog eine aus erwideter Liebe genährte Fürsorge durchschaut zu haben, und entschließt sich nur deswegen, den von ihr vorgeschlagenen Weg der Mäßigung, des geselligeren Umgangs und der Anfreundung mit dem Höfling Antonio einzugehen zu versuchen.

²³ Auch im Monolog taucht eine ähnliche Note auf, etwa dann, wenn Tasso die eigene Situation beschreibt als „rings umgeben / Von gräßlicher Gefahr“ (v. 1171 f.).

²⁴ Bei der Vorbereitung der Arbeitsgruppe und der vorliegenden Studie habe ich auch ausgewählte syntaktische und lexikalische Aspekte der unter die Lupe genommenen Auftritte in Tabellen erfasst. Auf deren Publikation wurde verzichtet, denn sie würden erst im Rahmen einer umfassenden sprachlich-stilistischen Analyse signifikante Ergebnisse zeitigen; dasselbe gilt für andere mikrostrukturelle Tabellen zu den analysierten Auftritten. Es sei hier nur angemerkt, dass im *Empedokles* (I, 1 + I, 3) doppelt so viele Fragezeichen (nicht alles Fragesätze!) und dreimal so viele Ausrufezeichen (nicht alles Ausrufsätze!) wie im *Tasso* zu verzeichnen sind (I, 1 + II, 2). Der Unterschied fällt insbesondere in den Dialogszenen auf – der höfisch-beherrschten Konversation beider Leonoren steht die rege, mit vielen Fragen gespickte Rede und Gegenrede im *Empedokles* gegenüber, was sowohl aus Gründen des Inhalts als auch der Figurencharakterisierung zu erklären ist. Insgesamt zeigt sich die Syntax bei Goethe komplexer, mit mehr Nebensätzen, bei Hölderlin weniger verschachtelt; Verbmodi und -tempora sind bei Goethe weniger breit verteilt, bei Hölderlin sind Vergangenheitsformen und Konjunktive präsenter – der eher rasonierende Stil des

als umso mehr begeisternd erscheinen lassen für „Den Sterblichen“, den „die Göttin schnell [...] hinauf[hebt]“ (v. 1132 f.). Frappant ist die Art und Weise, wie im Monolog des Empedokles ein ähnlicher Bilderfundus eingesetzt wird: Der „schöne[] Tag“ findet bei Hölderlin den in die Grotte Zurückgezogenen, der die göttliche lebendige Natur „Vor Augen“ hat und deren visuelle Erscheinungsformen in seiner Rede besonders hervorhebt („Licht und Lebensfunken“, dann zurückblickend: „dieses Auge sah / Dein göttlich Wirken, allentfaltend Licht!“, v. 284, 291, 294, 330 f.). Nicht zwischenmenschliche, sondern inter-elementare, kosmische Liebe wird hier evoziert, wobei gerade die entgegengesetzte Bewegung des Hinabstoßens (vs. Hinaufheben bei Goethe) durch die Götter die gegensätzliche Lage des Helden markiert, der sein Glück als vergangen darlegt. Die Licht-Dunkel-Metaphorik kulminiert dann in dem Bild des „Blindgeschlagne[n]“ (v. 308): In Umkehrung zu Tassos ‚Erwachen‘ gerät Empedokles in das Dunkel der Götterferne, so dass er nun sich selbst ein „Schattenbild“ nennen muss (v. 333). Zum Schluss seines Monologs kommt Tasso zu einem Bild vollendeter Harmonie von Schaffen und Empfangen, von Kreation und Wirkung. Der Dichter erhofft sich durch die „Witterung des Glücks“ das Gedeihen der „Pflanze“, d.h. seiner poetischen Begabung, und ihrer „tausend Zweige“, die sich „zu Blüten“ entfalten, so dass sie bald „Frucht“ und „Freuden bringe!“. Erfüllt soll der schöpferisch-dichterische Prozess erst dann werden, wenn „eine liebe Hand den goldnen Schmuck / Aus ihren frischen, reichen Ästen“ brechen wird (v. 1189-1195). Das für Goethe kaum überraschende botanische Gleichnis kann auch als eine Gegenerzählung zum Tantalos-Mythos gelesen werden: Als Bild elysischer Fülle also und demnach als Gegenbild zu den Qualen desjenigen, dessen Hände vergebens nach den sich jedes Mal zurückziehenden Früchten der Erde greifen. Kurz nach dem Tantalos-Vergleich bringt Empedokles seinen Monolog in verzweifelmtem Ton zu Ende, indem er seine Schuld benennt und sich einen „Rächer“ wünscht, damit er sich nicht selber strafen muss; hier taucht das Motiv der „delphische[n] Krone“ auf (d.h. laut Beißner von Apollos Lorbeerkranz, StA IV, 341). Der Wortlaut, wonach Empedo-

ersten, wäre man geneigt zu schlussfolgern, steht dem eher epischen des zweiten Stücks gegenüber; konsistentere Beobachtungen müssen zukünftigen Forschungen anvertraut werden.

kles die „Krone“ beseitigt wissen will und es darüber hinaus gebührend fände, dass ihm auch „die Loken hinweg[genommen]“ würden (v. 347), lässt zusätzlich zu antiken Quellen²⁵ auch wieder an Goethes Drama denken, nicht nur an den Monolog, sondern an den dritten Auftritt des ersten Aufzugs, wo Leonore Tasso den Lorbeerkranz Vergils aufsetzt und dieser nach kurzem Schweigen die Prinzessin bittet: „O nehmt ihn weg von meinem Haupte wieder, / Nehmt ihn hinweg! Er sengt mir meine Locken!“ (v. 488 f.).

VI. Drei Fragen (und Antwortversuche) zum Schluss

Abschließend sei versucht, die Ergebnisse zu rekapitulieren, indem sie um drei Leitfragen herum zusammengefasst werden. 1) Wie verhält sich Hölderlins dramatischer Stil in den *Empedokles*-Fragmenten zu demjenigen des *Tasso* als eines kanonischen Beispiels deutschsprachiger Höhenkammdramatik um 1800? 2) Lassen sich aus dem partiellen Vergleich beider Werke Anregungen für eine Neulektüre von Hölderlins *Empedokles* ge-

²⁵ Empedokles' Fragmente (aus den sog. *Reinigungen*) und das doxographische Werk des Diogenes Laertius (*Leben und Meinungen berühmter Philosophen*) werden in den Kommentaren als Quellen herangezogen (vgl. StA IV, 341 und Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker-Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1992-1994; hier KA II, 1146). Für die Interpretation der „Krone“ als Kranz verweist Beißner auf die Handschrift – in den von ihm edierten Lesarten zu v. 346 liest man: „(α) Den delphischen <Kranz> / (β) Den delphische[n] Krone“ (StA IV, 457; gestrichen hat Hölderlin die Formulierung „die priesterliche Krone“). Im 12. Band der FHA sind Handschrift-Faksimile und Umschrift auf 92 f. zu konsultieren, die Stelle wird dann im Band 13 wie bei Beißner ediert, ohne dessen Konjektur einer verworfenen Formulierung mit „Kranz“ zu übernehmen (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008). Keine Erklärung findet in den kommentierten Ausgaben der Ausdruck „Wie es dem kahlen Seher gebührt“ (v. 348), der keine Entsprechung bei Goethe hat und das ganze Bild in andere, eher antike Gefühle führt. Im ebenso ‚tantalisch‘ inspirierten fragmentarischen Schlussteil der Hymne *Wie wenn am Feiertage ...* (Ende 1799) heißt es: „Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen, / Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden / Den falschen Priester, ins Dunkel, daß ich / Das warnende Lied den Gelehrigen singe“ (StA II, 120, v. 70-74); die Bilder vom ‚falschen Priester‘ in der Hymne und vom ‚kahlen Seher‘ im Trauerspielfragment könnten auch aufgrund des engen Entstehungskontextes in einem Zusammenhang gelesen werden.

winnen? 3) Kann eine struktur- und sprachanalytische Untersuchung zu der Diskussion um Lese- oder Theatertext beitragen?

Der vergleichsanalytische Ansatz verdeutlicht (1), dass Goethes *Tasso* als Strukturmodell für die ersten Szenen der ‚ersten Fassung‘ vom *Empedokles*-Fragment Hölderlins fungierte. Aufgedeckt wurden darüber hinaus lexikalische, motivische und bildliche Aspekte, die zu einer Vertiefung des Vergleichs beider Dichterdramen einladen. Auch konnte gezeigt werden, wie Hölderlin durch lexikalische Entsprechungen dramatische Kohäsion auf eine Art und Weise erzeugt, die den bei Goethe zu beobachtenden Strategien sehr ähnlich ist. Die nach Reißner rational nicht begründbare „dramatische [...] Dichte und Fülle“ lässt sich somit als sprachlich-stilistische ausweisen. Zudem (2) gilt es, eine Forschungsposition zu korrigieren, die Hölderlins *Empedokles*-Projekt als einen Widerruf dramatischer Strukturen und Konventionen (etwa: Exposition) und als Ausdruck einer anderen Theatralität einstuft.²⁶ Vielmehr zeugen die ersten Auftritte des *Empedokles*-Trauerspiels von einer transformierenden Arbeit Hölderlins an den Grundstrukturen, -strategien und dem Bilderrepertoire der klassizistischen Dramatik, die teils genauso übernommen, teils leicht, teils stark abweichend adaptiert werden. Noch wichtiger möglicherweise als der Bezug auf antike Tragödienmodelle erscheint Goethes *Tasso*, der in der Forschung bisher nie berücksichtigt wurde. Ein Vergleich mit Goethes oft als Lese-drama bezeichnetem Schauspiel *Tasso* kann (3) sicherlich neues Licht auf das Trauerspielprojekt Hölderlins und dessen Kontextualisierung in der klassisch-romantischen Epoche und ihrer literarischen und Bühnenrezeption werfen.

²⁶ Vgl. für die entsprechenden Positionen der Forschung Anm. 5 und 17.

Tabelle I
Goethes *Torquato Tasso* – Personenkonfiguration

	Erster Aufzug			Zweiter Aufzug			Dritter Aufzug			Vierter Aufzug			Fünfter Aufzug						
	1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.	4.	5.	1.	2.	3.	4.	5.	1.	2.	3.	4.	5.
Leonore von Este	x	x	x	x	x					x	x								x
Leonore Sanvitale	x	x	x	x						x									x
Alphons der Zweite	x	x	x	x					x	x					x	x			x
Torquato Tasso		x	x	x	x	x	x	x						x	x	x	x	x	x
Antonio Montecatini				x										x					x

Tabelle 2
Hölderlins *Tod des Empedokles* (erste Fassung) – Personenkonfiguration

	Erster Act									Zweiter Act								
	[1.]	[2.]	[3.]	[4.]	[5.]	[6.]	[7.]	[8.]	[9.]	[1.]	[2.]	[3.]	[4.]	[5.]	[6.]	[7.]	[8.]	
Panthea	x	170	109	69	156	265	85	20	75	140								
Delia	x									x								
Hermokrates		x			x								x					
Kritias		x			x	x							x					
Empedokles			x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x			
Pausanias				x	x						x	x	x	x				x
Erster Agrigentiner						x												
Zweiter Agrigentiner																		
Dritter Agrigentiner																		
Erster Sklave																		
Zweiter Sklave																		
Dritter Sklave																		
Ein Bauer																		
Erster Bürger																		
Zweiter Bürger																		
Dritter Bürger																		

Tabelle 3a
Goethes *Torquato Tasso* – Redeäußerungen

Anzahl	Erster Aufzug					Zweiter Aufzug					
	1.	2.	3.	4.	insg.	1.	2.	3.	4.	5.	insg.
Este	14	6	5	4	29	17					17
Sanvitale	13	5	5	5	28						
Alphons		10	8	8	26			7	3		10
Tasso			11	3	14	17	1	25	9		52
Antonio				13	13			24	7	4	35
	27	21	29	33	110	34	1	49	23	7	114

	Dritter Aufzug					Vierter Aufzug					
	1.	2.	3.	4.	insg.	1.	2.	3.	4.	5.	insg.
Este	1	21			22						
Sanvitale		20	1	13	35		20				20
Alphons				13	13						
Tasso								19	15	1	37
Antonio	1	41	1	26	70	1	39	16	31		73

	Fünfter Aufzug					insg.	Summe	Anteil
	1.	2.	3.	4.	5.			
Este				7		7	75	17,9%
Sanvitale				1		1	84	20,1%
Alphons	7	5		1		13	49	11,7%
Tasso		5	1	7	5	18	121	28,9%
Antonio	7			0	5	12	89	21,3%
	14	10	1	16	10	51	418	100,0%

	Fünfter Aufzug					insg.	Summe	Anteil
	1.	2.	3.	4.	5.			
Este				53		53	551,5	16,0%
Sanvitale				0,5		0,5	506,5	14,7%
Alphons	56	54,5		0,5		111	340,33	9,9%
Tasso		54,5	16	118	144	332,5	1479	42,8%
Antonio	103			0	24	127	575,66	16,7%
	159	109	16	172	168	624	3453	100,0%

Tabelle 4a
Hölderlins *Tod des Empedokles* (erste Fassung) – Redeäußerungen

Anzahl	Erster Act									insg.
	[1.]	[2.]	[3.]	[4.]	[5.]	[6.]	[7.]	[8.]	[9.]	
Panthea	10								11	21
Delia	9								11	20
Hermokrates		12			8					20
Kritias		11			4	15				30
Empedokles			1	11	9	14	1	6		42
Pausanias				12	3					15
Erster Agrigentiner					5					5
Zweiter Agrigentiner					3					3
Dritter Agrigentiner					3					3
Erster Sklave								3		3
Zweiter Sklave								4		4
Dritter Sklave								2		2
Ein Bauer										
Erster Bürger										
Zweiter Bürger										
Dritter Bürger										
	19	23	1	23	35	29	1	15	22	168

	Zweiter Act										insg.	Summe	Anteil
	[1.]	[2.]	[3.]	[4.]	[5.]	[6.]	[7.]	[8.]					
Panthea								3	1	4	25	8,3%	
Delia								3	2	5	25	8,3%	
Hermokrates				5						5	25	8,3%	
Kritias				6						6	36	12,0%	
Empedokles	2	0	16	16	11	1				46	88	29,3%	
Pausanias	1	6	16	7	12				4	46	61	20,3%	
Erster Agrigentiner											5	1,7%	
Zweiter Agrigentiner											3	1,0%	
Dritter Agrigentiner											3	1,0%	
Erster Sklave											3	1,0%	
Zweiter Sklave											4	1,3%	
Dritter Sklave											2	0,7%	
Ein Bauer		6								6	6	2,0%	
Erster Bürger				5						5	5	1,7%	
Zweiter Bürger				4						4	4	1,3%	
Dritter Bürger				5						5	5	1,7%	
	3	12	32	48	23	1	6	7	132	300	100,0%		

Tabelle 4b
Hölderlins *Tod des Empedokles* (erste Fassung) – Redeäußerungen

Umfang	Erster Act									insg.
	[1.]	[2.]	[3.]	[4.]	[5.]	[6.]	[7.]	[8.]	[9.]	
Panthea	121,5								105	219,5
Delia	48,5								35	90,5
Hermokrates		68			83					151
Kritias		41			55	18				64,5
Empedokles			69	101	124,5	67	19	63		443,5
Pausanias				54	37,5					91,5
Erster Agrigentiner					55					55
Zweiter Agrigentiner					45					45
Dritter Agrigentiner					3,5					3,5
Erster Sklave								5		5
Zweiter Sklave								5		5
Dritter Sklave								2		2
Ein Bauer										
Erster Bürger										
Zweiter Bürger										
Dritter Bürger										
	170	109	69	155	264	85	19	75	140	1086

	Zweiter Act								insg.	Summe	Anteil
	[1.]	[2.]	[3.]	[4.]	[5.]	[6.]	[7.]	[8.]			
Panthea							26	0,5	26,5	246	12,0%
Delia							11	15,5	26,5	117	5,7%
Hermokrates				8					8	159	7,8%
Kritias				37					37	101,5	5,0%
Empedokles	1,5	0	105	356	45	33			540,5	984	48,0%
Pausanias	14,5	31	41	43	45			56	230,5	322	15,7%
Erster Agrigentiner										5,5	0,3%
Zweiter Agrigentiner										4,5	0,2%
Dritter Agrigentiner										3,5	0,2%
Erster Sklave										5	0,2%
Zweiter Sklave										5	0,2%
Dritter Sklave										2	0,1%
Ein Bauer		12							12	12	0,6%
Erster Bürger				9					9	9	0,4%
Zweiter Bürger				31					31	31	1,5%
Dritter Bürger				42					42	42	2,0%
	16	43	146	526	90	33	37	72	963	2049	100,0%

Hölderlin syntaktisch

Lässt sich das ‚Handwerkszeug‘ aktueller sprachwissenschaftlicher Forschung zur Analyse von Literatur einsetzen? Um einer Antwort auf diese Frage näherzukommen, betrachten wir zwei Gedichte von Hölderlin syntaktisch.¹ Einige syntaktische Analyseinstrumente sind schon durch die Schulgrammatik bekannt und verbreitet, wie die funktionale Bestimmung von Satzteilen, zum Beispiel als Subjekte und Objekte; anderes geht darüber hinaus: So stellen wir etwas ausführlicher das Konzept der semantischen Rollen vor. Damit lässt sich die Bedeutung von Verben bestimmen, indem die zugehörigen Ausdrücke genauer semantisch klassifiziert werden.

Zur Syntax in Hälfte des Lebens

Gegenstand der Analyse sind die Gedichte *Hälfte des Lebens* und *Diotima*. Beide sind recht kurz, unterscheiden sich jedoch erheblich. So steht *Hälfte des Lebens* in Freien Rhythmen, während *Diotima* die Form einer alkäischen Ode hat.² Die vorgegebene Abfolge von betonten und unbetonten Silben sowie die gestrenge Anzahl der Silben beschränkt die syntaktischen und lexikalischen Möglichkeiten. Da der Schwerpunkt dieses Beitrages auf der syntaktischen Analyse liegt, werden andere Aspekte, die zu einer umfassenden Interpretation dazugehören, wie Metrik oder Lexik, allenfalls am Rande behandelt. Wir werden die Verben mit den zugehörigen Ergänzungen analysieren und orientieren uns damit an einem grundlegenden, verbzentrierten Satzbegriff, wie er in Valenzgrammatiken entwickelt wurde. Verbergänzungen erfüllen bestimmte semantische Rollen, die von den Verben gefordert werden. Semantische Rollen zeigen be-

¹ Eine frühe Arbeit hierzu liefert schon Emmon Bach: Die Syntax von Hölderlins Gedichten. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 1, hrsg. von Jens Ihwe, Königstein im Taunus 1971, 274-307.

² Vgl. Sabine Doering: Hölderlins Oden, Manuskript, erscheint in: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Dichtung, hrsg. von Johann Kreuzer, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar.

sonders gut die Interaktion von Form und Bedeutung. Sehr häufig haben Ergänzungen von Verben die Form nominaler Gruppen (z.B. *Ihr holden Schwäne*), auch diese nehmen wir daher in Blick. Darüber hinaus finden sich sogenannte Diskurspartikel (*doch, weh*), Verknüpfungen im weiteren Sinn (wie die Konjunktion *und*) und Satzzeichen (hier insbesondere Komma und Punkt), die in Gedichten mit den funktionalisierten Zeilenumbrüchen interagieren. Auf verschiedenen Ebenen zeigen sich dabei Mehrdeutigkeiten, entweder direkt oder aber assoziativ, aber dennoch syntaktisch belegbar. Gerade das scheint auch ein Teil des Reizes von Hölderlins Lyrik zu sein. Um die grammatischen Verhältnisse, die wir als weniger bekannt ansehen, zu illustrieren, wählen wir auch sprachliche Beispiele, die nicht von Hölderlin stammen, und stellen dann eine Analogie zu Hölderlins Sätzen her. Die Beispiele sind entweder konstruiert oder stammen aus einem Textkorpus (also einer großen Textsammlung). Der wesentliche Grund für dieses in der grammatischen Forschung übliche Vorgehen ist, dass einfache Beispielsätze es ermöglichen, den gerade thematisierten Aspekt präzise zu darzustellen. Während wir das erste Gedicht (*Hälfte des Lebens*) syntaktisch umfassend analysieren, vergleichen wir beim zweiten (*Diotima*) die zweite und dritte Fassung miteinander, betrachten also insbesondere das, was Friedrich Hölderlin selbst überarbeitet hat.

Lyrik zeichnet sich im Gegensatz zu anderen Gattungen natürlich in besonderem Maße durch ihre Versform aus. Damit wird der Zeilenumbruch funktionalisiert.³ In ‚Fließtexten‘ (etwas irreführend auch schlicht ‚Textmodus‘ genannt) richtet sich der Zeilenumbruch gewöhnlich nach dem Schriftspiegel und ist für die Textanalyse nachrangig. Eine Ausnahme bildet nur der Zeilenumbruch durch einen Absatz. Ihm wird in der Regel eine Gliederungsfunktion auf der Ebene der globalen Informationsstruktur eines Textes zugewiesen. Der Zeilenumbruch spielt außerdem eine Rolle bei Überschriften und bei Listen,⁴ beides ist an dieser Stelle zu vernachlässigen. Verse in der Lyrik folgen ganz offensichtlich einem anderen Gestaltungswillen als Zeilen in Listen oder Überschriften und müssen dementsprechend anders behandelt werden.

³ Vgl. Ursula Bredel: Die Interpunktion des Deutschen. Ein kompositionelles System zur Online-Steuerung des Lesens, Tübingen 2008, 33.

⁴ Vgl. Tilo Reißig: Typographie und Grammatik. Untersuchung zum Verhältnis von Syntax und Raum, Tübingen 2015.

Aus syntaktischer Sicht erscheint es sinnvoll, einen Versumbruch zunächst als Zäsur zu betrachten, eine Zäsur von einer Art, wie sie in Fließtexten schlicht nicht existiert. Dadurch entsteht ein ‚Oben‘ und ‚Unten‘, das es in Fließtexten zwar rein optisch auch gibt, das aber in der Lyrik ein Mehr an – auch syntaktischer – Struktur bedeuten kann, mindestens aber Ausdrucksmöglichkeiten von anderer Qualität als in Fließtexten. In *Hälfte des Lebens* gilt das schon für die ersten Verse. Betrachtet man sie ohne Zeilenwechsel sowie ohne Versanfangsgroßschreibung, fällt auf, dass ein nicht nur ungewöhnlicher, sondern auch beinahe ungrammatischer Satz entsteht:

- (1) Mit gelben Birnen hängt und voll mit wilden Rosen das Land in den See, [...]

Für einen Fließtext erscheint dieser Ausdruck kaum mehr adäquat, für ein Gedicht hingegen durchaus.⁵ Wir kommen weiter unten in unserer Analyse darauf zurück. Jedenfalls sind diese ersten Verse schon ein Beispiel dafür, dass das potentielle strukturelle Mehr besonders im Falle von Enjambements entsteht, wenn also dem trennenden Moment des Zeilenwechsels ein verbindendes auf syntaktischer (oder auch morphologischer) Ebene gegenübersteht.⁶ Im Enjambement wird also in besonderem Maße eine Doppelgesichtigkeit deutlich, die Gerhard Kurz mit einem Paradox umschreibt: „Das Enjambement ist ein Ende, das keines ist“⁷. Im Fall von Hölderlins *Hälfte des Lebens* lässt sich beinahe jeder Zeilenwechsel innerhalb einer Strophe als Enjambement bezeichnen, wenngleich die syntaktischen Brüche, die entstehen, mal stärker und mal weniger stark ausgeprägt sind. Von der Tendenz her: Je enger der syntagmatische Zusammenhang ist, desto krasser fällt der syntaktische Bruch aus, den der Zeilenwechsel evoziert. Man unterscheidet demnach zwischen einem har-

⁵ Dabei könnte auch eine Rolle spielen, dass ein Rezipient eher gewillt ist, eine ungewöhnliche syntaktische Konstruktion zu akzeptieren, wenn er einen Text als Gedicht weiß.

⁶ Vgl. Gerhard Kurz: *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*, Göttingen 1999, 25-27, und Sabine Doering: *Enjambement*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von Klaus Weimar u. a., Berlin/New York 2010, 447-449.

⁷ Kurz, *Macharten* (Anm. 6), 26.

ten und einem glatten Enjambement.⁸ Hier allgemeingültige syntaktische Kriterien anzugeben, ist zwar mit Problemen verbunden, dennoch dürfte zum Beispiel der Unterschied zwischen „Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt“ (eher glatt) zu „Weh mir, wo nehm’ ich, wenn / Es Winter ist [...]“ (eher hart) augenfällig sein.

In einer syntaktischen Analyse kann es in einem ersten Schritt darum gehen, sowohl die Zusammenhänge als auch die Brüche adäquat zu beschreiben. In einem zweiten Schritt wären dann die Auswirkungen der Zeilenwechsel auf die syntaktische Konstruktionsbedeutung zu erörtern, also auf jenen Bedeutungsanteil, der maßgeblich syntaktisch determiniert ist. Bei den folgenden Erörterungen werden Verseinteilung und Verswechsel in verschiedenen Zusammenhängen eine Rolle spielen. Typisch für die freirhythmischen Verse, ist auch die Verslänge in *Hälfte des Lebens* variabel und folgt keinem regelmäßigen Muster. Werfen wir im nächsten Schritt anhand der ersten Strophe aus *Hälfte des Lebens* einen Blick auf das syntaktische Handwerkszeug. Hier zunächst das gesamte Gedicht:

Hälfte des Lebens

- 1 Mit gelben Birnen hänget
- 2 Und voll mit wilden Rosen
- 3 Das Land in den See,
- 4 Ihr holden Schwäne,
- 5 Und trunken von Küssen
- 6 Tunkt ihr das Haupt
- 7 Ins heilignüchterne Wasser.

- 8 Weh mir, wo nehm’ ich, wenn
- 9 Es Winter ist, die Blumen, und wo
- 10 Den Sonnenschein,
- 11 Und Schatten der Erde?
- 12 Die Mauern stehn
- 13 Sprachlos und kalt, im Winde
- 14 Klirren die Fahnen.⁹

⁸ Vgl. Doering, Enjambement (Anm. 6), 448.

⁹ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 1, 445; das Gedicht er-

Schon der Titel etabliert ein Motiv von Teilung in Hälften, von Zweiheit. Ein erster Blick reicht, um zu vermuten, dass der Text dem auch Rechnung trägt. Denn das Gedicht besteht aus zwei Strophen zu je sieben Versen. Die Teilung wird verstärkt durch die inhaltliche Gegensätzlichkeit beider Strophen, die sich schon zu Beginn der zweiten Strophe ankündigt: Der Ausruf „Weh mir“ kontrastiert mit dem vorher geschilderten Naturidyll. Offenbar sind auch die Jahreszeiten verschieden: In der ersten Strophe deuten die gelben Birnen auf Spätsommer oder Herbst hin, in der zweiten wird der Winter sogar explizit genannt. Neben der Interjektion und der Jahreszeit hält die zweite Strophe auf der semantischen Ebene noch Weiteres bereit, was sie düster und ungemütlich erscheinen lässt. So ist die Rede von Mauern, was eine Assoziation von Trennung hervorrufen kann, wohingegen das Land in der ersten Strophe in den See hängt und damit einen Übergang oder sogar eine Verbindung schafft. Auch die Adjektive *sprachlos* und *kalt* bringen den umfassenden Stimmungsumschwung gegenüber der ersten Strophe zum Ausdruck. Zudem wirkt die sprachliche Gestaltung der zweiten Strophe aufgewühlter und unruhiger: Die ersten beiden Verse enden regelrecht abgeschnitten mit den typischen Satzanfängen *wenn* und *wo*.

Bleiben wir zunächst bei der ersten Strophe. In der Syntax, besonders in Valenzgrammatiken, werden klassischerweise zunächst die Verben mit ihren Valenzen bestimmt, das heißt, es wird analysiert, welche Verbergänzungen (z. B. Objekte und Subjekte) jeweils in einem Satz realisiert sind. Dabei geht es prinzipiell sowohl um finite als auch um infinite Verben, in *Hälfte des Lebens* allerdings finden sich nur finite Verben, nämlich *hänget* und *tunkt*. Diese beiden stehen, wie auch die übrigen Verben des Gedichts, im Indikativ Präsens, Aktiv und sind in dieser Hinsicht merkmalsarm, also nicht besonders auffallend flektiert. Ansonsten ist *hänget* zu kategorisieren mit {3. Ps, Sg} oder, zumindest rein formal, auch mit {2. Ps, Pl} (*ihr hängt*); *tunkt* entsprechend {2. Ps, Pl} oder {3. Ps, Sg}. Für sich genommen sind also beide Verbformen grundsätzlich doppeldeutig; je nachdem, mit welchen Kategorien man sie liest, würde sich auch das zugehörige

schien zuerst 1804 in dem *Taschenbuch für das Jahr 1805. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* in Frankfurt am Main, verlegt von Friedrich Wilmans (vgl. Anke Bennholdt-Thomsen: *Nachtgesänge*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002, 336-346).

Subjekt unterscheiden. Für beide Lesarten gibt es in der ersten Strophe die entsprechenden Subjekte. In diesem Fall ist sicherlich *das Land* Subjekt zu *hängt*, allerdings findet sich in Vers 4 eine weitere Nominalgruppe, die die 2. Person Plural beim Verb verlangen würde, und zwar *ihr holden Schwäne*. Ebenso sind für *tunkt* nicht nur *ihr* beziehungsweise *ihr holden Schwäne* formal passende Subjekte, sondern auch *das Land*. Zwar gibt es bei beiden Verben grundsätzlich eine klare Zuordnung, aber es scheint doch geradezu ein Spiel mit syntaktischen Doppeldeutigkeiten zu sein.

Hinzu kommt: Für *hängen* weist das Deutsche ja zwei Verben mit jeweils unterschiedlicher Tempusbildung und unterschiedlicher Valenz aus: zum einen *hängen* als starkes Verb mit der Präteritumsform *hing*. Neben einem Subjekt (gewöhnlich ein Nominal im Nominativ) sieht die Valenz hier eine lokale oder direktionale Ergänzung vor, wie in den von uns konstruierten Beispielen illustriert:

- (2) Der Mantel hing am Haken. {NOM|,LOK'}
- (3) Die Beine hingen ins Wasser. {NOM|,DIR'}

Diese Varianten zeichnen sich dadurch aus, dass das im Subjekt Genannte nicht selbst handelt, sondern gewissermaßen nur das bezeichnet, was hängt. Die Variante (3) ist diejenige, die Hölderlin verwendet.¹⁰

Daneben existiert noch ein schwaches Verb *hängen* mit der Präteritumsform *hängte*:

- (4) Die Mutter hängt den Mantel an den Haken. {NOM|AKK|,DIR'}

Die Unterschiede liegen im Subjekt einerseits, das in (4) Ausführender einer Handlung ist, und in der Existenz eines Objekts im Akkusativ (*den Mantel*) andererseits, das in (4) dieselbe Rolle übernimmt wie in (3) der Nominativ. Die beiden Valenzmuster unterscheiden sich unter anderem darin, dass in (4) im Subjekt jemand genannt wird, der die Verbhandlung ausführt, wohingegen in (2) und (3) gar kein ‚Handelnder‘ vorgesehen ist. Ohne Handelnden in (4) fiel auch das Subjekt weg, aber die Subjektstelle

¹⁰ Vgl. Ulrich Knoop: ‚Hälfte des Lebens‘. Wortgeschichtliche Erläuterungen zu Hölderlins Gedicht. In: Hölderlin. Sprache und Raum, Turm-Vorträge 6, 1999-2007, hrsg. von Valérie Lawitschka, Tübingen 2008, 46-73; 49 f.

kann nicht einfach unbesetzt bleiben. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die semantische Rolle des Akkusativs aus (4) auf das Subjekt in (3) fällt; genannt wird das, was hängt. Im Übrigen sind derlei Varianten im Deutschen grundsätzlich nicht ungewöhnlich, wie wir wiederum in von uns konstruierten Beispielen zeigen. Im Gegensatz zu (5) hat (6) keinen Ausführenden der Handlung. Die semantische Rolle des Akkusativs in (5) wird in (6) vom Subjekt im Nominativ übernommen. Auf diese Weise haben beide Sätze ein Subjekt.

(5) Er bröckelte das Brot in die Suppe.

(6) Das Brot bröckelte in die Suppe.

Wenn man *hängen* also doppeldeutig verstehen möchte, so kann nur in einem Fall *das Land* als Subjekt gemeint sein – dann ist die Variante (3) gewählt; oder *ihr holden Schwäne* könnte Subjekt sein – dann läge die Bedeutung aus (4) vor. Bei den Doppeldeutigkeiten kann es immer sein, dass eine Deutung begründet zu verwerfen ist; hier wäre eben der Grund ein semantischer.

Versuchen wir nun weiter, über die Valenz einen Zugang zum Gedicht zu finden. Indem wir das Valenzmuster von *hängen* bestimmt haben, haben wir schon mit dem nächsten Schritt begonnen, nämlich die Ergänzungen selbst genauer zu beschreiben. In sehr vielen Fällen handelt es sich um Nominale, Nominalgruppen und Präpositionalgruppen, die sich dann als Subjekte oder Objekte auf ein Verb beziehen.

Auffällig an *Hälfte des Lebens* ist, dass die beiden einzigen Verben aus der ersten Strophe (also *hängen* und *tunken*) die syntaktische Eigenschaft teilen, eine lokale bzw. direktionale Ergänzung an sich zu binden, nämlich *in den See* und *ins heilignüchterne Wasser*. Diese werden auch ‚adverbiale Ergänzungen‘ genannt.¹¹ ‚Adverbial‘ deshalb, weil sie mit adverbialen Angaben dahingehend vergleichbar sind, dass sie formal variabel sind. Sie sind also nicht wie Objekte auf einen bestimmten Kasus oder wie Präpositionalobjekte auf eine bestimmte Präposition festgelegt (*Die Rednerin*

¹¹ Vgl. Peter Eisenberg: Grundriß der deutschen Grammatik, Bd. 2: Der Satz, 4. Aufl. Stuttgart/Weimar 2013, 301-304; Beatrice Primus: Semantische Rollen, Heidelberg 2012, 3-5.

*dankte für / *gegen die Aufmerksamkeit¹²*), sondern nur auf die lokale oder direktionale Bedeutung kommt es an (*Der Arm hängt in / über das Wasser / aus dem Bett*), die sprachliche Form ist variabel. Auf der anderen Seite werden adverbiale Ergänzungen im Gegensatz zu Angaben aber als der Verbvalenz zugehörig analysiert. Das sieht man besonders deutlich bei *tunken*, das ohne die adverbiale Ergänzung unvollständig erscheint (siehe (7)). Das macht sie objektartig.

(7) *Ihr tunkt das Haupt.

Wenn wir zunächst nur den oben schon erwähnten Zeilenwechsel und die Verbvalenz betrachten, so fällt Folgendes in Bezug auf die erste Strophe auf. Rein auf der Schriftebene (graphematisch) besteht sie zwar aus einem einzigen Satz mit einem Punkt am Ende der Strophe. Syntaktisch allerdings lässt sich von zwei Sätzen sprechen, die aufgrund der ähnlichen Valenzmuster (siehe Tabelle 1) nicht nur rein strukturell ähnliche Sätze bewirken, sondern es lässt sich auch zeigen, dass diese Teilsätze von Hölderlin innerhalb der Strophe parallel geführt und symmetrisch angeordnet werden.

Tabelle 1: Übersicht über die realisierte Verbvalenz von *hänget* und *tunkt*

Komplementstruktur	Subjekt	Objekt	adverbiale Ergänzung
hänget {NOM ,DIR'}	das Land	–	in den See
tunkt {NOM AKK ,DIR'}	ihr	das Haupt	ins heilignüchterne Wasser

Der Kernsatz um *hänget* verteilt sich auf die ersten drei Zeilen, der Satz um *tunkt* auf die letzten drei. Die Sätze enden jeweils mit dem Direktional, das heißt mit der Richtungsangabe, die gleichzeitig auch das Ziel der angedeuteten ‚Bewegung‘ der Verben ist. Diese syntaktische Parallelität wird

¹² Der Asterisk (*) wird verwendet, um eine Konstruktion als ungrammatisch zu kennzeichnen.

inhaltlich dadurch unterstrichen, dass beide Richtungsangaben wahrscheinlich auch inhaltlich auf das selbe verweisen, nämlich auf den See.

Nicht nur das Gedicht ist also in zwei Strophen eingeteilt, sondern die erste Strophe wiederum in zwei Abschnitte à drei Verse, die jeweils einen syntaktischen Satz enthalten, getrennt durch den von Kommas gesäumten Vers 4.

- 1 Mit gelben Birnen **hänget**
- 2 Und voll mit wilden Rosen
- 3 Das Land in den See,
- 4 Ihr holden Schwäne,
- 5 Und trunken von Küssen
- 6 **Tunkt** ihr das Haupt
- 7 Ins heilignüchterne Wasser.

Abbildung 1: Einteilung der ersten Strophe von *Hälfte des Lebens* in zwei syntaktische Abschnitte mit einer Herausstellung in der Mitte

Dieser vierte Vers ist sowohl syntaktisch als auch topologisch von besonderer Bedeutung. Er lässt sich als eine Art Gelenkstelle deuten, jeweils abgetrennt durch ein Komma von beiden Teilsätzen. So steht *Ihr holden Schwäne* als Anrede außerhalb des Satzrahmens beider Sätze. Syntaktisch handelt es sich um eine sogenannte Herausstellung nach links, bezogen auf den zweiten Satz (v. 5-7). Es ist aber auch möglich, die Zeile als Herausstellung nach rechts bezogen auf den ersten Satz zu lesen. Allerdings: ‚links‘ und ‚rechts‘ sind bei diesen Bezeichnungen in Bezug auf Fließtexte formuliert worden, bei denen es nicht wie in Gedichten durch die Versform ein Oben und ein Unten gibt, sondern nur die Ausdehnung in der Horizontalen. Mit der Anordnung der Verse ergibt sich also in *Hälfte des Lebens* gewissermaßen eine Herausstellung nach oben, oder anders gesagt ein herausgestellter Vers in die Mitte zweier Sätze. Syntaktisch und semantisch ist der vierte Vers zwar eher nach unten orientiert – *Schwäne* ist referenzidentisch mit dem Subjekt *ihr* aus Vers 6 –, aber es lassen sich auch Verfahren ausmachen, die diesen mittleren Vers von den letzten drei Versen abrücken und an den ersten bzw. oberen Satz anbinden, so dass neben der Zweiheit dieser Strophe zumindest auch ein Moment der Verbunden-

heit spürbar wird: Zunächst steht nach *See* ein Komma anstatt eines Punktes, der ebenfalls möglich gewesen wäre. Ein potentieller neuer Satzanfang wird mit diesem Komma gerade nicht markiert. Es folgt der vierte Vers, der dann grammatisch wie graphematisch in den ersten Satz als Herausstellung integrierbar wäre, und zwar als Anrede. Dieser ist nun wiederum mit einem Komma abgeschlossen. Graphematisch wird so also gerade nicht eine bestimmte Grenze gezogen, sondern der vierte Vers wird mit zwei verhältnismäßig grenzschwachen Kommas potentiell als Übergangsbereich konstituiert. Skizziert man die graphematische Struktur dieser ersten Strophe, wird sowohl ihre Teilung als auch ihre symmetrische Anlage als auch der zu beiden Seiten mit Kommas geöffnete Übergang durch den vierten Vers regelrecht ikonisch deutlich.

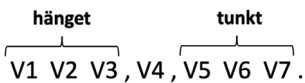


Abbildung 2: Graphematische Struktur der ersten Strophe von *Hälfte des Lebens*

Hinzu kommt nun: Die Sicherheit, dass der zweite Teil ab Vers 4 wirklich eine syntaktische Eigenständigkeit besitzt, gewinnt der Rezipient erst mit dem zweiten finiten Verb *tunkt*. Dieses aber findet sich erst relativ spät, nämlich am Anfang von Vers 6 – wohingegen *hänget* im ersten Teilsatz im Verhältnis früher steht (schon im ersten Vers). Das Wirkpotential dieses Verfahrens ließe sich folgendermaßen bestimmen: Je später das zweite finite Verb steht, desto länger könnte der Leser oder Hörer die Strategie verfolgen, das rezipierte Wortmaterial syntaktisch wie semantisch zu der ersteren Struktur, also nach links bzw. nach oben zu assoziieren. Dazu gehört eben jener vierte Vers, vielleicht sogar noch der fünfte. Auf diese Weise vollzieht sich also ein fließender Übergang während des Rezeptionsprozesses. Bezieht man diesen mit ein, ergibt sich ein, wenn auch fragiler, Moment der Verschränkung der beiden Strophenteile bis zu *tunkt* in Vers 6. Übergangsweise kann so der Eindruck entstehen, die *holden Schwäne* würden nicht nur mit dem zweiten Satz angesprochen, sondern auch mit dem ersten.

-
- 1 Mit gelben Birnen **hänget**
 2 Und voll mit wilden Rosen
 3 Das Land in den See,
 4 Ihr holden Schwäne,
 5 Und trunken von Küssen
 6 **Tunkt** ihr das Haupt
 7 Ins heilignüchterne Wasser.

Abbildung 3: Potentieller Doppelbezug des vierten Verses

Unterstützt wird diese Verschränkung der beiden Strophenteile noch durch eine weitere Besonderheit: die Positionierung von *und* in Vers 5. Syntaktisch betrachtet gilt *und* als prototypische koordinierende Konjunktion. Sie steht zum Beispiel zwischen zwei Wörtern oder Wortgruppen – die dann in einem Satz dieselbe Funktion erfüllen.¹³ Das ist im Kern, was Koordination syntaktisch ausmacht. Ein Beispiel wäre in der zweiten Strophe die Wortgruppe *sprachlos und kalt*, mit *und* können den Mauern zwei Eigenschaften statt einer zugeschrieben werden. Daneben existiert noch eine etwas andere Verwendung von *und*, in der es meist ganzen Sätzen vorgeschaltet ist. Seine verbindende Funktion ist dann aus syntaktischer Sicht allenfalls vage zu beschreiben; vielmehr bezieht es sich auf ganze Sätze als Text- bzw. Diskurseinheiten.¹⁴ Jedenfalls steht *und* in diesen Fällen meist außerhalb des Satzrahmens, das heißt noch vor dem Vorfeld im sogenannten linken Außenfeld, wie (8) zeigt, wiederum ein von uns konstruiertes Beispiel.

- (8) Sie deutete den wolkenverhangenen Himmel als böses Omen. Und allein deswegen kam ein Kauf für sie nicht mehr infrage.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund, wie *und* in Vers 5 eingesetzt ist.

- (9) [...] in den See, / Ihr holden Schwäne, / Und trunken von Küssen / Tunkt ihr [...]

¹³ Vgl. Gisela Zifonun u.a.: Grammatik der deutschen Sprache, Bd. 3, Berlin/New York 1997, 2360.

¹⁴ Vgl. Eva Breindl u.a.: Handbuch der deutschen Konnektoren. Semantik der deutschen Satzverknüpfers, Berlin/New York 2014, 403-406.

Zunächst steht *und* hier ebenfalls nicht zwischen zwei Konjunkten; zwar folgt ihm *trunken von Küssen* als zweites Konjunkt, aber ihm geht keines direkt voran. Außerdem steht *und* nicht zu Beginn des Satzes, also noch vor dem linken Außenfeld, so wie (10) dies beispielhaft verdeutlicht.

(10) [...] in den See, / *Und* ihr holden Schwäne, / trunken von Küssen / Tunkt
ihr [...]

In dieser Version (10) ergäbe sich nicht nur eine andere Semantik, sondern auch die Satzgrenze wäre viel klarer gezogen, denn mit vorangestelltem *und* wäre *ihr holden Schwäne* nicht mehr als nach rechts herausgestellte Anrede zum ersten Satz interpretierbar, sondern gleich eindeutig dem zweiten Satz zuzuschlagen; damit wäre die Möglichkeit syntaktischer Ambivalenz verloren. Nicht so bei Hölderlin. Bei ihm ist *und*, nach dem zweiten Komma, erst ein Teil des Vorfeldes des zweiten Satzes (*trunken von Küssen*). Da es aber wie gesagt aus syntaktischer Perspektive in diesem zweiten Satz kein unmittelbares linkes Konjunkt gibt, knüpft *und* vielmehr an den ersten Satz an (*Und voll mit Rosen*), tendiert also funktional in Richtung eines satzübergreifenden *und* – obwohl es nicht am Anfang des zweiten Satzes steht.¹⁵ Als Anknüpfungspunkt für dieses *und* in Vers 5 bietet sich Vers 2 an. Durch diese Distanzanbindung von *und* ergibt sich das Potential einer Verschränkungswirkung der beiden Sätze.

Nun könnte man argumentieren, dass eine Verschränkung sich im Kleinen auch bereits innerhalb des ersten Satzes in Vers 1-2 vollzieht. Denn auch das erste *und* am Beginn von Vers 2 hat zwar ein rechtes Konjunkt, folgt aber seinem linken nicht unmittelbar, sondern findet dieses jenseits des Verbs – eine Wortstellung, die, wie eingangs erwähnt, im Fließtext

¹⁵ Die beiden Funktionen von *und*, die hier angedeutet werden, sind als sprachwissenschaftliche Beschreibungsversuche zu betrachten, zwischen denen sicher nicht immer klar zu unterscheiden ist. So kann auch zu Beginn eines linken Außenfeldes ein *und* stehen, das einen quasi-echt-koordinierenden Anschluss bewirkt, wie in dem Satz *Er mochte ihre Kette. Und auch ihr Ring, den hätte er am liebsten selbst getragen*. Hier erscheinen *ihre Kette* und *ihre Ring* auf den ersten Blick syntaktisch koordiniert, trotz Satzgrenze. Dass es sich aber nicht um eine syntaktische Koordination im engeren Sinne handelt, sieht man unter anderem daran, dass sich die vermeintlichen Konjunkte im Kasus unterscheiden können (hier: *ihre Kette* {Akk}; *ihre Ring* {Nom}).

kaum denkbar wäre. Vielmehr würde es in einer kanonischen Wortstellung heißen:

(11) Mit gelben Birnen und voll mit wilden Rosen hänget das Land in den See, [...]

Indem das zweite Konjunkt samt Konjunkt nach ‚hinten‘ rückt (bzw. das Verb *hänget* nach vorne), werden schon die ersten drei Verse syntaktisch ineinander verwoben, denn nicht nur für *und* muss eine Distanzanbindung vorgenommen werden, sondern gegenläufig auch für *hänget*. Schließlich ist ja auch *das Land* als Subjekt von *hänget* in die Ferne gerückt:



Abbildung 4: Syntaktische Verschränkung innerhalb der ersten drei Verse

Abbildung 4 zeigt die syntaktischen Auswirkungen dieser auch hier ungewöhnlichen Stellung von *und*, die man als eine besondere Form der Inversion bezeichnen könnte, legitimiert wohl erst durch den Versumbruch an sich. Denn zum einen weist die Verszäsur das Vorfeld und das folgende finite Verb *hänget* als eine zumindest vorerst abgeschlossene Einheit aus, und zum anderen – das ist entscheidend – zeigt sie in Vers 2 das entrückte Element in isolierter Form. So steht es nicht nur inhaltlich, sondern vermutlich auch syntaktisch stärker für sich und seine ja durchaus ungewöhnliche Stellung im syntaktischen Gefüge ordnet sich ein Stück weit dieser Exponiertheit unter. Wenn durch das Versmaß die ‚Linearstruktur‘ aufgebrochen wird, von der man für Fließtexte ausgeht, ist es nicht verwunderlich, dass damit auch die stellungsmäßigen Restriktionen sich lockern – die Grundlage für diese spezifische Arbeit mit der Wortstellung.

Man könnte also sagen, dass in der ersten Strophe die Verse 1, 2 und 5 über *und* miteinander verbunden sind. In beiden Fällen können wir von einer eher ungewöhnlichen Distanzanbindung von *und* sprechen, wenn auch in unterschiedlicher Weise: intrasententiell durch die inversive Verschränkung zwischen Vers 1 und 2, sowie intersententiell zwischen Vers 2 und 5.

Schauen wir nun diese Verse noch etwas genauer an. Worauf beziehen sich diese mehr oder weniger direkt koordinierten Ausdrücke? In erster Linie wohl auf die Subjekte der Sätze: Es ist das Land, dem die gelben Birnen zugeordnet sind und das voll ist mit wilden Rosen, und die Schwäne sind trunken. In diesem Zusammenhang wird auch von ‚sekundärer Prädikation‘ gesprochen,¹⁶ das heißt, es wird hier, weitgehend unabhängig vom übrigen Satz, eine zweite Aussage über die beiden Subjekte gemacht. Im Rahmen eines oberflächensyntaktischen Ansatzes würde man hier die Funktion einer adverbialen Angabe zuweisen. Die Konjunkte in Vers 1 und 2 erfüllen also die gleiche syntaktische Funktion im selben Satz, ein wichtiges Merkmal von Koordination; dabei unterscheiden sie sich formal geringfügig. Und diese Funktion erfüllt eben auch der fünfte Vers – allerdings innerhalb des zweiten Satzes, weswegen hier zwischen dem zweiten und fünften Vers zwar nicht von syntaktischer Koordination im strengen Sinne gesprochen werden kann, dafür aber eint diese beiden Verse ein anderes Koordinationsmerkmal, nämlich der gleiche konstituentenstrukturelle Bau nach innen.

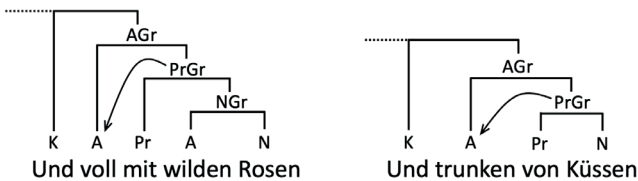


Abbildung 5: Annotation der Konstituentenstruktur von Vers 2 und 5¹⁷

Beide Verse beginnen mit *Und*, dem jeweils ein rechtes Konjunkt folgt, und zwar ein Adjektiv¹⁸, das jeweils durch eine Präpositionalgruppe erweitert ist. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass *Rosen* noch durch *wilden*

¹⁶ Vgl. Susanne Hackmack: Prädikation und sekundäre Prädikation. In: Prädikation. 2. Bremer Linguistik Workshop 2011, hrsg. von Karl-Heinz Wagner und Susanne Hackmack, <<http://fb10bdc.fb10.uni-bremen.de/iaas/workshop/praedi/hackmack.pdf>> (letzter Zugriff: 10. 12. 2018).

¹⁷ AGr = Adjektivgruppe; PrGr = Präpositionalgruppe; NGr = Nominalgruppe.

¹⁸ Die Form *trunken* kann als Partizip-II-Form analysiert werden, die hier adjektivisch gebraucht ist.

attributiv erweitert ist. Zusätzlich zur gleichen Funktionalisierung der beiden Konjunkte nach außen schafft auch diese Parallelität nach innen den engen Bezug zwischen den beiden Strophenteilen.

Bei der Verschränkung der beiden Strophenteile spielen demnach mehrere Faktoren zusammen: die Distanzanbindung von *und* und dessen späte Stellung, erst nach der Anrede, in Vers 5; ermöglicht wird sie aber durch das erste Komma anstatt eines Punktes nach *See* am Ende des dritten Verses, das dem ‚Gelenkvers‘ in der Folgezeile sowohl in syntaktischer als auch in inhaltlicher Hinsicht Durchlässigkeit verleiht. Auch der parallele Bau der Verse 2 und 5 schafft Bezüge zwischen den beiden Teilen der Strophe, und natürlich die zumindest im Rezeptionsprozess temporär doppelbezügliche Gelenkstelle selbst.

Syntaktisch lässt sich sogar zeigen, dass der parallele Bau der beiden Strophenteile noch umfassender ist. Wir haben bereits erläutert, dass die Sätze jeweils Verben mit ähnlichen Valenzmustern enthalten und beide mit dem ‚Bewegungsziel‘ enden (*in den See; Ins heilignüchterne Wasser*). Schauen wir uns nun die Funktion der vorangehenden Satzglieder sowie deren Reihenfolge an. Dabei lassen wir den vierten Vers aus.

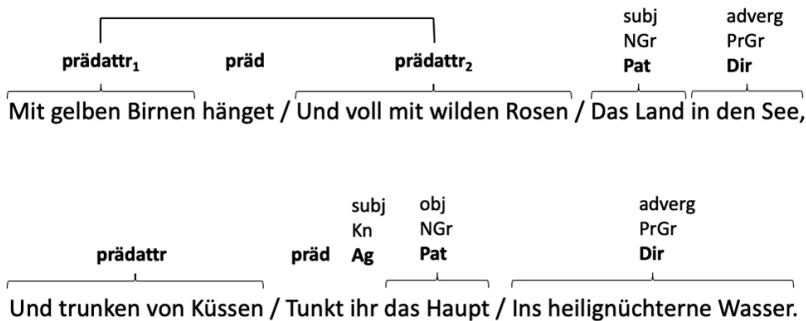


Abbildung 6: Funktionale und semantische Beschreibung Vers 1-3 und 5-7¹⁹

Über die fettgedruckten Einheiten werden die Gemeinsamkeiten deutlich. Beide Sätze beginnen mit einem prädikativen Attribut, das jeweils den Bewegungsträger bzw. das Bewegte (hier ‚Pat‘ für Patiens, dazu weiter

¹⁹ Prädattr = prädikatives Attribut; präd = Prädikat; subj = Subjekt; obj = Objekt; adverg = adverbiale Ergänzung; Kn = Konomen; Ag = Agens; Pat = Patiens; Dir = Direktional.

unten) genauer beschreibt, es folgt ein einfaches finites Verb als Prädikat. Im Unterschied zum ersten Satz enthält der zweite nun einen Handlungsträger, nämlich *ihr*, also die Schwäne. Im ersten Satz hingegen folgt der zweite, koordinierte Teil des prädikativen Attributes. Beide Sätze schließen mit dem Bewegten (Pat)²⁰ und dann mit der Bewegungsrichtung (Dir). Syntaktisch ergibt sich so insgesamt eine Parallelführung der beiden Sätze einerseits und eine Verschränkung andererseits, die jeweils mit verschiedenen Mitteln realisiert ist. Die folgende Abbildung 7 fasst den Großteil der bis hier genannten Strukturmerkmale noch einmal zusammen. Die Doppelorientierung des vierten Verses genau in der Mitte; die Distanzanbindung der beiden zeileninitialen *und*, über die die drei prädikativen Attribute aufeinander bezogen und die beiden Sätze miteinander verschränkt werden; die Unterstreichungen machen die funktionalen Entsprechungen zwischen beiden Sätzen deutlich; und der Doppelpfeil rechts verweist auf den ähnlichen internen Aufbau dieser beiden Verse.

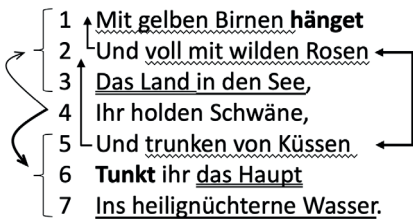


Abbildung 7: Strukturmerkmale in der ersten Strophe

Wenn wir nun noch einen Blick auf die zweite Strophe werfen, stellen wir fest, dass diese nicht nur inhaltlich mit der ersten kontrastiert, sondern auch in Bezug auf die formale Gestaltung. In der ersten Strophe stehen die beiden Kommas jeweils am Ende der Verse, Versgrenzen und syntaktische Grenzen sind hier dementsprechend kongruent. In der zweiten hingegen entfallen vier der fünf Kommas auf das Versinnere. Eingedenk der Tatsache, dass es sich hier nicht um koordinative Kommas handelt, spiegelt sich schon hierin der disruptive Satz- beziehungsweise Versbau dieser Strophe.

²⁰ Das Patiens erscheint im ersten Satz als Nominativ im Subjekt. Ein Handelnder, der hier sonst ein guter Subjektkandidat wäre, ist hier nicht vorgesehen (siehe oben).

Mit dem letzten Wort am Ende des achten Verses wird noch ein neuer Nebensatz begonnen: Die vereinsamte Konjunktion *wenn* ist sowohl syntaktisch als auch informatorisch denkbar unselbständig und unabgeschlossen, es entsteht ein hartes und schroffes Enjambement. Ähnliches gilt für den neunten Vers, der mit dem fragenden Adverb *wo* endet.²¹ Durch diese beiden syntaktischen Neuansätze am Ende der jeweiligen Verse entsteht ein ‚Überhang‘, der sich regelrecht optisch erkennen lässt. Von der Wortanzahl her sind Vers 8 und 9 die beiden längsten des Gedichts, von der Silbenanzahl her ist es der neunte. Diese quantitative Disbalance wäre leicht zu vermeiden gewesen mit einer Aufteilung der Verse, wie das rechte (von uns veränderte) Beispiel in Abbildung 8 zeigt.

8 Weh mir, wo nehm' ich, wenn
 9 Es Winter ist, die Blumen, und wo
 10 Den Sonnenschein,
 11 Und Schatten der Erde?
 [...]

8 Weh mir, wo nehm' ich,
 9 Wenn es Winter ist, die Blumen,
 10 Und wo den Sonnenschein,
 11 Und Schatten der Erde?
 [...]

Abbildung 8: Zweite Strophe im Original (links) und mit syntaktisch geglätteter Verseinteilung (rechts)

In der Version auf der rechten Seite sind die Versenden durch einfaches Verschieben der Fragmente in die nächste Zeile syntaktisch harmonisiert.

Diese Technik, eine kommatierte Satzgrenze innerhalb des Verses zu platzieren und so am Versende ein hartes syntaktisches Enjambement zu provozieren, wird in den letzten beiden Zeilen nochmals aufgegriffen. Und zwar hier in besonders wirkungsvoller Weise, denn mit dem Verb *stehen* wird das Valenzmuster der beiden Verben aus der ersten Strophe wieder aktiviert. Genau wie *hängen* und *tunken* hat auch *stehen* das Potential, eine adverbiale Ergänzung mit Ortsbedeutung an sich zu binden:

(12) Die Mauern stehen *im Winde*.

(13) Das Land hängt *in den See*.

(14) Ihr tunkt das Haupt *ins heilignüchterne Wasser*.

²¹ Der Ausdruck *und wo / Den Sonnenschein* ist als syntaktischer Satz zwar nicht vollständig, lässt sich aber dennoch als koordinierter, stark elliptischer Fragesatz verstehen, das Subjekt *ich* ebenso wie das Verb *nehm'* kann der Leser dem ersten Teilsatz entnehmen.

In (12)-(14) werden die syntaktischen Gemeinsamkeiten der drei Verben deutlich. Die Anordnung der potentiellen adverbialen Ergänzung *im Winde* am Ende von Vers 13 entspricht der in der ersten Strophe (vgl. Vers 3 und Vers 7). Einzig und allein das Komma nach *kalt* indiziert hier für den Rezipienten den entscheidenden Unterschied. So sind es nicht die Mauern, die im Winde stehen, sondern die (Wetter-)Fahnen sind es, die im Winde klirren. Hier wird geradezu plakativ mit der Gestaltungsstrategie der ersten Strophe gebrochen: Deren Valenzmuster und Bauform wird zunächst mit *stehn* wieder aufgenommen, dann aber variiert, indem hier abermals die syntaktische Grenze nach *kalt* vom Versende ins Versinnere verschoben wird. Dabei spielen wiederum der Vers und das Komma zusammen. Durch das Versende nach *im Winde* werden diese beiden Wörter optisch zu Vers 13 hinzugruppiert, syntaktisch und graphematisch durch das Komma jedoch zu dem letzten. Bezieht man auch hier wieder die Leseperspektive mit ein, kann man trotz des Kommas (*Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde /*) temporär sogar auf die Idee kommen, *im Winde* zu *stehn* zu rechnen, und zwar als eine Art Nachtrag (mit der Bedeutung aus Beispiel (12)). Spätestens im folgenden letzten Vers muss diese Lesart allerdings wieder aufgegeben werden (da *klirren* gleich zu Versbeginn steht, wird *im Winde* syntaktisch als Vorfeld gebraucht, um die Verbzweitstellung zu sichern). Eine ganz ähnliche temporäre syntaktische Doppeldeutigkeit hatten wir schon auch schon für den vierten Vers der ersten Strophe herausgearbeitet. Hier wie dort gilt: Mit Punkt statt Komma wäre die Möglichkeit dieser potentiellen temporären Ambiguitätsmomente nicht gegeben und ohne eine Verseinteilung wäre sie weit weniger effektiv; in der ersten Strophe kommt noch die besondere Stellung von *und* in Vers 5 hinzu.

Für die erste Strophe haben wir argumentiert, dass sich der vierte Vers als eine Art Gelenkstelle betrachten lässt. Nun ist auch der mittlere Vers der zweiten Strophe (*Und Schatten der Erde?*) sowohl graphematisch besonders abgetrennt als auch syntaktisch herausgestellt. Dennoch fügt er sich eher in das Bild eines unruhigen und asymmetrischen Strophenbaus. Zunächst ist ihm schon durch das Fragezeichen eine syntaktische Doppelorientierung genommen, wie wir sie, zumindest temporär, für Vers 4 festhalten konnten. Vers 11 ist eindeutig an das vorige beziehungsweise obige Satzgefüge angeschlossen und schließt dieses mit dem Fragezeichen

ab. Interessanterweise wirkt nun aber das vorangehende Komma eher trennend und nicht verbindend, wie in der ersten Strophe. Dass ein und dasselbe Zeichen je ganz unterschiedlich wirken kann, lässt sich erklären, wenn man es in seinem Zusammenspiel mit der syntaktischen Umgebung betrachtet:

(15) und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde?

Die Verse 10 und 11 sind durch *und* verbunden. Anders als in den oben besprochenen Fällen aus der ersten Strophe befindet sich dieses *und* unmittelbar zwischen beiden Konjunkten. Nun ist aber bei einer einfachen Koordination mit *und* gar kein Komma nötig, für gewöhnlich könnte es heißen ... *den Sonnenschein und Schatten* ... Dadurch aber, dass Hölderlin das Komma nach *Sonnenschein* setzt, bekommt der elfte Vers erst seinen Herausstellungscharakter.²² Das Komma wirkt also trennend, weil es zusätzlich zur koordinativen Verbindung mit *und* gleichzeitig eine syntaktische Zäsur indiziert. Hingegen handelt es sich bei Vers 4 ohnehin um eine Herausstellungskonstruktion, für die ein Interpunktionszeichen obligatorisch ist. Dieses Komma wirkt also bindend, denn es steht nicht alternativ zu gar keinem Zeichen (wie jenes vor *und*), sondern allenfalls zu einem stärker trennenden Punkt. Im Ergebnis sind die Mittelverse beider Strophen herausgestellt und besonders; aber während Vers 4 als Bindeglied und Übergang in einem symmetrischen Strophenbau konstruiert ist, wirkt Vers 11 eher syntaktisch isoliert, ein eigentümlich und ohne Not abgerücktes Konjunkt am Satzende.²³

²² Zu einer etablierten Auffassung in Bezug auf das Komma bei Koordination siehe Beatrice Primus: *Satzbegriffe und Interpunktion*. In: *Zur Neuregelung der deutschen Orthographie. Begründung und Kritik*, hrsg. von Gerhard Augst u.a., Tübingen 1997, 463-495; 481-483.

²³ Historische Untersuchungen zur Interpunktion und zur Interpunktionstheorie liefern keine Hinweise darauf, dass Koordinationen mit *und* im ausgehenden 18. Jahrhundert sowie im 19. Jahrhundert im Gegensatz zu heute auffällig häufig interpungiert wurden. Vielmehr scheint der Kommagebrauch in diesem wie in vielen anderen Fällen diachron stabil. Es ist also nicht davon auszugehen, dass das Komma in Vers 10 mit einer anderen Schreibkonvention zu begründen ist. (Vgl. Kevin Christopher Masalon: *Die deutsche Zeichensetzung gestern, heute – und morgen (?)*: eine korpusbasierte, diachrone Untersuchung der Interpunktion als Teil schriftsprachlichen Wandels im Spannungsfeld von Textpragmatik, System und Norm unter besonderer Berücksichtigung des Kommas, Duisburg

Bis hierhin haben wir vor allem den Satz- bzw. Versbau in Zusammenhang mit der Valenzstruktur sowie der Interpunktion betrachtet. Als einen weiteren Analyseschritt wollen wir, in Einklang mit Bierwisch²⁴, nun auf einer tieferen Ebene fortfahren, und zwar mit der internen Betrachtung von Nominalgruppen. Nominalgruppen treten im Singular und im Plural auf und sind unterschiedlich definit – die Definitheit zeigt sich wesentlich an der Form eines etwaigen Artikels. Daher werden sie zunächst nach diesen Kriterien unterteilt, also mit definitivem (*der, die, das* usw., in a), indefinitem Artikel (*ein, eine* usw.), ohne Artikel (in c), mit Verschmelzung (*im, ins, zum* usw. in b), mit Adjektiv (*kalt, süß* usw. in d) und eben im Singular (e) oder im Plural (f), mitunter ist das nicht eindeutig (g).

- a. Definit: des Lebens, das Land, den See, das Haupt, die Blumen, den Sonnenschein, der Erde, die Mauern, die Fahnen
- b. Verschmelzung: ins heilignüchterne Wasser, im Winde
- c. Ohne Artikel: Hälfte, Küssen, Winter, Schatten,
- d. Mit Adjektiv, Plural: gelben Birnen, wilden Rosen, holden Schwäne
- e. Singularformen: Hälfte, des Lebens, das Land, den See, das Haupt, ins heilignüchterne Wasser, Winter, den Sonnenschein, der Erde, im Winde
- f. Pluralformen: gelben Birnen, wilden Rosen, ihr holden Schwäne, Küssen, die Blumen, die Mauern, die Fahnen
- g. Singular oder Plural: Schatten

Substantive werden unter anderem grammatisch danach aufgeteilt, ob sie im Singular ohne Artikel auftreten (können). Der Großteil der Substantive im heutigen Deutsch verlangt nach einem Artikel oder einer vergleichbaren Einheit; das sind die so genannten Appellativa oder Common Nouns. Stoffsubstantive (*Öl, Wasser, Honig*) können ohne Artikel auftreten, sind aber auch in ihrem Plural markiert (*viel Öl – viele Öle* als so genannter Sortenplural). Auch Eigennamen sind auffällig sowohl in ihrem Artikelverhalten als auch in ihrer Pluralfähigkeit.

In *Hälfte des Lebens* kommt ausschließlich der definite Artikel vor,

2014 <https://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-36075/Dissertation_Masalon.pdf> [letzter Zugriff: 01. 03. 2019]; Frank Kirchoff: Von der Virgel zum Komma. Die Entwicklung der Interpunktion im Deutschen, Heidelberg 2017).

²⁴ Vgl. Manfred Bierwisch: Linguistik, Poetik, Ästhetik. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 150, 2008, 33-55.

der indefinite nicht. Außerdem finden sich zwei Verschmelzungen (*ins, im*); sie sind für Definitheit unspezifiziert (so ist *er geht ins Kino* nicht gleichbedeutend mit *er geht in das Kino*). Im Plural gibt es im Deutschen keinen indefiniten Artikel, entsprechend können artikellose Pluralformen indefinit interpretiert werden; ohne Artikel finden sich in dem Gedicht Pluralformen zum einen mit flektiertem Adjektiv (d) als auch ohne Artikel (*Küssen*). *Schatten* kann von der Form her sowohl Singular als auch Plural sein; es ist aber vermutlich hier Plural.

Die ‚vorhandenen‘ *gelben Birnen* und *wilden Rosen* stehen nicht-definit, die nicht-vorhandenen *Blumen* (nämlich die, von denen gefragt wird: *woher nehmen*) stehen definit (*wo nehm' ich ... die Blumen ... ?*). Auch im Singular findet sich ausgerechnet im Titel eine auffällige Form: *Hälfte* als Appellativum erwartet man eher mit Artikel – *die Hälfte, eine Hälfte?* Die Artikellosigkeit führt hier zu einer deutlichen Unspezifität und bewirkt inhaltlich eine Vagheit. Die ‚Alternative‘ *Hälften des Lebens* würde ebenfalls den Reiz nehmen.

Bei einer solchen Analyse ist es also nicht sinnvoll, nur nach dem Auftreten und Nicht-Auftreten von bestimmten und unbestimmten Artikeln zu schauen, sondern es ist hilfreich, das in Abhängigkeit zum unmarkierten Fall zu interpretieren – und der unmarkierte Fall ist im Singular das Auftreten mit Artikel.

Insgesamt ließ sich zeigen, dass die beiden Strophen von *Hälfte des Lebens* in ihrem syntaktischen Profil kontrastieren. Die erste besteht aus zwei parallel gebauten Sätzen um einen Einschub herum, der aber an sich die Symmetrie stärkt, da er syntaktisch als eine Art Gelenkstelle fungiert. Die Valenzen sind mit direktionalen Angaben erfüllt (*hängt in den See, tunkt ins Wasser*). Die zweite Strophe hingegen ist ‚gebrochener‘ – begonnen bei harten Enjambements, über die nicht realisierte, aber angedeutete lokale Ergänzung von *stehn* bis hin zur Herausstellung nach rechts im ersten Satz (*, und Schatten der Erde?*).

Wir wollen an dieser Stelle nicht weiter in eine inhaltliche Deutung einsteigen, gehen aber davon aus, dass auch der Kontrast zwischen dem syntaktisch ausgeglichenen Versbau der ersten Strophe und der insgesamt deutlich unruhigeren Gestaltung der zweiten Strophe mit literaturwissenschaftlich angelegten Analysen in Einklang zu bringen ist. Vorteilhaft an einer syntaktischen und stark auf die Form fokussierenden Analyse ist,

dass die Beobachtungen im Zweifel bis ins Detail an den Text rückgebunden werden können.

Zu den semantischen Rollen in Hälfte des Lebens und Diotima

In diesem Abschnitt möchten wir zunächst das Konzept der prototypischen semantischen Rollen vorstellen. Es dient als vor allem als Grundlage für die danach folgende Betrachtung der beiden Versionen von *Diotima*. Darüber hinaus erscheint es aufgrund seiner Anbindung an die Bedeutungsstruktur von Sätzen gut geeignet für die Analyse literarischer Texte. Zwei zentrale Begriffe, nämlich ‚Agens‘ und ‚Patiens‘, sind auch bereits gefallen. Für die Analyse literarischer Texte scheint die Arbeit mit semantischen Rollen deswegen geeignet, weil damit syntaktische und semantische Sachverhalte aufeinander bezogen werden. Die folgenden Sätze sind von uns allesamt zur Erläuterung des grammatischen Sachverhalts konstruiert. In einem typischen, einfachen Satz ist im Subjekt ein Agens kodiert (sehr häufig eine belebte Entität) und im Objekt ein Patiens (sehr häufig unbelebt), der von der Handlung affiziert wird, das heißt in der vom Prädikat bezeichneten Situation involviert ist.²⁵

(16) Der Mann schenkt dem Jungen den Text.

Zusätzlich zu Agens und Patiens kommt als dritte Rolle der Rezipient.²⁶ In (16) erfordert das Verb *schenken* demnach drei semantische Rollen: *der Mann* ist Agens, er handelt; *der Text* ist Patiens, mit ihm passiert etwas, er wird zum Beispiel bewegt; und *dem Jungen* ist Rezipient, er ist Empfänger des Textes. Die Verteilung der entsprechenden Kasus (Nominativ für Agens, Akkusativ für Patiens, Dativ für Rezipient) ist typisch.

Nun zeigt sich aber, dass ein Partizipant (etwas, das von einem Verbargument bezeichnet wird), selbst wenn er Agens ist, mehr oder weniger handelnd/agentiv sein kann. Man kann eine graduelle Abstufung vornehmen. Die beiden Sätze *er lässt die Vase fallen* vs. *er zerstört die Vase*

²⁵ Vgl. Primus, Semantische Rollen (Anm. 11), 42.

²⁶ Das sind die ersten Schritte. Selbstverständlich gibt es weitere Rollen, zum Beispiel den Instrumental. Der wird typischerweise durch eine Präpositionalgruppe kodiert.

unterscheiden sich hinsichtlich der Agentivität des Subjekts, zum Beispiel wie absichtlich und willentlich die Handlung geschieht. In beiden Fällen hat *er* die Handlung zwar verursacht, *fallenlassen* kann aber unabsichtlich und unwillentlich geschehen, *zerstören* ist in der ersten Lesart eine beabsichtigte Handlung. Beatrice Primus fasst die folgenden Agensdimensionen zusammen:²⁷

- a. Handlungskontrolle
- b. Verursachung
- c. Sentience
- d. Selbstinduzierte Bewegung
- e. Besitz

Wie genau mit diesen Dimensionen gearbeitet wird, unterscheidet sich; die einfachste Herangehensweise ist die Annahme, alle Dimensionen seien prototypische Merkmale für Agentivität, daraus ergibt sich: Je mehr Dimensionen erfüllt werden, desto agentiver ist die jeweils beteiligte Entität (*fallenlassen*, ‚Verursachung‘; *zerstören*, ‚Verursachung und Handlungskontrolle‘, siehe auch Tabelle 2). In diesem Sinne ist Agentivität also graduierbar. Bei genauerem Hinsehen ergeben sich aber Implikationen: Wer eine Handlung kontrolliert, verursacht sie im Allgemeinen auch; umgekehrt gilt dies aber nicht. Es können also Hierarchien herausgearbeitet werden; Handlungskontrolle ergibt dann die höchste Agentivität.

‚Sentience‘ bedarf bereits hier einer genaueren Erklärung: Damit werden psychische Zustände zusammengefasst, die über Wahrnehmung (*sehen, hören, auffallen*), über Empfindung (*frieren*), Emotionen (*mögen, hassen, fürchten*) oder Bewertung (*schätzen, bevorzugen*) bis zu epistemischen (wissensbezogenen) Zuständen (*wissen, glauben, kennen, einfallen*) gehen; ein psychischer Zustand setzt einen Zustandsträger (einen Experienter) voraus.²⁸

Primus nennt verschiedene Tests für Handlungskontrolle als Agenskomponente:²⁹

²⁷ Primus, Semantische Rollen (Anm. 11), 25.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd., 18-21.

1. *Er zerstört die Vase absichtlich.* Durch Hinzufügen einer Angabe wie *absichtlich* kann deutlich werden, dass jemand intentional und zielgerichtet agiert.
2. *Er versucht, die Vase zu zerstören.* Ganz ähnlich kann mit dem Verb *versuchen* deutlich gemacht werden, dass jemand bewusst handelt,³⁰ und dass jemand glaubt, die Fähigkeit zu haben, eine bestimmte Handlung auch auszuführen.
3. *Zerstör die Vase.* So verhält es sich auch mit einer Aufforderung. Voraussetzung für eine Aufforderung ist, die Fähigkeit zu der entsprechenden Handlung zu besitzen.
4. *Er zerstört die Vase, um endlich eine neue kaufen zu können.* Mit einer Finalangabe testet man, ob eine verbale Handlung geeignet ist, einen Zweck zu verfolgen – und in diesem Sinne agentiv ist.

Die Beispiele, die Primus nennt, lassen sich also wie in Tabelle 2 (siehe S. 108) charakterisieren: In der letzten Spalte handelt es sich jeweils um die so genannten Basisrollen oder Agensdimensionen.³¹ Hier wird deutlich, dass die Basisprädikate sehr viel gröber sind als die lexikalischen Verben: *kennen* und *haben* werden beide mit ‚Besitz‘ wiedergegeben; dies ist eine relativ schwache Agentivitätsrolle; etwas zu haben oder zu kennen ist wenig kontrollierbar. Hingegen sind *öffnen* und *zerstören* beide dem Basisprädikat ‚Kontrolle‘ zuzuschreiben; im Allgemeinen handelt hier jemand willentlich und absichtlich.

In dem Satz *ihm fällt die Vase runter* ist auffällig, dass die belebte Entität gerade nicht im Nominativ, sondern im Dativ steht. Das ist kein Zufall. Zwar kann ein kontrollfähiges Agens nur im Nominativ kodiert werden. Das gilt aber nicht für ‚schwächere Agens‘, wie *runterfallen* sie vergibt. Der Partizipant ist hier einerseits belebt, auch ist er Verursacher, aber dennoch handelt er nicht willentlich und absichtlich. In solchen Fällen tritt eine Kodierung im Dativ regelhaft auf. Da aber ein Satz nicht einfach subjektlos bleiben kann, wird der Nominativ hier mit *die Vase*, also mit dem Patiens besetzt.³² Auf diese Weise entsteht eine ganz andere Struktur als in (16), wo das Patiens im Akkusativ steht und im Dativ ein Rezipient.

³⁰ Vgl. ebd., 19.

³¹ Vgl. Eisenberg, *Der Satz* (Anm. 11), 71 f.

³² Dieser Fall liegt übrigens ganz ähnlich wie die Zuordnung des Patiens zum Nominativ bei *hängen in Hälfte des Lebens* (siehe S. 89).

Tabelle 2: Agentivitätstests nach Beatrice Primus

	absichtlich	versuchen	Imperativ	Finalangabe	
er _(x) öffnet den Tresor	+	+	+	+	Kontrolle
er _(x) kennt den Zahlencode	-	-	-	-	Besitz
er _(x) sieht die Diamanten	-	-	-	-	Sentience
er _(x) hat die Diamanten	-	-	-	-	Besitz
er _(x) lässt die Vase fallen	+	-	+	?	Bewegung
ihm _(x) fällt die Vase runter	?	-	-	-	Verursachung
er _(x) zerstört die Vase	+	+	+	+	Kontrolle

Soviel allgemein zu semantischen Rollen. Im Folgenden wenden wir das Konzept zunächst auf das bereits behandelte Gedicht *Hälfte des Lebens* an, allerdings mit selbst angenommenen Zuordnungen bezüglich der Tests von Primus. Die Subjekte sind die aus dem Gedicht.

Die agentiven Verben (*tunkt*, *nehm'*) haben Personalpronomen als Subjekte (*ihr* und *ich* als Verursacher) und sie sind diejenigen mit den am stärksten patiensartigen Objekten (*das Haupt*, *die Blumen*); hier werden die Schwäne mit *ihr* persönlich adressiert, als wären sie Personen. Die Zuordnung der Subjekte zu den Verben ist also geradezu klassisch. *Stehen* kann zwar grundsätzlich eine Absichtlichkeit induzieren, je nach Subjekt (hier *die Mauern*) wird aber eine bestimmte Lesart nahegelegt, bei nicht-

Tabelle 3: Anwendung der Agentivitätstests auf die Verben in *Hälfte des Lebens*

	absichtlich	versuchen	Imperativ	Finalangabe	Subjekt
hänget	–	–	–	–	das Land
tunkt	+	+	+	+	ihr
nehm'	+	+	+	?	ich
ist	–	–	–	–	es
stehn	o	o	o	–	die Mauern
klirren	–	–	–	–	die Fahnen

belebten Subjekten die Nicht-Absichtlichkeit, daher weder plus noch minus, sondern der Kreis.

Damit liegt die Verteilung der Agentivität quer zu den Strophen. Am Ende der ersten Strophe ist die Subjektentität (*die Schwäne*) agentiv; ebenso das Subjekt *ich* zu Beginn der zweiten Strophe. Am Anfang und am Ende des Gedichts hingegen finden sich keine agentiven Subjekte in dem Sinne, dass entweder die Verben kein agentives Subjekt zulassen (*hängen*, *sein* und *klirren*) oder das Subjekt unbelebt ist (*die Mauern* als Subjekt zu *stehn*); zudem sind die letztgenannten Verben in Bezug auf ihre Subjekte statisch, beschreiben also andauernde Zustände der Umwelt, wobei Anfang und Ende des Gedichts inhaltlich kontrastieren.

Nach der umfassenderen Analyse von *Hälfte des Lebens* wählen wir jetzt Texte, die schon allein durch die Form der alkäischen Oden syntaktisch schwerer zugänglich sind. Wir beschränken uns daher explizit auf den Vergleich der beiden Versionen. Da wir uns dabei wesentlich auf den Vergleich der Verben konzentrieren, werden wir das Konzept der semantischen Rollen nutzen, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu verdeutlichen. Wir geben zunächst auf gegenüberliegenden Seiten die beiden Fassungen wieder:

Diotima.
(Zweite Fassung)

- 1 *Du schweigst und duldest und sie verstehn dich nicht*
 2 *Du heilig Leben! welkest hinweg und schweigst*
 3 *Denn ach! vergebens bei Barbaren*
 4 *Suchst du die Deinen im Sonnenlichte*
- 5 *Die Königlichen, welche, wie Brüder, doch,*
 6 *Wie eines Hains gesellige Gipfel sich*
 7 *Der Lieb und Heimath sonst und ihres*
 8 *Wechselnden Tages und Jahrs erfreuten,*
- 9 *Die Erstgeborenen, welche des Ursprungs noch*
 10 *Gedenk, wie du, voll Güte, du liebliche*
 11 *Von ihr der mütterlichen Sonne*
 12 *Zeugten, die Schönen, die Göttermenschen,*
- 13 *Die zärtlichgroßen Seelen, die nimmer sind.*
 14
 15
 16
- 17
 18 *Doch eilt die Zeit. Die Himmlischen sind jetzt schnell.*
 19 *Schon nimmt ihr altes, ungeschriebnes*
 20 *Recht, die Natur, die vergeßne, wieder.*
- 21 *Und eh noch unser Hügel, du Theure, sinkt,*
 22 *Geschiehts; und ja! noch siehet mein sterblich Lied*
 23 *Den Tag, der, Diotima! nächst den*
 24 *Göttern mit Helden dich nennt und dir gleicht. (MA I, 256)*

Diotima.
(Dritte Fassung)

- 1 *Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht,*
 2 *Du edles Leben! siehest zur Erd' und schweigst*
 3 *Am schönen Tag, denn ach! umsonst nur*
 4 *Suchst du die Deinen im Sonnenlichte,*
- 5 *Die Königlichen, welche, wie Brüder doch,*
 6 *Wie eines Hains gesellige Gipfel sonst*
 7 *Der Lieb' und Heimath sich und ihres*
 8 *Immerumfangenden Himmels freuten,*
- 9 *Des Ursprungs noch in tönender Brust gedenk;*
 10 *Die Dankbarn, sie, sie mein' ich, die einzigtreu*
 11 *Bis in den Tartarus hinab die Freude*
 12 *Brachten, die Freien, die Göttermenschen,*
- 13 *Die zärtlichgroßen Seelen, die nimmer sind;*
 14 *Denn sie beweint, so lange das Trauerjahr*
 15 *Schon dauert, von den vor'gen Sternen*
 16 *Täglich gemahnet, das Herz noch immer*
- 17 *Und diese Todtenklage, sie ruht nicht aus.*
 18 *Die Zeit doch heilt. Die Himmlischen sind jezt stark,*
 19 *Sind schnell. Nimmt denn nicht schon ihr altes*
 20 *Freudiges Recht die Natur sich wieder?*
- 21 *Sieh! eh noch unser Hügel, o Liebe, sinkt,*
 22 *Geschiehts, und ja! noch siehet mein sterblich Lied*
 23 *Den Tag, der, Diotima! nächst den*
 24 *Göttern mit Helden dich nennt, und dir gleicht. (MA I, 327)*

Die beiden Fassungen sind unterschiedlich lang, die dritte Fassung hat vier Zeilen mehr. Nach der ersten Zeile der vierten Strophe sind vier Zeilen eingefügt; in der Darstellung hier ist das verdeutlicht. Es geht im Folgenden um den Vergleich: Was hat Friedrich Hölderlin zwischen den beiden Fassungen verändert?

Welkest vs. *siehest*: Im zweiten Vers unterscheiden sich die Versionen in diesen beiden Verben, die dann jeweils mit *schweigst* koordiniert werden, also *welkest hinweg (und schweigst)* vs. *siehest zur Erd' (und schweigst)*. Vergleichen wir sie in Bezug auf ihre semantischen Rollen und ihr grammatisches Verhalten: Zunächst gleichen sie sich darin, dass sie keine prototypischen Agensrollen als Subjekte vergeben; in Tabelle 2 fallen sämtliche Agentivitätstests für *sehen* negativ aus,³³ Gleiches ergibt sich für *welken*. Trotzdem unterscheiden sie sich bei den Agensdimensionen: *Sehen* ist für ‚Sentience‘ (also die Wahrnehmung) im Subjekt geradezu ein Standardbeispiel, für *welken* hingegen wäre allenfalls ‚Bewegung‘ anzusetzen, mit der Besonderheit allerdings, dass es sich nicht um eine eigenaktive Bewegung handelt (also keine, die aus eigener Energiequelle gespeist wird,³⁴ im Gegensatz zum Beispiel zu *wachsen*). In diesem Sinne verhält sich das *du* bei *welkest* besonders patientiv³⁵ (als ‚Gegenbegriff‘ zu ‚agentiv‘). Wenngleich also beide Verben keine prototypisch agentiven Subjekte zu sich nehmen, so deutet sich dennoch ein Unterschied in der Agentivität an. Für eine weiterführende Unterscheidung gehen wir zusätzlich auf die Passivfähigkeit und die typische Besetzung des Subjekts ein. *Sehen* nimmt potentiell ein direktes Objekt und kann dann ein regelmäßiges Passiv bilden (*etwas wird gesehen*). Passivfähigkeit und Agentivität hängen eng miteinander zusammen.³⁶ Für *welken* ist kein reguläres Passiv

³³ Für Tabelle 2 wurde zunächst nur die rein perzeptuelle Grundbedeutung von *sehen* zugrunde gelegt (vgl. Primus, Semantische Rollen [Anm. 111], 19). Trotzdem lässt sich argumentieren, dass ein gewisses Maß an Intentionalität und damit Handlungskontrolle vorliegen kann. So scheint ein Imperativ möglich, der Vorgang ist durch einfaches Schließen der Augen unterdrückbar, vgl. Beatrice Primus: Das unpersönliche Passiv – Ein Fall für die Konstruktionsgrammatik? In: Sprachliches Wissen zwischen Lexikon und Grammatik, hrsg. von Stefan Engelberg u. a., Berlin/Boston 2011, 302.

³⁴ Vgl. ebd., 303.

³⁵ Vgl. Beatrice Primus: Cases and Thematic Roles. Ergative, Accusative and Active, Tübingen 1999, 38-39.

³⁶ So ist zum Beispiel *haben* nicht passivfähig, weil es keine ausreichende Agentivität hat

möglich (es nimmt kein direktes Objekt), aber auch das so genannte unpersönliche Passiv (wie *hier wird gearbeitet*) ist nicht möglich. So liefert auch die Passivierbarkeit der beiden Verben Hinweise darauf, dass sich *sehen*, wenn auch auf niedrigem Niveau, agentiver verhält als *welken*. Aus der typischen Subjektbesetzung ergibt sich ebenfalls ein Unterschied. Bei *sehen* handelt es sich gewöhnlich um eine Person oder ein Tier, also um belebte Entitäten. Als solche sind sie in Bezug auf *sehen* zumindest eingeschränkt kontrollfähig (siehe Anm. 33), bei *welken* ist ein typisches Subjekt eine Pflanze: In einer Belebtheits- und Bewusstheitshierarchie wären Pflanzen hinter den Tieren anzusiedeln und *welken* ist ein unkontrollierbarer Prozess. Damit haben wir Indizien für die Agentivitätsunterschiede zwischen *welken* und *sehen* zusammengetragen. Nun stehen beide Verben erstens jeweils in Koordination mit *schweigen* und zweitens teilen sie sich damit das Subjekt. Sowohl die Koordination als auch die Subjektellipse hat Auswirkung auf die Interpretation der jeweiligen Verben; so erzeugt eine Koordination mit *und* eine direkte Vergleichbarkeit; Lang³⁷ spricht von „Gleichartigkeitsbedingungen“³⁸. *Schweigen* kann eine Tätigkeit sein, die bewusst und kontrolliert ausgeübt wird, es kann aber auch aus einer Unfähigkeit zu sprechen resultieren. *Schweigen* kann es also in mehreren Lesarten geben. Durch die Koordination mit einem ‚agentiveren‘ Verb (*sehen*) ist auch die Lesart von *schweigen* agentiver; durch die Koordination mit *welken* liegt die weniger agentive Lesart von *schweigen* nahe.³⁹

Erfreuten vs. *freuten*: In der zweiten Strophe unterscheiden sich die Fassungen bei *erfreuten* und *freuten*: Betrachten wir die Verben zunächst

(*Der Mann hat ein Haus – *das Haus wird von dem Mann gehabt*), vgl. Eisenberg, *Der Satz* (Anm. 11), 121.

³⁷ Vgl. Ewald Lang: Koordinierende Konjunktionen. In: *Semantik. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*, hrsg. Arnim von Stechow und Dieter Wunderlich, Berlin/New York 1991, 597-623.

³⁸ Ebd., 605.

³⁹ Der erste Satz unterscheidet sich durch die Verknüpfung (*und* und *denn*): *Du schweigst und duldest und sie verstehn dich nicht.* (zweite Fassung) *Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht.* (dritte Fassung). In der zweiten Fassung stehen die Sachverhalte auf der sprachlichen Oberfläche koordiniert nebeneinander; Koordination kann hier aber nicht gemeint sein, der Leser muss einen Zusammenhang zwischen den beiden Teilsätzen herstellen, er bleibt unspezifiziert. In der dritten Fassung ist das Schweigen und Dulden begründet, der Zusammenhang ist sprachlich ausgedrückt und in der ‚Begründung‘ wird sowohl das Schweigen als auch das Dulden agentiver.

unabhängig davon, wie sie konkret in dem Gedicht verwendet werden, wiederum mit von uns konstruierten Beispielen: Beide Verben können reflexiv und nicht-reflexiv verwendet werden, aber mit einem bedeutenden Unterschied:

- (17) a. Karl freut sich (über den Kuchen).
 b. *Der Kuchen freut sich.
 c. *Karl freut den Kuchen.
 d. Der Kuchen freut den Mann.
 e. Der Erfolg freut die Direktorin.⁴⁰
 f. Solche und andere Komplimente freuen Jörg Abderhalden zwar.⁴¹

Wenn das Subjekt zu *freuen* eine Person ist, wird *freuen* reflexiv benutzt, *Karl* (a). Wenn das Subjekt mit einer Nicht-Person (nicht-agentiv) besetzt ist, kann es nicht reflexiv verwendet werden (b), aber mit einem Akkusativobjekt (d/e). Das heißt, dass es zwischen Subjekt und Objekt einen Agentivitätsanstieg und kein Agentivitätsgefälle gibt. Deswegen ist auch kein Passiv möglich (**der Mann wird von dem Kuchen gefreut*); für psychische Verben ist diese Agentivitätsumdrehung durchaus üblich,⁴² (*der Text interessiert ihn*, oder häufig auch mit Dativ: *der Text gefällt ihm*). Es zeigt sich also: Wenn die Person im Subjekt steht, muss sie ‚zusätzlich‘ im Objekt stehen (das meint Reflexivität). Und damit ist sie auch im Subjekt wenig agentiv; der Zwang zur Reflexivität nimmt ihr grammatisch einen Teil der Agentivität (*sich verlieben*, *sich schämen*, *sich ärgern* usw.).

- (18) a. Der Mann erfreut sich bester Gesundheit.
 b. Die Kinder erfreuen ihre Eltern.
 c. Der Text erfreut die gesamte literarische Gesellschaft.
 d. Steigender Beliebtheit erfreuen sich Ferien auf dem Bauernhof.⁴³

⁴⁰ Duden. Die Grammatik, hrsg. von Angelika Wöllstein. 9. Aufl. Berlin 2016, 408.

⁴¹ Cosmas II. Cosmas ist ein großes, online zugängliches Textkorpus, das das Leibniz-Institut für Deutsche Sprache in Mannheim erstellt. Es wird ständig ergänzt, zum Beispiel durch die tägliche Ausgabe verschiedener Zeitungen. Unter anderem ist es hilfreich, um passende Beispiele zu finden, wie es hier genutzt wurde. Vgl. Cosmas II, <<https://cosmas2.ids-mannheim.de/cosmas2-web/>>, Archiv der geschriebenen Sprache (W) (letzter Zugriff: 11. 12. 2018).

⁴² Vgl. Eisenberg, *Der Satz* (Anm. 11), 74.

⁴³ Cosmas II (Anm. 41).

- e. Die Bürgermusik Untereggen wird die Besucher mit Darbietungen erfreuen.⁴⁴

Erfreuen unterscheidet sich ebenfalls in der reflexiven und nicht-reflexiven Verwendung. Auch hier ergibt sich beim nicht-transitiven Gebrauch ein Agentivitätsanstieg zwischen Subjekt und Objekt (b/e im Futur). Im reflexiven Gebrauch ist aber eine weitere Ergänzung obligatorisch, diese Ergänzung steht meistens im Genitiv (a *besten Gesundheit*, d *steigender Beliebtheit*).

Soweit also zur syntaktischen Beschreibung der Verben *freuen* und *erfreuen* allgemein. Wir kommen nun zurück zu der Verwendung dieser beiden Verben in den verschiedenen *Diotima*- Fassungen. Sie werden hier analog verwendet, nämlich als reflexive Verben mit Genitiv:

Die Königlichen *erfreuten* sich_{REFL} der Lieb und Heimath und ihres wechselnden Tages und Jahrs_{GEN} (zweite Fassung).

Die Königlichen *freuten* sich_{REFL} der Lieb' und Heimath und ihres immerumfangenden Himmels_{GEN} (dritte Fassung).

So ähnlich die beiden Sätze also konstruiert sind, so unterschiedlich sind doch die Potentiale der beiden Verben und so unterschiedlich ist auch die syntaktische Analyse. Bei *erfreuen* ist der Genitiv in der Verbvalenz verankert und damit Genitivobjekt, bei *freuen* ist es ein Adverbial. Durch den Zwang zu einem Genitivobjekt ist *erfreuen* zielgerichteter als *freuen*, aber eben auch ‚beschränkter‘ – die Freude beschränkt sich auf das im Genitiv Genannte.

Wortbildungsmorphologisch ist das Präfix *er-* beteiligt, das semantisch häufig mit einer Abgeschlossenheit assoziiert wird, im Folgenden Verben mit und ohne das Präfix *er-*:

- (19) arbeiten vs. erarbeiten, strahlen vs. erstrahlen, rechnen vs. errechnen,
schaffen vs. erschaffen

Während *arbeiten* durativ ist, beinhaltet *erarbeiten* ein mögliches Ende

⁴⁴ Ebd.

(*er arbeitet – er erarbeitet eine Lösung für das Problem; sie rechnet – sie errechnet den Kontostand*). Die Perfektivität dieser *er*-Verben involviert auch die Zielgerichtetheit; das passt zu der Zielgerichtetheit von *erfreuen* gegenüber *freuen*.⁴⁵

Zeugten – brachten hinab: Beide Abschnitte stehen relativ parallel und es geht um die Göttermenschen.

Von ihr der mütterlichen Sonne

Zeugten, die Schönen, die Göttermenschen, (zweite Fassung)

Bis in den Tartarus hinab die Freude

Brachten, die Freien, die Göttermenschen, (dritte Fassung)

In der zweiten Fassung zeugten sie von der Sonne, in der dritten brachten sie die Freude hinab. Es sind also nicht nur die Verben, die sich unterscheiden. Daher ist der Vergleich hier weniger direkt, wir kommentieren dennoch die Verben kurz.

(20) Etwas zeugt von etwas / seine Aussage zeugt von Ehrgeiz.

(21) Jemand bringt etwas hinab.

Das Verb *zeugen* wird hier verstanden als ‚beweisen, dartun‘ und verlangt kein belebtes Subjekt und damit auch kein agentives Subjekt; *hinabbringen* hingegen schon. In der zweiten Fassung sind *die Göttermenschen* weniger agentiv verwendet als in der dritten Fassung.

Eilt vs. *heilt*: In der vierten bzw. fünften Strophe unterscheiden sich die beiden Fassungen in: *Die Zeit eilt – die Zeit heilt* (*doch eilt die Zeit – die Zeit doch heilt*). Der Wechsel von *eilt* zu *heilt* ist aus heutiger Sicht drastisch. Im Grimmschen Wörterbuch⁴⁶ sind für *eilen* drei Valenzmuster angegeben: intransitiv, transitiv (Typ *Die königliche Majestät eilt den Beklagten*), reflexiv. Hier liegt das intransitive vor, dafür gibt auch das

⁴⁵ Fleischer und Barz interpretieren *freuen – erfreuen* ebenso wie *leiden – erleiden, dulden – erdulden* als eine Intensivierung (Wolfgang Fleischer und Irmhild Barz: *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, 4. Aufl. Berlin/Boston 2012, 387); ist aber *erfreuen* eine stärkere Regung als *freuen*? Wie gesagt, sehen wir hier eher eine Zielgerichtetheit.

⁴⁶ Der Digitale Grimm. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, <<http://dwb.uni-trier.de/de/>> (letzter Zugriff: 27. 2. 2019).

Grimmsche Wörterbuch fünf Varianten an; die erste Variante davon ist vielfältig. Auch hier werden zunächst nicht-belebte Akteure angegeben: *faule Stunden*, *klares Bächlein* sind hier den literarischen Zitaten zu entnehmen. *Eilen* wird hier also eher als nicht-agentiv gelesen und das passt sicherlich auch zu der Zeit, die eilt; sie ist nicht agentiv. So wird in neueren Wörterbüchern⁴⁷ als Beispiel *die Sache eilt* angegeben.

Bei *heilt* ist die erste zugewiesene Eigenschaft der Himmlischen *stark* und dann erst *schnell*; bei allem Gleichgebliebenen wird hier also ein deutlicher Wechsel vorgenommen. Hinsichtlich der Agentivität ist *heilen* ein Verb, das zwei Interpretationen zulässt (im Folgenden konstruierte Beispiele):

- (22) Die Wunde heilt (von allein).
- (23) Der Arzt heilt einen Patienten.

Das Verb ist hier nicht transitiv genutzt, aber naheliegender scheint, dass die Zeit nicht das ist, was geheilt wird, sondern sie trägt selbst zur Heilung bei; sie ist also agentiver benutzt. Interessant ist hier aber die potentielle Doppeldeutigkeit, die sich bei *eilen* u. E. nicht so ergibt. Die Zeit bekommt hier also jeweils eine andere Agentivität zugewiesen; in der dritten Fassung ist sie agentiv, in der zweiten geht sie einfach nur schnell vorbei.

*Schon nimmt ihr altes, ungeschriebnes
Recht, die Natur, die vergeßne, wieder.* (zweite Fassung)

[...] *Nimmt denn nicht schon ihr altes
Freudiges Recht die Natur sich wieder?* (dritte Fassung)

Bereits in *freuen – erfreuen* wurde die Reflexivität behandelt. In den hier genannten Zeilen sieht es so aus, als sei der Unterschied die Reflexivität:

- (24) Die Natur nimmt ihr (altes, ungeschriebenes) Recht wieder.
- (25) Die Natur nimmt ihr (altes, freudiges) Recht sich wieder.

Handelt es sich hier um das Verb *nehmen* oder *wiedernehmen*? Beide sind

⁴⁷ DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <<https://www.dwds.de>> (letzter Zugriff: 27. 02. 2019).

potentiell dreistellig, das heißt, sie nehmen einen Nominativ und einen Akkusativ und potentiell einen Dativ. Das Reflexivpronomen steht hier im Dativ, auch wenn es nicht sofort zu erkennen ist (*ich nehme mir/ *mich etwas wieder*), hier wiederum mit von uns konstruierten Beispielen.

- (26) a. Er nimmt sich den Bleistift.
 b. Er nimmt ihr den Bleistift.
 c. Er nimmt sich den Bleistift wieder.
 d. ???Er nimmt ihr den Bleistift wieder. (≠ er nimmt ihr wieder den Bleistift, hier ist nicht das Verb *wiedernehmen* gemeint, sondern *nehmen* mit *wieder* als Adverbial)
 e. Er nimmt den Bleistift wieder.

Der Unterschied zwischen a und b ist deutlich: In a ist das Ziel des Bleistifts im Dativ genannt, in b ist die Herkunft des Bleistifts im Dativ genannt; das impliziert auch, dass in a kein Besitzwechsel thematisiert wird, in b schon. *Wiedernehmen* hat diese doppelte Möglichkeit nicht; ein Besitzwechsel ist nicht thematisiert. Der Unterschied, der zwischen den beiden Fassungen bei Hölderlin besteht, ist aber der zwischen c und e: einmal mit der dritten Stelle, die mit *sich* besetzt ist, einmal ohne.

Im Grimmschen Wörterbuch existiert ein Verb *wiedernehmen*⁴⁸; es wird hier allerdings nicht reflexiv verwendet. In Cosmas II⁴⁹ finden sich ebenfalls Belege für ein Verb *wiedernehmen* mit Zusammenschreibung. Vieles deutet darauf hin, dass es ein Verb *wiedernehmen* auch im heutigen Deutsch gibt. In jedem Fall gibt es aber eine Verbpartikel *wieder*, die ‚zurück‘ bedeutet: *wiederbekommen*, *wiedergeben*, *wiederholen*; Zusammenschreibung ist dabei nicht obligatorisch. Sie ist hier gewählt, um den semantischen Unterschied in engem Zusammenhang mit dem Verb und in der Verwendung als freies Adverbial deutlich zu machen. *Wieder(-)* hat zwei Lesarten: Es kann im Sinne von ‚nochmals‘ oder im Sinne von ‚zurück‘ interpretiert werden (bei der Übersetzung würde man es merken – *to take it back* vs. *to take it again*). Das freie Vorkommen von *wieder* kom-

⁴⁸ „was diesseits des Rheins liegt, das ist Frankreich, das musz bei der ersten besten gelegenheit wiedergenommen werden“, Arndt (Der Digitale Grimm [Anm. 46], letzter Zugriff: 08. 12. 2018).

⁴⁹ wie Anm. 41.

biniert potentiell mit allen Verben: *er atmet wieder, er arbeitet wieder, es regnet wieder, er freut sich wieder*. Wenn aber die Bindung enger wird, scheint sich die ‚zurück‘-Lesart zu ergeben. Bei der reflexiven Verwendung ist die ‚zurück‘-Lesart wohl präferiert. Nun ist gerade bei *nehmen* und auch bei *sich nehmen* die nochmals-Lesart mit der zurück-Lesart kompatibel. Deswegen ist der Unterschied nicht ganz so groß. Die These wäre: In der dritten Fassung heißt es eher *sich wiedernehmen*; das Recht ist hinterher eindeutig bei der Natur, gezeigt durch das Reflexivpronomen. In der zweiten Fassung könnte auch eine Konstruktion mit *nehmen* gemeint sein und *wieder* ist freies Adverbial. Wo das Recht ist, ist in der dritten Fassung sehr viel deutlicher dargestellt, durch beide Änderungen: *wieder* deutlicher im Sinne von ‚zurück‘, Reflexivpronomen deutlich als Ziel der Bewegung, die (abstrakt) in *nehmen* steckt. Interessant ist hier der Satzmodus: In der zweiten Fassung ist es ein Aussagesatz, in der dritten Fassung eine Frage. Das scheint zunächst ein Widerspruch zu sein, denn die zweite Fassung hatten wir als ‚undeutlicher‘ beschrieben, die dritte als ‚deutlicher‘. Wenn aber die Frage eine in rhetorischer Verwendung ist,⁵⁰ passt alles wieder zusammen: „Bei rhetorischen Fragen liegt im Gegensatz dazu zwar formal ein Interrogativsatz vor, aber dieser wird dazu gebraucht, eine indirekte sprachliche Handlung des Behauptens auszuführen.“⁵¹

In Zeile 20 der zweiten Fassung wird die Natur zusätzlich als *vergeßne* bezeichnet. Die Tatsache, dass *die vergeßne* ein nachgestelltes Attribut ist, ist ja geradezu ikonisch zu interpretieren, das Attribut selbst wurde vergessen und wird hier nachgetragen. Auch die jeweilige Attribuierung des Rechts ist interessant: *alt* kommt in beiden Fassungen vor und legt in beiden Fällen wiederum die Interpretation von *wieder* als ‚zurück‘ nahe. Ansonsten wird *alt* aber in beiden Fassungen unterschiedlich koordiniert: *alt und ungeschrieben* versus *alt und freudig*. Während *alt und ungeschrieben* tendenziell interpretiert werden kann als ‚vergessen, uninteressant‘, ist *alt und freudig* positiv besetzt. Hier kommen wir noch einmal zurück auf *Doch eilt die Zeit. – Die Zeit doch heilt*. Dem Satz *Doch eilt die Zeit* folgt ein Aussagesatz mit der vergeßnen Natur, die ihr Recht wieder

⁵⁰ Vgl. Sabine Doering: Aber was ist diß? Formen und Funktionen der Frage in Hölderlins dichterischem Werk, Göttingen 1992, 42-47.

⁵¹ Jörg Meibauer: Rhetorische Fragen. Tübingen 1986, 184.

nimmt, das alt und ungeschrieben ist. Dem zweiten Satz (dritte Fassung) eine zielgerichtete Frage, das Recht ist alt und freudig! Insgesamt ist die dritte Fassung hier agentiver, positiver. In den zusätzlichen Zeilen der dritten Fassung kommen die Verben *beweinen*, *dauern*, (*gemahnet*), *ausruhen* vor. *Dauern* im Sinne von *bedauern* (*schon dauert das Herz noch immer*). Es sind also schon agentive Verben, allerdings zeugen sie alle von einem psychischen Zustand.

Wir haben einzelne Änderungen zwischen den beiden Fassungen kommentiert und uns wesentlich auf die Verben beschränkt. Es zeigt sich zusammenfassend eine deutliche Tendenz: Die dritte Fassung ist agentiver.

1. Du welkest hinweg und schweigst. – Du siehest zur Erd' und schweigst.
2. Du schweigst und duldest und sie verstehn dich nicht – denn sie verstehn dich nicht.
3. Erfreuten – freuten
4. Zeugten – brachten hinab
5. Die Zeit eilt – die Zeit heilt
6. Nimmt ihr Recht wieder – nimmt sich ihr Recht wieder
7. Aussagesatz – Frage in rhetorischer Absicht
8. Alt und ungeschrieben – alt und freudig

Ziel dieses Beitrags war, syntaktische Beschreibungsmittel anzuwenden für die Analyse zweier Texte von Hölderlin. Diese literarischen Texte stellen in syntaktischer Hinsicht durchaus auch grundsätzlich eine Herausforderung dar. Zum Beispiel sind bisher die syntaktischen Implikationen der Versform weder grundsätzlich erarbeitet worden, noch liegen sie offen zutage. Dennoch konnte die Einzelanalyse von *Hälfte des Lebens* zeigen, dass sich Versumbrüche für eine syntaktisch basierte Analyse eignen. Dies vielleicht in *Hälfte des Lebens* umso mehr, als dessen Gestaltung in Freien Rhythmen einen deutlichen Spielraum für die Verlänge und damit auch für die Versumbrüche lässt. Die beiden kontrastierenden Strophen unterscheiden sich in dieser Hinsicht stark. Auch in Bezug auf syntaktische Ambiguität spielen die Versgrenzen eine Rolle. Über die Analyse der Verbvalenz und der Reihenfolge der Satzglieder konnte in *Hälfte des Lebens* gut die ähnliche Struktur der einzelnen Abschnitte der ersten Strophe untermauert werden – und wie diese am Ende wieder aufgenommen und gebrochen wird. Dabei wurde auch die Interpunktion mit einbezogen.

Bei *Diotima* haben wir zwei Fassungen von Hölderlin sprachlich miteinander verglichen und sprachwissenschaftlich interpretiert; auch hier wesentlich syntaktisch. Insgesamt zeigt sich eine überraschend klare Tendenz, die sich mit ‚die dritte Fassung ist agentiver‘ zusammenfassen lässt. Das bedeutet, dass die Änderungen im Einzelnen in diese Richtung interpretiert werden können; eine solche Aussage ist ausschließlich über einen Vergleich denkbar. Es ist ein Aufschlag für die Frage, ob sprachwissenschaftliche Aussagen über literarische Texte anknüpfungsfähig sind an literaturwissenschaftliche Analysen. Der Dialog ist eröffnet.

Uwe Gonther und Andreas Reinecke

Veränderungen in Hölderlins Sprache vor und nach dem Bordeaux-Aufenthalt am Beispiel der beiden Briefe an seinen Freund Casimir Ulrich Böhlendorff¹

Hölderlins Briefe an Casimir Ulrich Böhlendorff sind als Selbstzeugnisse zu Leben und Werk des Dichters von großer Bedeutung. Während oftmals der erste Brief vom 4. Dezember 1801 im Vordergrund der Betrachtungen steht, wie zum Beispiel bei Peter Szondi², oder beide als gemeinsames Konstrukt angesehen werden wie bei Lawrence Ryan³ oder bei Robert Habeck⁴ und auch bei Valérie Lawitschka⁵, hat insbesondere Gregor Wittkop⁶ die Unterschiedlichkeit der beiden Briefe dargestellt. Wittkops Ausführungen schließen wir uns im Wesentlichen an, widersprechen ihm allerdings bei der unnötig herabwürdigenden Beurteilung von Böhlendorffs Dichtung: „Der als Lyriker und Dramatiker dilettierende Böhlendorff dürfte in Hölderlin sein schriftstellerisches Vorbild gesehen haben [...]“ (119). Insgesamt teilen wir folgende Einschätzung: „[...] obwohl die psychologische Perspektive in diesem Zusammenhang durchaus ihr Recht hat, kann sich die Deutung nicht auf diesen Blickwinkel bescheiden.“ (125) Wir halten es für notwendig, der biografisch orientierten Interpretation dieser beiden besonderen Briefe hier noch zusätzliche Aufmerksamkeit zu widmen.

¹ Arbeitsgruppe im Rahmen der 36. Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft unter dem Motto *Hölderlins Sprache* in Tübingen am 25. Mai 2018.

² Peter Szondi: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. In: Ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis (1967), Frankfurt a.M. 1970, 85-104.

³ Lawrence Ryan: ‚Vaterländisch und natürlich, eigentlich originell‘. Hölderlins Briefe an Böhlendorff. In: HJb 34, 2004-2005, 246-276.

⁴ Robert Habeck: Ich träum den Hafen, wo die Welle ruht. Das tragische Leben des Casimir Ulrich Boehlendorff, Hessischer Rundfunk 1996.

⁵ Valérie Lawitschka: Casimir Ulrich Böhlendorff (1776-1825). In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002, 40-44.

⁶ Gregor Wittkop: Langer Umweg nach Nürtingen. Hölderlins Briefe an Böhlendorff. In: Ders.: Hölderlins Nürtingen. Lebenswelt und literarischer Entwurf, Tübingen 1999, 117-131.

Für die Arbeitsgruppe hatten wir uns vorgenommen, reihum mit den Teilnehmenden zunächst den ersten Brief in Absätzen vorzulesen und anzuhören, den Text dann zu diskutieren, um in der zweiten Hälfte mit dem zweiten Brief ebenso zu verfahren. Die dreißig anwesenden Personen erhielten per Handout die Texte beider Briefe sowie Erläuterungen zu den Briefen und eine Zeittafel mit Bezug auf die Freundschaft von Friedrich Hölderlin und Casimir Ulrich Böhlendorff, beginnend 1794, bis 1803. Mit den beiden Briefen, dem biografischen Hintergrund, ihrer Stellung zwischen den vielen anderen erhaltenen Briefen und im Werk Hölderlins beschäftigen wir uns in einer kleinen Arbeitsgruppe in Bremen seit etwa Mitte des Jahres 2017. Da beide Autoren neben ihrer Auseinandersetzung mit Hölderlin als Psychiater und Psychotherapeuten arbeiten, lag es nahe, anhand von Überlegungen zu Briefen des Dichters dem Thema der Tagung näher zu treten. Zwar begegnet auch in Briefen eines Dichters uns dessen Person, seine Psyche, sein Wesen nicht unverhüllt, aber das *Ich* im Brief an einen Freund lässt direktere Rückschlüsse auf den Schreibenden und seine dargestellte Lebenslage zu als etwa das lyrische *Ich*.

Der gut fünf Jahre jüngere, durch den frühen Verlust der Eltern entwurzelte Böhlendorff stammte aus dem Kurland, bewunderte Hölderlin als republikanischen Dichter. Böhlendorff war selbst schriftstellerisch tätig und durchaus mit einigen Publikationen erfolgreich. Er gehörte schon zu Studienzeiten in Jena in jungen Jahren der *Gesellschaft der freien Männer* an; die Titel zahlreicher Vorträge zu ganz unterschiedlichen Themen von ihm sind den Programmen dieser Gesellschaft zu entnehmen.⁷ Dort kam er unter anderem in Kontakt mit dem damals schon berühmten Philosophen J. G. Fichte, mit Johann Smidt (späterer Bürgermeister Bremens) und Fritz Horn aus Bremen sowie Isaak von Sinclair aus Homburg. In Bremen lebte Böhlendorff 1801 für einige Monate als Dozent, als ihn Hölderlins Abschiedsbrief, geschrieben kurz vor dem Aufbruch zur Hauslehrerstelle bei Konsul Meyer in Bordeaux, erreichte. Beide versuchten sich als Hofmeister, konnten als Schriftsteller oder Gelehrte nicht ihren Lebensunterhalt verdienen, scheiterten im bürgerlichen Leben, wurden später im Leben von ihren Zeitgenossen als psychisch krank erlebt. Böhlendorff war, was

⁷ Casimir Ulrich Boehlendorff. Werke in 3 Bänden, hrsg. von Frieder Schellhase, Frankfurt a. M. 2000, Bd. 1, 485-487.

Freundschaften, Publikationen und Anstellungen anbelangt, nicht weniger erfolgreich als Hölderlin. Im Gegensatz zu Hölderlin findet er über Jahre anscheinend recht leicht gute und für ihn interessante Stellen, verliert sie allerdings auch schnell wieder.⁸ Fast gleichzeitig geraten beide Männer in existenzielle Krisen, von denen sie sich nicht wieder erholen sollten. Isaak von Sinclair war mit beiden befreundet und setzte sich zeitweise für seine Freunde ein, jedoch beendete er dieses Engagement nach seiner eigenen Verhaftung 1805.

Während Hölderlin seinen exzentrischen Platz in der Welt ab 1807 im Turm bei der Schreinerfamilie Zimmer fand, reiste Böhlendorff kreuz und quer durch Norddeutschland und Vorpommern sowie seine Heimat Kurland, wo er 1825 durch Selbsttötung starb. In Homburg hatten sich die beiden 1799 angefreundet und fanden gegenseitig an ihren literarischen Arbeiten sowie an politischen Ideen einer ‚kommenden Schweiz‘ Gefallen. Schon aus Hauptwil in der Schweiz, wo Hölderlin im Januar 1801 eine Hauslehrerstelle angetreten und bald wieder abgebrochen hatte, schrieb er dem Freund einen Brief, welcher leider nicht erhalten blieb. Sie empfahlen die Gedichte gegenseitig an ihnen bekannte Verleger, setzten sich füreinander ein.⁹

I. Hölderlins Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff vom 4. Dezember 1801

Mein theurer Böhlendorff!

Deine gütigen Worte, und Deine Gegenwart in ihnen haben mich sehr gefreut.

Dein Fernando hat mir die Brust um ein gutes erleichtert. Der Fortschritt meiner Freunde ist mir so ein gutes Zeichen. Wir haben ein Schicksaal. Gehet es mit dem einen vorwärts, so wird auch der andere nicht liegen bleiben.¹⁰

Hölderlin bezieht sich auf einen verlorenen Brief, den ihm Böhlendorff zusammen mit seinem Stück *Fernando oder Kunstweihe. Eine dramatische Idylle* geschickt hat. In der Arbeitsgruppe begann die Arbeit am Text mit

⁸ Habeck, Ich träum (Anm. 4).

⁹ Ebd.

¹⁰ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 2, 912, Z. 4-10.

der Anmerkung, dass Hölderlin schon in den Anfangszeilen verzagt und wenig selbstbewusst wirkt: Böhlendorffs *Fernando* hat Hölderlins Brust „um ein gutes erleichtert“, woraus sich als Ausgangslage ergibt: sie war beschwert, denn mit Hölderlins eigenem ‚Dichterberuf‘ ist es im Laufe des Jahres nicht „vorwärts“ gegangen. Der „andere“, der ohne „ein gutes Zeichen“ „liegen bleib[t]“, ist Hölderlin selbst. Aus dieser Wendung spricht ein grundlegender Zweifel an seiner Zukunft als Dichter, wenige Tage vor der Abreise nach Frankreich. Er kann neue Hoffnung für sich schöpfen, wenn es mit seinem Freund Böhlendorff „vorwärts“ geht, denn: „Wir haben ein Schicksaal.“ Böhlendorffs „Fortschritt“ im Dichten trotz widriger Umstände in der „beugenden Schule“ (MA 2, 912, Z. 14) und die Veröffentlichung seines Theaterstücks im Monat zuvor bei Wilmans in Bremen sind der Grund für seine Erleichterung.

In der folgenden Passage des Briefes (MA 2, 912, Z. 15 - 913, Z. 7) stellt Hölderlin seine Überlegungen zum Verhältnis von moderner und griechischer Literatur und zu der Frage dar, nach welchen „Kunstregeln“ „das eigene“ richtig zu entwickeln ist.

Seine Grundidee ist dabei, das Verhältnis des ‚Eigenen‘ zum ‚Fremden‘ auf eine Weise neu zu fassen, die, wie er sagt, „paradox“ klingt. Ausgangspunkt der Überlegungen ist, dass „das eigene“, „das Nationale“ bei „den Griechen und uns“ unterschiedlich ist. Bei den Griechen ist dies „das heilige[] Pathos“ und „das Feuer vom Himmel“ und bei uns „die Klarheit der Darstellung“. Im „Fortschritt der Bildung“ geht es darum, „wahrhaft das fremde sich anzueignen“. Das „eigentliche nationale“ wird dabei „immer der geringere Vorzug werden“. Den Griechen ist das gelungen, „von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten“.

Das ‚Eigene‘ wird nicht als das schon Bekannte und Erkannte gefasst, sondern es entsteht erst, indem es durch das ‚Fremde‘ verwandelt wird. In diesem Prozess benötigt das „Nationale“ das Andere mehr als das, was ihm selbst ursprünglich ist. Es ‚bildet‘ sich, indem es sich auf das ‚Fremde‘ einlässt und es sich ‚aneignet‘.

Wegen der unterschiedlichen Voraussetzungen und der daraus folgenden unterschiedlichen Entwicklung kann die griechische Kunst nicht als unmittelbares Vorbild für die eigene dienen:

Bei uns ists umgekehrt. Deswegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortreflichkeit zu abstrahiren. (MA 2, 912, Z. 31-33)

Was aber gleich ist und „bei den Griechen und uns das höchste seyn muß“, ist das „lebendige[] Verhältniß und Geschik“, d.h. das „Geschik“ dabei, das „Verhältniß“ von ursprünglich Eigenem und dem anzueignenden Fremden in der Kunst „lebendig“ zu gestalten. Daraus folgt, dass die griechischen „Kunstregeln“ für „uns“ nicht gelten können. Hölderlin verwirft das Postulat, es gäbe allgemein geltende Grundsätze, die durch die „griechische[] Vortreflichkeit“ bereits gesetzt sind, so dass die eigenen „Kunstregeln“ nur daraus zu „abstrahiren“ sind. Für Hölderlin gibt es die „griechische[] Vortreflichkeit“ durchaus: deren Regeln gelten allerdings nur dort. „Wir“ müssen die für uns passenden nach unseren Gegebenheiten so entwickeln, dass das „lebendige[] Verhältniß und Geschik“ ebenso erreicht wird. Es gibt keinen Maßstab, der überall anwendbar ist, sondern nur noch relative Regeln, die vom geschichtlichen Kontext bestimmt sind.

In der Diskussion wurde angemerkt, dass Hölderlins Überlegungen zum ‚Eigenen‘ und zum ‚Fremden‘ auch den Aspekt haben, seine individuelle Situation zu erfassen, denn er wird in wenigen Tagen die eigene Kultur verlassen und in die Fremde aufbrechen. Die Aufgabe, die sich ihm dort stellt, ist, sich das „Feuer vom Himmel“ anzueignen, und dies wird, wie der zweite Brief an Böhlendorff zeigt, für ihn zu einer Katastrophe führen.

Denn unter allem, was ich schauen kann von Gott, ist dieses Zeichen mir das auserkorene geworden. Sonst konnt' ich jauchzen über eine neue Wahrheit, eine bessere Ansicht deß, das über uns und um uns ist, jezt fürcht' ich, daß es mir nicht geh' am Ende wie dem alten Tantalus, dem mehr von Göttern ward, als er verdauen konnte. (MA 2, 914, 4-9)

Hölderlin vergleicht sich hier mit Tantalos, dem Sohn von Zeus und Pluto, der sich „der außerordentlichen Gunst der Götter als unwürdig erwies. Sie luden ihn ein, mit ihnen auf dem Olymp zu speisen, und selbst Zeus vertraute ihm; aber er stahl Nektar und Ambrosia und erzählte den Sterblichen gewisse Geheimnisse der Götter. In einer anderen Geschichte wird berichtet, daß er sich etwas Grauenhaftes ausdachte, um die Weisheit der Götter auf die Probe zu stellen. Als er die Götter zu einem Festmahl einlud,

schnitt er Pelops in Stücke und setzte ihn diesen in einem Eintopf vor. Die Götter durchschauten die List sofort [...] erweckten Pelops schnell wieder zum Leben, aber sie verurteilten T. zu ewigen Qualen im Hades. Dort stand er bis zum Kinn im Wasser, aber immer, wenn er sich niederbeugte, um seinen brennenden Durst zu stillen, trocknete der See aus. Zweige mit Früchten hingen über seinem Kopf, aber wenn er seine Arme emporstreckte, um sie zu pflücken, blies der Wind sie fort. Außerdem war ein Stein über ihm aufgehängt, der jeden Augenblick auf ihn niederzufallen und ihn zu zerschmettern drohte.“¹¹

Aus der Bemerkung, dass es ihm „unter allem, was ich schauen kann von Gott“ „nicht geh’ am Ende wie dem alten Tantalus, dem mehr von Göttern ward, als er verdauen konnte“, ergibt sich, dass Hölderlin die Befürchtung, die Rache der Götter durch „Unschikliches“ (*Heimkunft*, MA 1, 322, v. 99) auf sich zu ziehen, bereits in der Zeit in Nürtingen vor der Abreise nach Bordeaux bedrängt hat.

Aber ich thue, was ich kann, so gut ichs kann, und denke, wenn ich sehe, wie ich auf meinem Wege auch dahin muß wie die andern, daß es gottlos ist und rasend, einen Weg zu suchen, der vor allem Anfall sicher wäre, und daß für den Tod kein Kraut gewachsen ist. (MA 2, 914, Z. 10-14)

Mit diesen Gedanken über seinen „Weg“, „daß für den Tod kein Kraut gewachsen ist“ und er „auch dahin muß wie die andern“, schließt Hölderlin an den Vergleich mit Tantalus an. Er ist sich über seine bedrohte Lage klar und geht nach Frankreich in dem Bewusstsein, dass es für ihn dort keine Sicherheit „vor *allem* Anfall“ gibt und er damit rechnen muss, den „Tod“ zu finden.

Zuvor hat er das Todesthema ausgehend von seinen Überlegungen zu Böhlendorffs *Fernando* angesprochen. Da in dem Stück niemand zu Tode kommt, sondern der Held sich am Schluss rettet, indem er zum Katholizismus konvertiert, ist es möglich, dass Hölderlin mit der Bemerkung „Ich will aber Deinen Fernando erst recht studiren“ (MA 2, 913, Z. 25 f.) andeutet, dass er Böhlendorffs „dramatische Idylle“ nicht zu Ende gelesen hat. Hölderlin setzt seine Überlegungen über „eine *ächte* moderne

¹¹ Edward Tripp: Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974, 492.

Tragödie“ (MA 2, 913, Z. 9f.) fort, indem er über den „antique[n]“ und „unsere[n]“ Begräbnisritus sagt:

Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten. (MA 2, 913, Z. 10-13)

Das Begräbnis „bei uns“, „ganz stille“ im Sarg „vom Reiche der Lebendigen“ hinwegzugehen, ist die ‚epische‘ Form, die der ‚dramatischen‘ Feuerbestattung gegenübersteht, bei der „wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.“ Wie aber auch die Art der Bestattung am Ende sei, keiner entgeht zu Lebzeiten der „Flamme [...], die wir nicht zu bändigen vermochten.“

Die Begegnung der Menschen mit dem Göttlichen wird hier als äußerst bedrohlich gefasst. Die ersehnte Annäherung der Himmlischen entgleist, „wir“ können die göttliche „Flamme“ nicht „bändigen“ und müssen für unsere Anmaßung „büßen“, dies gewährt zu haben. Erst im Sterben, im letzten Moment des Lebens, kommt es zu einer Versöhnung von endlicher und göttlicher Sphäre:

Der herrliche Jupiter ist denn doch der letzte Gedanke beim Untergange eines Sterblichen, er sterbe nach unserem oder nach antiquem Schiksaal [...] (MA 2, 913, Z. 17-20)

Hölderlin reist nach Frankreich in dem Bewusstsein, dass auf seinem „Wege“ die Gefahr durch die Rache der Götter droht und es für ihn keine Sicherheit vor einem „Anfall“ oder dem „Tod“ gibt.

Und nun leb wohl, mein Theurer! bis auf weiteres. Ich bin jetzt voll Abschieds. Ich habe lange nicht geweint. Aber es hat mich bittre Thränen gekostet, da ich mich entschloß, mein Vaterland noch jetzt zu verlassen, vielleicht auf immer. Denn was hab' ich lieberes auf der Welt? Aber sie können mich nicht brauchen. Deutsch will und muß ich übrigens bleiben, und wenn mich die Herzens- und die Nahrungsnoth nach Otaheiti triebe. (MA 2, 914, Z. 15-21)

Hölderlin fasst seine Lage am Ende des Aufenthaltes in Nürtingen mit

diesen Worten voller Trauer und Bitterkeit zusammen. Sie enthalten das Eingeständnis, mit allem, was er nach der „Heimkunft“ aus Hauptwil erreichen wollte, vollständig gescheitert zu sein.

An Landauer hatte er im Februar 1801 aus Hauptwil geschrieben, dass er erkannt hat, dass er sich ändern muss, wenn er seine Bestimmung als Dichter erfüllen will: „Ich fühl es endlich, nur in ganzer Kraft ist ganze Liebe“ (MA 2, 894, Z. 34 f.). Seine „ganze[] Kraft“ will er dafür einsetzen, als Dichter zu wirken. Das ist ein wesentlicher Teil seiner Erfahrungen dort.

Hölderlin hat in der Schweiz gedichtet und er setzt dies in Nürtingen fort. Um wirken zu können, muss er einen Weg finden, das Geschaffene zu veröffentlichen. Darüber ist Hölderlin mit Ludwig Ferdinand Huber im Gespräch. Huber ist mit Landauer befreundet und ein enger Mitarbeiter von Cotta. Er ist Redakteur der *Allgemeinen Zeitung* in Stuttgart und Mitherausgeber des *Taschenbuchs für Damen*, das bei Cotta erscheint. Im Brief vom 6. August 1801 teilt Huber Hölderlin mit, „daß Cotta den Verlag seiner Gedichte auf Ostern 1802. gern übernehmen“ will (MA 2, 909, Z. 25 f.) und darum bitte, „zu vorläufiger Empfehlung der Sache“ „irgend ein Lieblingsgedicht in den Damenkalender“ (Z. 29) zu geben. Als Honorar wolle Cotta „ihm dafür nach dem Abdruck 1 alten Louisd’or p. Bogen, und nach geschehenem Absatz von 500 Exemplaren wiederum 1 Louisd’or p. Bogen“ bezahlen (Z. 26-28). In Cottas Druckauftragsbuch sind für „Hölderlins Gedichte 1000 Aufl.“¹² vorgesehen. Mit der Gedichtausgabe hätte er wesentlich mehr Geld verdient als zuvor durch den *Hyperion*, für den ihm Cotta nur das „dürftige Pauschalhonorar von 100 Gulden“ (StA VII 2, 189) zukommen ließ.

Der Eintrag in Cottas Druckauftragsbuch von Ende 1801 oder Anfang 1802 belegt, dass die Herausgabe von „Hölderlins Gedichte[n]“ von Ostern auf „Michaelis 1802“, also zur Herbstmesse, verschoben wird. Dieser Eintrag wird später gestrichen, „Hölderlins Gedichte“ erscheinen nicht.

Was kann dazu geführt haben, dass der Druckauftrag für die Ausgabe kurz nach Hölderlins Abreise nach Frankreich erst verschoben und dann gestrichen wird?

¹² Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA VII 2, 189.

Nach dem Schreiben Hubers vom 6. August 1801 hat Hölderlin Reinschriften seiner unveröffentlichten Gedichte zusammengestellt und frühere Fassungen überarbeitet. Es ist möglich, dass Hölderlins Bemühungen gescheitert sind, die Vorbereitungen für die Gedichtausgabe bei Cotta bis zur Abreise nach Frankreich abzuschließen, so dass der vorgesehene Termin an Ostern 1802 nicht gehalten werden konnte. Ohne Publikationen wird er als Dichter „liegen bleiben“. Wie er später im Brief schreibt, ist er pessimistisch, ob er von Frankreich aus noch etwas „bringen“ wird, „so wenig es ist“: ob es ihm von Bordeaux aus neben den Verpflichtungen „als Hauslehrer und Privatprediger“ gelingen kann, das Buch bis zur Herbstmesse fertigtzustellen. Möglicherweise streicht Cotta den Druckauftrag, weil Hölderlin weder aus Frankreich noch nach seiner Rückkehr im Juni 1802 das Fehlende liefert.

Möglich ist aber auch, dass Cotta den Druckauftrag aus eigener Überzeugung streicht. Hölderlins Gedichte, die in Almanachen zur Veröffentlichung kommen, werden in Rezensionen selten gelobt und meistens heftig verrissen. Ein unbekannter Rezensent schreibt 1802 über Hölderlins vier in der *Flora* veröffentlichten Gedichte, diese seien „ziemlich prosaisch, und unsere Leser verlieren wenig, wenn wir sie übergehen“ (StA VII 4, 16). Über Menons *Klagen um Diotima*, abgedruckt in Vermehrens *Musen-Almanach* 1803, heißt es: „Auch Hölderlin, der Verfasser des Hyperion, hat in elegischen Fragmenten geistvolle Beiträge geliefert, die aber des Fragmentarischen wegen oft an die Unverständlichkeit gränzen.“ (StA VII 4, 17) Friedrich Weisser, Mitarbeiter an Cottas *Morgenblatt für gebildete Leser*, äußert sich über Hölderlin in seiner Rezension von Seckendorfs *Musenalmanach für das Jahr 1807*, der die zweite Fassung von *Stutgard* mit dem Titel *Die Herbstfeier, Die Wanderung und Die Nacht* (die erste Strophe von *Brod und Wein*) enthält: „Herr Hölderlin, der immer aufs neue, und immer vergeblich sich martert, in seinen Gesängen das Unausprechliche zu verkünden, eröffnet die Sammlung mit einem Gedicht: Die Herbstfeyer [...] Das Thal, das hoch von Gewächsen rauschet, ist Unsinn, und wo man das Reich des Gesangs, wohin sich alle gebundene Fittige wagen, zu suchen hat, mag der Himmel und Herr Hölderlin wissen. So viel von diesem Poeten.“ (StA VII 4, 30) Wenn Cottas Gespür für verkäufliche Bücher der veröffentlichten Meinung über Hölderlins Gedichte gleicht, hat er allen Grund, den Druckauftrag für die Gedichtausgabe zu streichen.

Hölderlins erneuter Versuch, in der literarischen Welt Fuß zu fassen, ist steckengeblieben – die Ausgabe seiner Gedichte bei Cotta wird sich verzögern und es zeichnet sich ab, dass die Ausgabe ganz scheitert. Der literarische Markt kann ihn „nicht brauchen“.

Nach der Kündigung der Hauslehrerstelle in Hauptwil Mitte April 1801 nach nur drei Monaten kommt es zu Hölderlins von der Familie unerwarteter Rückkehr aus der Schweiz nach Nürtingen. Nach dem Wegfall der regelmäßigen Einkünfte spitzt sich seine finanzielle Lage erneut zu. Bereits im Mai droht ihm, was die Mutter und das Konsistorium seit Jahren einfordern und was er bisher erfolgreich zu verhindern wusste: „In ein geistliches Amt mocht ich nicht gehen“ (MA 2, 906, Z. 23). Am 2. Juni teilt er Schiller mit: „ohne andere Dazwischenkunft“ sei er „genöthiget [...], in einigen Wochen als Vikar zu einem Landprediger zu gehn.“ (MA 2, 904, Z. 20 f.) Er sehe, „daß die Beschäftigung und ganze Manier, die einmal zur Bedingung geworden ist in dieser Lage, doch zu sehr mit meiner Äußerungsart kontrastirt, als daß ich über diesem Widerspruche nicht am Ende alle Mittheilungsgaube verlieren müßte.“ (Z. 23-27) Sein Lebensplan, Dichter zu sein, stehe auf dem Spiel. Daher habe er den Plan gefasst, nach Jena zu gehen und Vorlesungen über griechische Literatur zu halten. Hölderlin bittet Schiller um seine Meinung dazu. Doch die Antwort von Schiller bleibt aus.

Am 23. Juni schreibt Hölderlin an Niethammer, von dem er weiß, dass er in Jena mit Schiller „im freundschaftlichen Umgang“ steht (MA 2, 907, Z. 35 f.), und bittet ihn, „daß Du mit ihm über meinen Plan redest und auch darüber, ob es möglich ist, meine Existenz zu sichern und meinem Thun in einer Stellung an der Universität Vestigkeit zu geben.“ (MA 2, 907, Z. 37 - 908, Z. 3) Wieder „das Leben eines Hofmeisters“ zu führen, sei „weder meiner Natur noch meinem Lebensplan adäquat“ (MA 2, 906, Z. 33-35). Doch auch Niethammer antwortet ihm nicht. Der Plan, nach Jena zu gehen, zerschlägt sich. Ein Wechsel dorthin hätte Hölderlins Lage in mancher Hinsicht verbessert: er wäre vor dem drohenden Vikariat sicher, er hätte ein sicheres, wenn auch geringes Einkommen durch die Vorlesungen und hätte Zeit für seinen „Fortschritt“ als Dichter. Nicht zuletzt hätte sich der Austausch mit den früheren Stiftsfreunden Schelling, Hegel und Niethammer wieder ergeben, die sich zu dieser Zeit in Jena aufhalten.

Der Versuch, die Beziehung zu Schiller als seinem früheren Förderer

und zu seinem inzwischen erfolgreichen früheren Freund Niethammer zu erneuern, endet im Schweigen. Der Brief vom 2. Juni ist der letzte, den Hölderlin an Schiller schreibt. Beide gehen über Hölderlins Mitteilung seiner Notlage und seine Bitte um Unterstützung hinweg, als ob sie niemals geäußert worden wäre. Schiller und Niethammer können Hölderlin in Jena „nicht brauchen.“

Hölderlins Hoffnung, der Friede von Lunéville am 9. Februar 1801 werde den „Geist des Neides“ (MA 2, 895, Z. 15 f.) unter den Menschen beseitigen, erfüllt sich nicht. Er hatte vor, das Zusammenleben mit den „Verwandten“ auf die neue Grundlage des „heiligen Friedens“ zu stellen (*Heimkunft*, MA 1, 319; 322, v. 79) und so ein Muster für die „schönere Geselligkeit, als nur die ehernbürgerliche“ (MA 2, 895, Z. 15-17) zu schaffen, die sich nach dem Ende von „Krieg und Revolution“ im „Vaterland“ einstellen wird. Bei seinen Angehörigen trifft er damit auf völliges Unverständnis und die erneuerten alten Forderungen an ihn, für sein Auskommen selbst zu sorgen und endlich den Weg in ein ‚Amt‘ über eine Vikarstelle anzutreten.

Die Mittel, um „das Leben eines privatisirenden Schriftstellers“ (MA 2, 907, Z. 16) zu führen, sind durch sein väterliches Erbe durchaus vorhanden, der Zugang ist ihm aber durch seine Mutter verwehrt. Die Auseinandersetzung darüber will er mit ihr nicht wieder führen. Weiterhin gilt, was er drei Jahre zuvor an seinen Bruder geschrieben hat: „Aber siehe, Lieber, dann leb' ich wieder im Krieg, und das ist auch der Kunst nicht günstig.“ (MA 2, 681, Z. 30 f.) Das Erbe bleibt für ihn unerreichbar.

Was nach dem gescheiterten Plan nach Jena zu gehen übrigbleibt, ist, sich wieder eine gut dotierte Hofmeisterstelle zu suchen, als einzige Möglichkeit, um die Zustimmung der Mutter zu einem erneuten Aufschub der Pfarrerlaufbahn zu ermöglichen. Die „Herzens- und die Nahrungsnoth“, die ihn nicht in der Heimat bleiben lässt und ihn bis „nach Otaheiti triebe“, führen zur Annahme einer neuen Hauslehrerstelle in der Fremde. So, wie er sein will, als Dichter seinem „Lebensplan“ zu folgen, können „die Verwandten“ ihn „nicht brauchen.“

Seinem Freund Böhlendorff kündigt Hölderlin kurz vor der Abreise an, weiter von sich zu berichten:

Von mir selber und wie es mir gegangen ist bisher, wie weit ich Dein und

meiner Freunde werth geblieben und geworden bin, auch was ich treibe und bringen werde, so wenig es ist, davon will ich mit nächstem Dir aus der Nachbarschaft Deines Spaniens, nämlich aus Bordeaux schreiben [...] (MA 2, 913, Z. 29-33)

Hölderlin bezieht sich hier auf die gemeinsame Zeit mit den „Freunde[n]“ in Homburg. Im Februar 1799 waren Sinclair und Muhrbeck vom Rastatter Kongress zurückgekehrt. Auf Einladung von Muhrbeck kam dessen Freund Casimir Ulrich Böhlendorff im April aus der Schweiz nach Homburg. Bis zu Böhlendorffs Abreise nach Jena im Juni fanden intensive politische und literarische Gespräche zwischen Sinclair, Hölderlin, Muhrbeck und Böhlendorff statt.

Aus Hölderlins Worten, „wie weit“ er „Dein und meiner“ Freunde zukünftig „werth geblieben und geworden“ ist, spricht ein tiefer Pessimismus, in Frankreich weiter Dichter sein zu können. Es gibt eine fundamentale Verunsicherung über seinen „Dichterberuf“ kurz vor der Abreise nach Bordeaux. Es ist ihm nicht mehr klar, was er als Dichter sagen kann und was er noch „bringen werde, so wenig es ist“.

Hölderlin berichtet über seine Tätigkeit in Bordeaux, dass er

als Hauslehrer und Privatprediger in einem deutsch evangelischen Hauße nächste Woche abreise. (MA 2, 913, Z. 33-35)

Hölderlin ist wieder nur die Wahl zwischen einer Vikar- und einer Hofmeisterstelle geblieben – von der die eine, der Weg ins Pfarramt, für ihn katastrophal ist, weil sie seinen „Dichterberuf“ unmöglich macht. Im Abschiedsbrief an den Bruder vom 4. Dezember 1801 schreibt er darüber: „Mir ist noth, vorzüglich, mit der rechten Wahl das meinige zu thun. Sonst würd’ ich zu zerstreut dahin gerissen.“ (MA 2, 911, Z. 19-21) Die „rechte[] Wahl“ hieß, sich wieder um eine Anstellung in einem reichen Hause zu bemühen. Denn „[s]onst“, d.h. durch die Annahme einer Vikarstelle, „würd’ ich zu zerstreut dahin gerissen.“ Klarer kann die Gefahr der Familie gegenüber nicht benannt werden.

Über Friedrich Jakob Ströhlin, Gymnasialprofessor in Stuttgart, hat Hölderlin im Herbst von der Stelle im Hause des Weinhändlers und hamburgischen Konsuls Daniel Christoph Meyer in Bordeaux erfahren. Kon-

sul Meyer fordert eine kombinierte Tätigkeit als Erzieher seiner Kinder und als Prediger für die protestantische Gemeinde. Hölderlin will nur als Erzieher arbeiten, akzeptiert die Stelle aber unter der Bedingung, einen Aufschub für die Predigertätigkeit zu erhalten, wenn es gar nicht anders geht. Ströhlin führt daraufhin für ihn die Verhandlungen und erhält die Antwort, dass Hölderlin „vor der Hand von Predigen dispensirt“ (MA 2, 910, Z. 6 f.) ist – also zunächst und für eine gewisse Zeit, nicht aber überhaupt. Dass dieser Kompromiss Hölderlin „vollständig zufrieden stellen wird“ (Z. 6), wie Landauer meint, ist unwahrscheinlich. Hölderlin sucht eine Stelle, um dem Vikariat in Württemberg zu entgehen und wird sich gefragt haben, ob er nicht vom Regen in die Traufe kommt: ob seine Befürchtung, dass er „über diesem Widerspruche nicht am Ende alle Mittelheilungsgaabe verlieren müßte“ (MA 2, 904, Z. 26 f.), nicht auch für die Predigerstelle in Bordeaux zutrifft.

Hölderlin reist Mitte Dezember 1801 nach Frankreich. Seine Bemerkung, er werde in Bordeaux „als Hauslehrer und Privatprediger“ tätig sein, lässt nur den Schluss zu, dass er damit rechnet, die Aufgaben, die von ihm als Privatprediger verlangt werden, nach dem gewährten Aufschub übernehmen zu müssen. Dann würde in Bordeaux also das eintreten, was Hölderlin seit seiner ersten Hofmeisterstelle in Waltershausen 1794 anhaltend und erfolgreich vermieden hat: die Kanzel zu betreten und zu predigen.

Ich werde den Kopf ziemlich beisammen halten müssen, in Frankreich, in Paris [...] (MA 2, 913, Z. 35 f.)

Dieser Satz zeigt, wie bedroht Hölderlins innere Situation einige Tage vor der Abreise nach Frankreich ist und wie klar er dies erkennt. Der Satz ist prophetisch, denn er benennt das, was bei seiner unvermuteten Rückkehr im Juni 1802 offenbar wird: dass es ihm nicht gelungen ist, „den Kopf ziemlich beisammen [zu] halten [...], in Frankreich, in Paris“.

Am Schluss des Briefes spricht Hölderlin Böhlendorff direkt an und bezieht sich in einigen kurzen Sätzen auf die gemeinsame Zeit mit ihm und Muhrbeck in Homburg 1799:

Grüße unsern Morbek. Wie lebt er? Er erhält sich gewiß. Er bleibt uns. Verzeiht mir den Undank. Ich hatte euch erkannt, ich sah euch, aber doch durch

eine gelbe Brille. Ich hätte euch so vieles zu sagen, ihr Guten! Ihr wohl mir auch. Wo wirst Du künftig bleiben, mein Böhlendorff? Doch das sind Sorgen.
(MA 2, 914, Z. 22-26)

Böhlendorff mag die Bedeutung dieser stichwortartigen Bemerkungen verstanden haben: Hölderlins „Undank“ in Bezug auf ihn und Muhrbeck und was er bei den beiden „durch eine gelbe Brille“ sah. Hölderlin möchte vor seiner Abreise um Verzeihung für etwas bitten, das damals geschehen ist und ihn immer noch bedrückt. Im Abschiedsbrief an den Bruder, den er am selben Tag schreibt, gibt es am Schluss eine parallele Bemerkung: „O mein Karl! vergieb mir, dass es rein sei zwischen uns!“ (MA 2, 911, Z. 29 f.) Hölderlin möchte nicht auf seine Reise gehen, die vielleicht ohne Wiederkehr ist, und noch in der Schuld der Zurückbleibenden stehen.

Böhlendorff gegenüber spricht er nicht aus, worum es ihm geht: „Ich hätte euch so vieles zu sagen, ihr Guten!“ In der Arbeitsgruppe gab es den Vorschlag, die „gelbe Brille“ sei ein Ausdruck für Hölderlins Neid auf die Freundschaft der beiden und für seine Eifersucht auf Muhrbeck, der enger mit Böhlendorff befreundet war als dieser mit ihm.

Auch in diesen wie eilig hingeschriebenen Sätzen drückt sich Hölderlins grundsätzliche Verunsicherung aus: Es ist ihm nicht selbstverständlich, dass sich Muhrbeck „erhält“, daher bedarf es der Versicherung, dies sei „gewiß“ so. Dass Muhrbeck ihnen „bleibt“, muss besonders betont werden. Ebenso besorgt klingt die Frage, die Hölderlin auch sich selbst stellt: „Wo wirst Du künftig bleiben, mein Böhlendorff?“

Wie ist der abschließende Satz „Doch das sind Sorgen.“ zu verstehen? Möglicherweise will Hölderlin hier einen Schlusstrich unter die sorgenvollen Dinge setzen, die er angeführt hat: Nun geht es nach Frankreich, er befreit sich von den „Sorgen“ und blickt in die Zukunft. Mit dem nächsten Satz ist er in Gedanken schon in Bordeaux:

Wenn Du an mich schreibst, so adressire den Brief an den Kaufmann Landauer in Stutgard. Er schikt mir ihn sicher zu. Schreibe mir auch Deine Adresse.
Dein
H. (MA 2, 914, Z. 26-31)

II. Zeittafel zu Hölderlins erstem und zweiten Böhendorff-Brief

4. Dezember 1801 In einer Abschrift Sinclairs erhaltener Brief an Böhendorff aus Nürtingen (1. Böhendorff-Brief).
- ca. 12. Dez. 1801 Aufbruch Hölderlins nach Bordeaux. Reise über Straßburg (15.-30. Dezember 1801), Lyon (8./9. Januar 1802) und die „gefürchteten überschneiten Höhen der Auvergne“ (MA 2, 916).
28. Januar 1802 Ankunft in Bordeaux.
14. Februar 1802 Tod der Großmutter in Nürtingen.
21. März 1802 Hölderlin feiert das Frühlingsfest mit Freunden auf dem Hügel von Lormont.¹³
16. April 1802 Trauerbrief zum Tod der Großmutter ohne Hinweis auf seine baldige Rückkehr.
10. Mai 1802 Ausstellung eines Passes von Bordeaux nach Straßburg, Kündigung der Stelle im Einvernehmen mit Meyer.
- ca. Mitte Mai 1802 Rückreise über die „Gegenden, die an die Vendée gränzen“ (MA 2, 921), auf der Poststraße über Angoulême, Poitiers, Tours und Orléans nach Paris.
- ca. Ende Mai 1802 Aufenthalt in Paris. „Anblik der Antiquen“ (MA 2, 921) in der *Galerie des Antiques* im Louvre.
7. Juni 1802 Erteilung des Ausreisevisums in Straßburg.
- ca. Mitte Juni 1802 Hölderlin trifft in Stuttgart ein, wo er Friedrich von Matthisson kurz aufsucht („leichenbleich, abgemagert, von hohlem wildem Auge, langem Haar und Bart, und gekleidet wie ein Bettler [...] und mit dumpfer geisterhafter Stimme murmelt: Hölderlin“¹⁴). Danach erscheint er in Nürtingen bei der Mutter „mit verwirrten Mienen und tobenden Geberden, im Zustande des

¹³ Jean-Pierre Lefebvre: Abschied von ‚Andenken‘. Erörtern heißt hier verorten. In: HJb 35, 2006-2007, 227-251.

¹⁴ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge, Bremer Ausgabe [BA], hrsg. von D. E. Sattler, 12 Bde., München 2004; hier BA 12, 141.

- verzweifeltsten Irrsinnes“.¹⁵ Geht dann zurück nach Stuttgart.
- Anfang Juli 1802 Landauer teilt dem Bruder am 3. mit, sein „Zustand werde allmählig ruhiger“ (MA 3, 607). Danach trifft der Brief von Sinclair vom 30. Juni mit der Nachricht vom Tod von Susette Gontard ein, die am 22. Juni in Frankfurt an den Röteln gestorben ist. Der Brief enthält eine Einladung Sinclairs, zu ihm nach Homburg zu kommen und dort zu bleiben, „so lange ich hier bin“ (MA 2, 919).
- Juli 1802 Hölderlin lebt wieder im Hause der Mutter in Nürtingen. Landauer schreibt an sie am 31. Juli, „wie sehr mich der Zustand unseres H. zu Boden drückt“ (MA 3, 607).
- „Hölderlin’s Familie wußte von der Hölderlin’schen Liebschaft in Frankfurt nichts; erst als die Mutter den ihm von Frankreich nachgeschickten Koffer öffnete, fand sie in einem geheimen Behälter desselben diese Briefschaften.“ (BA 9, 195)
- Im Hause der Mutter „oft sehr gereizte Gemüthsstimmung Hölderlins“ (BA 9, 222). Ein Schüler berichtet, „wie er, wenn man einen Ausbruch von Wuth bei dem Unglücklichen befürchtete, mit seinem Homer zu demselben habe kommen müssen u. wie hiedurch sein Gemüth sich wunderbar erheitert habe“ (BA 9, 222).
- „Es mag eine schwere Zeit für die Familie gewesen sein; eben jener Neffe Friedrich erzählte später, daß er mit seiner Schwester eine Zeitlang Privatstunden vom Onkel gehabt, daß jedoch der Unterricht aufgehört habe, als Hölderlin in seiner Geistesgestörtheit einmal beide Schüler zum Fenster hinauswerfen wollte, und sie sich nur durch die Flucht retten konnten.“ (BA 9, 223)
2. August 1802 Nicht erhaltener Brief an Sinclair.

¹⁵ Christoph Theodor Schwab: Hölderlins Leben. Nach der Ausgabe letzter Hand von 1874, hrsg. von Werner Schauer, München 2003, 55.

28. Sept. 1802 Reisepass nach Regensburg. Am 29. Beginn der Reise dorthin auf Einladung von Sinclair, der sich dort beim Reichsdeputationshauptschluss aufhält, bei dem über die Entschädigung der deutschen Fürsten für die Abtretung der linksrheinischen Gebiete an Frankreich verhandelt wird. Begegnung mit dem Landgrafen von Homburg, Wiedersehen mit Fritz Horn und mit Sinclair: „Zu Regensburg war ich auch beinahe der einzige, der ihn nicht für das hielt, wofür ihn die dasigen Ärzte ausgeben: und ich kann mit Wahrheit behaupten, daß ich nie grössere Geistes u. Seelenkraft als damals bei ihm gesehen.“ (MA 3, 614 f.)
- Mitte Okt. 1802 Rückkehr nach Nürtingen. Im Homburger Folioheft notiert Hölderlin Vorstufen von *Patmos*, das er dem Landgrafen widmen will. Die Mutter schreibt am 20. Dezember an Sinclair, nach der Reise „befand er sich einige Zeit in einer ruhigen Fassung.“ (MA 3, 610) Hölderlin „wollte in einem gedicht dem H. Landgrafen seine unterthänigste Danksagung beylegen“, musste diesen Plan aber von Woche zu Woche aufschieben: „aber das gedicht an H. Landgrafen zu welchem er sich immer nicht um es zu enden, gut genug gestimt glaubt“ (MA 3, 611). Seine „Gemüths Stimmung“ sei „eben laider noch nicht gut“: „Da er sich durch Arbeiten öfters sehr anstrengt, u. wenig sich Bewegung macht, auch [...] mit niemand keinen Umgang hat“ (MA 3, 610).
- Ende Okt. 1802 Hölderlin schickt ein Manuskript mit seinen Übersetzungen von *Oedipus der Tyrann* und *Antigonä* an Fritz Horn mit der Bitte, „den Vertrag zu bewirken“ (BA 10, 18). Horn kann aber nicht weiterhelfen.
7. November 1802 Brief von Sinclair, in dem er seine Einladung nach Homburg erneuert: „Der Winter, der uns trennt, soll schnell vergehen.“ (MA 2, 920)
22. Nov. 1802 Nicht erhaltener Antwortbrief an Sinclair.
- November 1802 In Hölderlins Papieren vorgefundener Entwurf eines Briefs an Böhlendorff (2. Böhlendorff-Brief). Da Sin-

clair Böhlendorffs Adresse Hölderlin erst am 6. Februar 1803 mitteilt (MA 2, 923), wird Hölderlin den Brief am 22. November 1802 der Sendung an Sinclair beigelegt haben.¹⁶

Böhlendorff lebt seit Mai 1802 in Berlin und arbeitet als Privatsekretär des Historikers Woltmann und als Redakteur der *Vossischen Berliner Zeitung*.

2. Dezember 1802 Antwortbrief von Böhlendorff an Hölderlin (Regest Schlesiens): „Berlin, 2. Dez. 1802. Dankt für Hölderlins Brief und begrüßt den Heimgekehrten ins Vaterland. – Erbittet sich Beiträge für sein nächstes Taschenbuch.“ (MA 2, 922)

III. Der zweite Böhlendorff-Brief, November 1802

Auffallend an dem ersten Böhlendorff-Brief ist der persönliche, gefühlbetonte, vertrauensvolle Stil der Mitteilung, wie dies von anderen Briefen Hölderlins an seine guten Freunde und Verwandten ebenfalls bekannt ist.

Der zweite Brief dann klingt ganz anders, so dass schon Gustav Schlesier in seinem Regest notierte: „mit allen Zeichen der Geistesverwirrung“¹⁷. In den folgenden Jahrzehnten zog sich die Einschätzung von Krankhaftigkeit durch die Ausgaben und Kommentare. Dieser Beurteilung schließt sich heute kaum noch jemand an. Dennoch wurde auch in der Arbeitsgruppe deutlich, wie sehr sich die beiden Briefe im Ton voneinander unterscheiden.

Der zweite Brief, geschrieben im November 1802 aus Nürtingen, erreichte seinen Empfänger in Berlin, wo Böhlendorff sich zu jener Zeit als Zeitungsredakteur und Privatsekretär verdingte. Das Schreiben wirkt zwar in mancherlei Hinsicht gegenüber dem ersten verändert, dennoch ist es planvoll und durchstrukturiert und ohne alle „Zeichen der Geistesverwirrung“. Der Brief ist uns überliefert aus Abschriften des Hölderlinschen

¹⁶ Vgl. Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier Bd. 19, 498.

¹⁷ Ebd.

Entwurfes und wurde von Christoph Theodor Schwab erstmals 1846 veröffentlicht.

Was ist das für eine Veränderung in der Sprache, die innerhalb des Jahres 1802 geschehen ist, die von Schicksalsschlägen, welche den Verfasser trafen und von seinen theoretischen Überlegungen bestimmt sein könnten? Worin besteht sie, was hat sie zu bedeuten? Pierre Bertaux meinte: „Dieser aufs Papier hingeworfene Entwurf ist also weniger ein Brief in unserem Sinne des Wortes als die Wiederaufnahme eines Gesprächs [...]“¹⁸. Zwar gab es eine verloren gegangene Antwort, dennoch kam das Gespräch der beiden nicht wieder zustande. Oder handelt es sich bei der Veränderung doch um einen von Hölderlin planvoll herbeigeführten „Wechsel der Töne“?¹⁹

In der Arbeitsgruppe wurde betont, dass sich beide Briefe inhaltlich mit ähnlichen Themen beschäftigen. Es geht kulturwissenschaftlich-philosophisch um das Verhältnis der griechischen Antike zur abendländischen Kunst in Hölderlins Gegenwart. Dies bezeichnet er als Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden. Es geht um Griechenland und Hesperiern. Es geht um die Dichtung der beiden Kulturepochen. In beiden Briefen wird das Gewitter thematisiert, im ersten als göttliches Zeichen, im zweiten dann entmythologisiert als Naturerscheinung. In beiden Briefen beschwört Hölderlin geradezu die Freundschaft zwischen den beiden Dichtern, die, jeder einzeln, in ihrer jeweiligen Umgebung zunehmend angefeindet wurden.

Im ersten Brief stand der Aufbruch nach Frankreich unmittelbar bevor, im zweiten Brief liegt dieser Frankreichaufenthalt mit Reisen von jeweils fast 1000 Kilometern unter den beschwerlichen damaligen Bedingungen, teilweise zu Fuß, zurück. Nach der Rückkehr befindet sich Hölderlin mit eigenen Worten im Zustand nach „Erschütterungen [...] der Seele“. Darunter ist als erstes zu zählen der Tod von Susette Gontard am 22. Juni 1802, also während Hölderlin auf der Rückreise von Bordeaux war. Zuvor war im Frühjahr die Großmutter des Dichters gestorben. Vom 16. April 1802 datiert sein Brief an die Mutter als Reaktion auf die traurige Nachricht, überschrieben mit „Bordeaux, am Charfreitage 1802“, in dem er für seine eigene Sprache die folgende Entschuldigung und Erklärung formuliert:

¹⁸ Pierre Bertaux: Friedrich Hölderlin. Eine Biografie (1978), Frankfurt a.M. 2000, 111.

¹⁹ Lawrence J. Ryan: Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960, 363-365.

Ich finde, daß man ohne festen Sinn nicht wohl auskommt, ich will der Rathgeber nicht seyn für die Meinigen, aber ich meines Orts muß mein so lange nun geprüftes Gemüth bewahren und halten, und die zärtlichen guten Worte, die, wie Sie wissen, mir zu leicht vom Munde gehen, ich muß sie sparen für jetzt, ich darf nicht Sie und mich noch mehr dadurch bewegen. (FHA 19, 496)

Hier spricht er aus, dass er sich vor der Wirkung seiner Sprache auf sich und die Mutter fürchtet. Hier schon, bezogen auf den Tod der Großmutter, hält sich Hölderlin bewusst davon ab, mit empfindsamen (= zärtlichen) Worten seinen und den Schmerz seiner Mutter noch weiter zu steigern. Dies könnte zum Programm geworden sein. Noch deutlich distanzierter bezogen auf sein eigenes Leid erscheint dann der Brief vom November 1802 an Böhlendorff. Die Erschütterungen seiner Seele beschreibt er wie aus großer Entfernung ohne konkrete Schilderungen und ohne dass er von persönlichen Erlebnissen oder Gefühlen spricht, ganz anders als im ersten Brief. In der Mitte des zweiten Briefes steht der aus psycho-biografischer Sicht wichtigste Satz:

Er war mir nöthig, nach manchen Erschütterungen und Rührungen der Seele, mich festzusetzen auf einige Zeit, und ich lebe indessen in meiner Vaterstadt. (FHA 19, 499)

Einige Zeilen darunter:

[...] daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort und das philosophische Licht um mein Fenster ist jetzt meine Freude; daß ich behalten möge, wie ich gekommen bin, bis hieher! (FHA 19, 499)

Im Gegensatz zur Beschreibung durch Gregor Wittkop sehen wir die Sätze im zweiten Brief nicht als „epigrammatisch verkürzt[]“²⁰ an. Enorm verdichtet sind diese Sätze; ‚verkürzt‘ weckt, zumindest für den in der Terminologie der Psychopathologie Geschulten, Assoziationen im Sinne von verkürzter Aufmerksamkeitsspanne oder verkürztem intentionalen Spannungsbogen und klingt somit nach psychischer Krankheit. Tatsächlich erstrecken sich die meisten Sätze über mehrere Zeilen und sind in ihrer

²⁰ Wittkop, Langer Umweg (Anm. 6), 126.

komplexen Struktur beim ersten Lesen nur schwer zu erfassen, bis sie sich dann dem Verständnis öffnen, einzeln und in ihrer Reihenfolge.

Persönlich an dem Brief ist lediglich der Schluss, wo Hölderlin Böhlendorff bittet:

Schreibe doch nur mir bald. Ich brauche Deine reinen Töne. Die Psyche unter Freunden, das Entstehen des Gedankens im Gespräch und Brief ist Künstlern nöthig. (FHA 19, 499)

Es lässt sich also vermuten, dass Hölderlin, wie im Karfreitagsbrief angekündigt, dann im zweiten Brief an Böhlendorff bewusst von der Mitteilung seines seelischen Empfindens Abstand hält. Er sucht zwar den Kontakt zum entfernt lebenden Freund im Brief, während er, wie aus einem Brief seiner Mutter an Sinclair aus der gleichen Zeit hervorgeht, keinen realen Umgang mit Freunden in diesen Monaten in Nürtingen pflegte, aber er teilt sich nicht persönlich mit. Ganz anders als im ersten Brief. Hölderlin berührt die gleichen Themen, also Griechenland und Hesperien, das Licht, das Gewitter, die Kunst, die Mythologie, aber während er sich im ersten Brief noch mit Tantalos, der den Göttern zu nahe gekommen ist, vergleicht und ausführlich über das Wesen der griechischen Kunst im Verhältnis zur abendländischen nachdenkt, findet sich im zweiten nur noch ein Bezug zu den Göttern Griechenlands: „und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen“ (FHA 19, 499), wobei weitere Anknüpfungen zur griechischen Mythologie fehlen.

„Ich habe Dir lange nicht geschrieben, bin indeß in Frankreich gewesen [...]“ (FHA 19, 498). Es ist recht sicher, dass Hölderlin auf dem Rückweg von Bordeaux, wo er am 10. Mai seinen Reisepass in Richtung Straßburg bekommt, in Paris Halt gemacht hat. Der Grenzübertritt von Straßburg zurück nach Deutschland folgte erst am 7. Juni. So lässt sich der Anfang des Briefes als Beschreibung seines Rückwegs lesen. Der kurze mittlere Teil knüpft über die Betrachtung der antiken Statuen thematisch an den ersten Brief an und kann als Versuch Hölderlins verstanden werden, den Klassizismus zu überwinden. Der Abschnitt über sein Leben in Nürtingen ist verständlich als Bebilderung der Rekonvaleszenz nach den persönlichen Rückschlägen. Er lässt auf seinem Weg zurück von Bordeaux sowohl die Gegenden, „die an die Vendée gränzen“ (FHA 19, 498), wo

die Verwüstungen des Bürgerkrieges noch zu sehen gewesen sind, als auch die „Antiken“ hinter sich und entwickelt seine neue „Sangart“ in seiner „Vaterstadt“, umgeben und geschützt von der „heimathliche[n] Natur“.

Hölderlins Erscheinen in Stuttgart und Nürtingen nach seiner Rückkehr wird von Zeitgenossen als ausgesprochen auffällig beschrieben. Von Raserei ist die Rede und von Verwirrungen und äußerer Verwilderung. Er begibt sich zu seinem Freund Landauer nach Stuttgart und abwechselnd zu seiner Mutter in Nürtingen.²¹ Von dort reist er offenbar allein und in wieder recht guter Verfassung zu einem politischen Treffen im September 1802 in Regensburg, wo er Sinclair begleitet und Fritz Horn wieder trifft. Bei dieser Gelegenheit geht der Auftrag des Landgrafen von Homburg für ein religiöses Gedicht, der ursprünglich an Klopstock gestellt war, an Friedrich Hölderlin über. Nach der Rückkehr von Regensburg arbeitet er intensiv an seinem wohl größten Gesang: *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*. Sinclair übergibt die Reinschrift am 30. Januar 1803 seinem Dienstherrn zu dessen 55. Geburtstag. Damit war Hölderlin beschäftigt in der Zeit des zweiten Böhlendorff-Briefes. Die Sprache des zweiten Briefes ist von der an und für *Patmos* entwickelten, neuen Sangart geprägt. Neben der psychodynamisch verständlichen Distanzierung von seinem Schmerz gibt es eine künstlerische Idee, die seinen Schreibstil beeinflusst. Er hat *Patmos* als Kunstwerk fristgerecht vollendet und eine kalligrafische Version als Geschenk angefertigt, trotz der in verschiedenen Berichten festgehaltenen psychischen Auffälligkeit in dieser Zeit. Überhaupt ist Hölderlin nach der Rückkehr aus Frankreich vielleicht nicht sonderlich kommunikativ, aber als Dichter produktiv und mit einigen seiner größten Werke befasst. So fallen in diese Zeit die Entstehung und Überarbeitung von vielen bedeutenden Dichtungen, vor allem *Patmos* sowie die Sophokles-Übersetzungen und zahlreiche Entwürfe im Homburger Folioheft. Das heißt, er findet seine neue Art zu dichten, und während dieser Phase entsteht der zweite Brief an Böhlendorff, der einige Kennzeichen mit diesen Werken teilt. Es sind konstatierende Sätze. Sie halten etwas fest, was vorüber ist. Sie bannen eine Gefahr.

Unseres Erachtens lässt sich der zweite Brief als eine Antwort auf den ersten verstehen. Tatsächlich hat Hölderlin den Klassizismus nun über-

²¹ Bertaux, Friedrich Hölderlin (Anm. 18), 88-95.

wunden, findet eine neue Art der Sprache, hat also das Eigene am Fremden gelernt und kann nun eigentlich originell arbeiten. Während er sich in dem Abschiedsbrief vor dem Aufbruch nach Frankreich hilfesuchend an seinen Freund wendet, der damals gerade als Dozent in Bremen Fuß zu fassen schien, endet der zweite Brief mit einem Appell, das freundschaftliche Gespräch fortzusetzen. Die Antwort ist zwar nicht bekannt, aber aus den Aufzeichnungen Gustav Schlesiens wissen wir, dass Böhlendorff geantwortet hat. Allerdings haben sich die beiden Männer nicht wiedergesehen und offensichtlich auch später keine Briefe mehr ausgetauscht. Beide waren anscheinend so sehr belastet, dass sie einander keinen weiteren Halt geben konnten. Denn während ab dieser Zeit das Württembergische Konsistorium wegen Hölderlins Gesundheitsproblemen von diesem abließ, hatte Böhlendorff in Berlin, wie zuvor in Bremen, kein Glück. Es scheint, als hätte Böhlendorff Menschen für sich einnehmen können, aber auch, dass er sich schnell Feinde machte in den Kreisen, in denen er sich bewegte. Vielleicht zeigt sich hier eine Ähnlichkeit mit Wilhelm Waiblinger, der später für Hölderlin noch einmal ein Freund wurde. Die Fähigkeit Friedrich Hölderlins, trotz größten Schmerzes sich zu seinem persönlichen Schicksal in eine distanzierte Position zu setzen und dies mit seiner Berufung als Dichter in Übereinstimmung zu bringen, führte dazu, dass er während dieser Jahre, die er in Nürtingen bei seiner Familie verbrachte, extrem produktiv war. In nochmals veränderter Form, weiter vom aufwühlenden Erleben abstrahiert, konnte er nach 1807 bis 1843 seine dichterische Arbeit im Turm weiterentwickeln, während Böhlendorff, getrieben und unruhig, einen solchen Platz außerhalb des Wettrennens in der Gesellschaft und Literaturwelt für sich nicht finden konnte. Im Literatur- und Philosophie-Betrieb waren beide unerwünscht und gleichermaßen erfolglos zu Lebzeiten.

Aus psychiatrisch-psychotherapeutischer Sicht lässt sich weiter interpretieren, dass Hölderlin die zu gefährlichen, zu belastenden psychischen Inhalte vermittels seiner neuen Art, zu sprechen und zu schreiben, erstmals im Karfreitagsbrief von 1802 ankündigt, dann noch deutlicher im zweiten Böhlendorff-Brief und in den Briefen an die Mutter (und Gedichten) aus dem Turm neutralisierte und auf diese Weise seiner entfernten Position gegenüber dem normalen Leben Ausdruck verlieh. Das schützte ihn. So lässt sich der zweite Brief an den Freund Casimir Ulrich Böhlendorff im Sinne

Oestersandforts als „therapia imaginaria“²² verstehen oder im Anschluss daran mit Wolfgang Emmerich als „Sorge um sich“²³.

IV. Fazit

Direkt vor seiner Abreise nach Bordeaux und mit einiger Distanz zur Rückkehr von dort schreibt Hölderlin im Abstand von fast einem Jahr zwei Briefe an seinen jüngeren Freund Böhlendorff. Trotz enger thematischer Verbindung unterscheiden sich die Briefe im Ton und in der Sprechweise erheblich voneinander. Dabei beruft sich der Verfasser in beiden Texten auf die enge Beziehung zum Adressaten. Trotz oder gerade wegen der durchlittenen persönlichen Katastrophen vermeidet der zweite Brief die konkrete Beschreibung des Erlebten. Psychodynamisch betrachtet, stellt diese Sprache einen Schutz vor emotionaler Überlastung dar. Parallel zum zweiten Brief arbeitet Hölderlin an seiner Dichtung, unter anderem und vor allem an *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*. Stilistische Gemeinsamkeiten sind unübersehbar. Hölderlins neue „Sangart“ (FHA 19, 499) entsteht vor dem Hintergrund des traumatischen Abenteuers der Reise nach Bordeaux und von dort zurück.

Anders als Böhlendorff suizidierte Hölderlin sich nicht, obwohl er schon im *Hyperion* und noch mehr im *Empedokles* mit dem Thema umging. Selbsttötung als Zeichen der versuchten Autonomie, trotz eines als gescheitert empfundenen Lebens, war in jener Umbruchsphase bei Dichtern wie Böhlendorff, aber auch bei Heinrich von Kleist (der sich 1811 suizidierte) und anderen nicht unbekannt, wurde teilweise romantisch verklärt. Hölderlins Schicksal hingegen ließ ihn in der zweiten Hälfte seines Lebens, ob freiwillig oder nicht, ein anderes Bild, eine lebendige Statue des gescheiterten Dichters im Turm schaffen, welches bis heute viele Menschen fasziniert, fast seine großartige Dichtung überdeckt. Der Brief an den Freund, geschrieben kurz vor der Abreise in eine gänzlich ungewisse

²² Christian Oestersandfort: Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung, Tübingen 2006, 184.

²³ Wolfgang Emmerich: Hölderlins späteste Gedichte und die Sorge um sich. In: Hölderlin und die Psychiatrie, hrsg. von Uwe Gonther und Jann E. Schlimme, Bonn 2010, 263-283; hier 277-279.

Zukunft, ist voller persönlicher Mitteilungen, voller Angst und Abschiedsschmerz. Der andere Brief, nachdem Hölderlin so vieles verloren hatte, klingt dann – trotz des direkten thematischen Bezugs – stark verändert, so weit entfernt von den geliebten Menschen, Freunden und Familie. Dabei hatte er die Sprache in der Fremde nur fast verloren.

Schmerzlos sind wir und haben fast

Die Sprache in der Fremde verloren. (MA I, 436, v. 2 f.)

Besonders seine neue „Sangart“, die er nach Bordeaux gefunden hat, macht ihn bis heute für uns aktuell (und das gilt ebenfalls für Menschen anderer Muttersprachen, die für ein Verständnis Hölderlins Deutsch lernen oder seine Gedichte übersetzen und mit reger Beteiligung auch in dieser Arbeitsgruppe mitarbeiteten). Die Dichtungen und ebenso die Briefe Hölderlins lassen ihn gegenwärtig bis in unsere Zeit erscheinen. Beide Briefe an Böhlendorff regten auch in dieser Arbeitsgruppe lebendige Diskussionen an.

Reinhart Meyer-Kalkus

Voraussetzungen einer Erneuerung der rhythmischen Rezitation von Hölderlins Versen – am Beispiel von *Brot und Wein*¹

1. Hölderlin-Lesungen im 20. Jahrhundert

Hölderlins Lyrik gehörte nicht zum Kanon von Texten, die im 19. Jahrhundert von Schülern des Gymnasiums auswendig gelernt und aufgesagt wurden, und auch professionelle Vortragskünstler wie Josef Lewinsky, Josef Kainz, Alexander Moissi und Ludwig Wüllner nahmen sie vor dem Ersten Weltkrieg nicht in ihre Programme auf² – anders als Balladen und Gedichte von Goethe, Schiller, Uhland, Eichendorff, Mörike und Platen. Als Hölderlin dann um 1910 entdeckt wurde, galt er zunächst als „Dichter der Dichter“³, vorgelesen und rezitiert wurde er von Autoren und Philologen abseits der öffentlichen Podien.

Erst nach dem Ersten Weltkrieg veränderte sich dies. Von nun an widmeten sich auch Schauspieler und Vortragskünstler (wie Ludwig Hardt⁴, Ludwig Wüllner und Friedrich Kayßler) seinen Dichtungen. Nach 1925 wurden sie auf Sprechschallplatten und über den Rundfunk verbreitet.⁵

¹ Der folgende Text resümiert Überlegungen, die ich in *Geschichte der literarischen Vortragskunst* (2 Bde., Stuttgart 2019) umfassender entwickelt habe.

² Wüllner las Passagen aus Hölderlins *Tod des Empedokles* erst nach 1914 öffentlich vor. Vgl. Franz Ludwig: Ludwig Wüllner. Sein Leben und seine Kunst, Leipzig 1931, 218.

³ Martin Heidegger: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung [1944], 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1971, 34.

⁴ Ludwig Hardt nahm sieben Hölderlin-Gedichte in sein *Vortragsbuch* (Hamburg 1924) auf, darunter *Hälfte des Lebens* und *Die Linien des Lebens* ... Vgl. den Bericht des *Berliner Tageblatt* vom 5. Februar 1924 über eine Lesung von Hardt, bei der er Hölderlin neben Goethe und anderen Dichtern öffentlich rezitierte (Hölderlin-Archiv, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart).

⁵ Die ersten erhalten gebliebenen Schallplattenaufnahmen hatten eine überwiegend sprecherzieherisch-didaktische Funktion, sie dienten als Anschauungsbeispiele für den Deutschunterricht an Gymnasien und für den Bereich Deutsch als Fremdsprache. So lasen der Sprecherzieher Friedrichkarl Roedemeyer *Abbitte* für die Carl Lindström AG (1925),

Und auch die akademische Sprecherziehung nahm sich ihrer an, so dass sie mehr und mehr in Klassenzimmern zu hören waren. Zum Reichstrauertag 1926 in Berlin präsentierte der Sprechchor der Berliner Universität Hölderlin-Gedichte „in sprechchorischer Behandlung“. ⁶ Selbst Sprechchöre der Arbeiterbewegung trugen sie vor. ⁷

Mit der Instrumentalisierung zu völkischen Zwecken durch die Nationalsozialisten erfuhr die Hölderlin-Rezeption einen großen Aufschwung. Über die intellektuellen Eliten hinaus strahlte sie in die Breite des Publikums aus. Während der zwölf Jahre der Hitler-Diktatur nahmen Schauspieler und Rezitationskünstler wie Hermine Körner, Paul Hartmann, Mathias Wieman, Karl Barckmann, Theamaria Lenz und Friedel Hintze Hölderlin-Texte in ihre Vortragsprogramme auf. ⁸ Und selbst Reichspropagandaminister Joseph Goebbels rezitierte Verse aus *Der Tod fürs Vaterland* in seiner Rundfunkansprache am 25. Dezember 1942 anlässlich der vierten Kriegsweihnacht: ⁹ metrikbewusst, mit obligatorischem Innehalten am Versende und emphatischem Nachdruck, wie er dies in seinem Germanistikstudium gelernt hatte:

*Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,*

der Schauspieler Wolfgang Hoffmann-Harnisch *Das Ahnenbild* (1928) und die Sprecherzieherin Vilma Mönckeberg-Kollmar *An den Äther* (Berliner Lautarchiv, 1929). Der renommierte Schauspieler Friedrich Kayßler rezitierte das von Hölderlin übersetzte Chorlied *Ungeheuer ist viel...* aus Sophokles' *Antigone* im Jahr 1932 im Rundfunk und auf Schellackplatte. Weitere erhalten gebliebene Aufnahmen auf Schellackplatten sind: Roderich Arndt mit *Hyperions Schicksalslied* (1935), Ewald Balsler mit *Der Jüngling an die klugen Ratgeber* (1939), Ernst Stimmel mit *Hyperions Schicksalslied* (1939) und Georg Eilert mit *Der Tod fürs Vaterland* (1940), Informationen nach: Deutsche National-Discographie, hrsg. von Rainer E. Lotz u. a., Serie 4: Discographie der deutschen Sprachaufnahmen, Bde. 1-4, Bonn 1995-2004, sowie Walter Roller (Hrsg.): Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1888-1932, Potsdam 1998; Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1933-1935, Potsdam 2000; Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1936-1938, Potsdam 2002; Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1939-1940, Berlin 2006.

⁶ Friedrichkarl Roedemeyer: Vom Wesen des Sprech-Chores. Augsburg 1926, 63.

⁷ Adolf Johannesson: Leitfaden für Sprechchöre, 1. Aufl. Berlin 1927, 42 f.

⁸ Vgl. die Dokumentation von Zeitungsaufnahmen im Stuttgarter Hölderlin-Archiv.

⁹ Tonaufnahme im Stuttgarter Hölderlin-Archiv.

*Und zähle nicht die Toten! Dir ist,
Liebes! nicht Einer zu viel gefallen.*¹⁰

Hölderlins Dichtungen als Mittel nationalsozialistischer Kriegspropaganda – das war der Tiefpunkt ihrer performativen Rezeption im 20. Jahrhundert.

Die Vortragsgeschichte von Hölderlins Dichtungen wurde seit den 1920er-Jahren – außer von einzelnen Dichtern und Gruppierungen wie dem George-Kreis – vor allem von zwei Akteursgruppen bestimmt, einerseits von Sprecherziehern und Germanisten, andererseits von Schauspielern und professionellen Vortragskünstlern. Jene orientierten sich an den von der George-Schule und von Norbert von Hellingrath aufgestellten Postulaten einer rhythmischen Rezitation, auch wenn sie im Hinblick auf Prosodie, Artikulation und Phrasierung nicht an das Niveau von Berufsschauspielern heranreichten. Diesen wiederum fehlte häufig das Verständnis der metrisch-rhythmischen Voraussetzungen von Hölderlins Dichtungen. Sie lösten Verse in Prosarede auf und machten daraus – mit Hilfe einer Technik illustrierenden Sprechens – Dramenmonologe oder Erzählungen ohne Rücksicht auf die spezifische Form.¹¹ Der Ansatz, mit dem die George-

¹⁰ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker-Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1992-1994; hier KA 1, 217.

¹¹ Der Sprechwissenschaftler Hellmut Geißner hat bereits im Jahr 1965 Hölderlin-Rezitationen auf Sprechschallplatte von den Schauspielern Rolf Henniger, Will Quadflieg, Heinz Schimmelpfennig und Mathias Wieman miteinander verglichen und dabei die Beobachtung gemacht, dass sie bei allen Unterschieden darin übereinstimmten, dass sie allesamt eine eigentümliche Unkenntnis der metrisch-rhythmischen Strukturen der Gedichte verrieten: „Ob Ode, Elegie oder Hymne – die strengen Formen, die nach einem ›gesetzlichen Kalkül‹ gebaut sind – sie werden von den Sprechern verfehlt. [...] Auch hier wird nur nach Eindrücken gesprochen und (im allgemeinen) nur nach Eindrücken geurteilt; aber diese gefühlsmäßige Stimmigkeit ist kein zuverlässiges Kriterium. Auch für die Sprechkunst gilt es, den ‚Kalkül‘ der Texte aufzuspüren, wenn Willkür ausgeschaltet, wenn Sprechkunst als Sprechkunst begründet sein soll.“ Hellmut Geißner: Schallplattenanalysen. Gesprochene Dichtung, Saarbrücken 1965, 164 f. – Zur Diskussion der Hölderlin-Rezitationen auf Sprechschallplatte im Bereich der Sprecherziehung vgl. Rudolf Rösener: Verse von Band und Platte, in: Sprechen – Hören – Verstehen. Tonträger und sprachliche Kommunikation, hrsg. von Hellmut Geißner und Wilhelm L. Höffe, Wuppertal u.a. 1968, 118-126; ders.: Gesprochene Dichtung heute. In: Wilhelm Höffe: Gesprochene Dichtung – heute? Zur Theorie und Praxis ästhetischer Kommunikation, Kastellaun 1979, 93-101; Irmgard Weithase: Sprachwerke – Sprechhandlungen. Über den sprecherischen Nachvollzug

Schule und Hellingrath das Hersagen von Gedichten in bewusster Abkehr von schauspielerischen Vortragsweisen erneuerten, stand am Anfang dieser Rezeptionsgeschichte und wirkte wie eine untergründige Herausforderung, deren Potenziale auch heute noch nicht aufgebraucht zu sein scheinen.

2. Norbert von Hellingraths Konzeption einer rhythmischen Rezitation

In den ‚Vorreden‘ zu den von ihm betreuten Hölderlin-Ausgaben insistierte Hellingrath darauf, dass Verssprache grundsätzlich auf den lauten Vortrag angewiesen sei und erst im Medium des Vorlesens gegenwärtig werde. Ein Verständnis von Hölderlins Versen setze voraus, „dass man die Fähigkeit habe ein Gedicht als rhythmisches Gesamtgebilde, nicht nur seinem begrifflichen Inhalt nach zu erfassen, eine Fähigkeit für deren Ausbildung man nur immer wieder auf das Lesen der griechischen Dichter verweisen kann“.¹² In der Vorrede zum fünften Band seiner Hölderlin-Ausgabe (mit Pindar- und Sophokles-Übertragungen) skizzierte Hellingrath einige Überlegungen zum Vorlesen, die wegen ihrer grundsätzlichen Bedeutung hier *in extenso* zitiert seien. So beklagte er, dass man sich zwar eine gewisse Fähigkeit bewahrt habe, „die Absicht, den Erkenntnisgehalt, selbst den seelischen Gehalt eines Kunstwerks zu erfassen, dagegen für den Körper, das Gestalt werden, das ausgestaltet sein allen Sinn verloren“ habe. Deshalb seien die Dichtungen der Spätromantik noch lebendig geblieben, Hölderlins Kunst, „deren Wesen vor allem Sprachgestaltung ist, in der Wort und Wortgefüge mehr gilt als Meinung und Bedeutung“, sei aber unverständlich geworden.¹³

von Dichtungen, Köln/Wien 1980 (121-128 zu *An die Parzen*); Christel Hohberg: Zur Sprechgestalt literarischer Texte. In: Wilhelm Höffe: *Gesprochene Dichtung – heute?*, 103-143 (115-122 zu *Hälfte des Lebens*); Marie-Hedi Kaulhausen: *Das gesprochene Gedicht und seine Gestalt*, 2. Aufl. Göttingen 1959, 155-159 (zu *Die Heimat*); Christian Winkler: *Gesprochene Dichtung. Textdeutung und Sprechweisung*, Düsseldorf 1958, 152-158 und 171-178 (*Abendphantasie*).

¹² Hölderlin. *Sämtliche Werke*. Viertes Band, besorgt durch Norbert v. Hellingrath. *Gedichte*. 1800-1806, München/Leipzig 1916, XV.

¹³ Hölderlin. *Sämtliche Werke*. Fünftes Band, besorgt durch Norbert v. Hellingrath. *Übersetzungen und Briefe*. 1800-1806, München/Leipzig 1913, XII. Hellingraths Kritiker Franz Zinkernagel konnte in solchen Ratschlägen nur „naiv anmaßende Anweisungen“ erblicken (Rezension der Historisch-kritischen Ausgabe, in: *Euphorion*, Bd. 21, Jg. 1914, 359).

Dem entsprach durchaus dass keiner im Stande war Dichtungen in angemessener Weise zu lesen. Man löste den Rhythmus ihrer Reihen auf zu Gunsten eines ‚sinngemässen Vortrags‘ und klagte über unerträgliche Monotonie, wo einer noch Verse las. Vielleicht ist es also hier nicht unnötig in der Hinsicht einige Anweisungen zu geben; etwa dass die Verszeilen zu dem Zweck abgesetzt sind um abgesetzt gelesen zu werden, zu dem Zweck rhythmisch gestaltet, dass die Stimme des Lesenden rhythmisch ertöne, und dass gerade wo der Fortgang der Erzählung vorzuwiegen scheint, wie in der vierten Pythischen Ode, stärkere Hervorhebung des metrischen Gefüges dem ein Gegengewicht zu bilden hat. So erst wird man, laut lesend und immer wieder laut lesend, die verschiedenen Töne auffassen lernen, mit denen Hölderlin die verschiedenen Töne griechischer Lyrik wiedergegeben hat, das ruhigere wogendere oder stossendere strömen der Pindarischen Oden und die gränzenlose flackernde Erregtheit der Sophokleischen Chöre.¹⁴

Diese Sprechanweisungen eines 25-Jährigen sind auch heute noch geeignet, mit Gewinn an Hölderlins Dichtungen erprobt zu werden, sofern man nicht der Illusion verfällt, damit eine historisch getreue Lesart zu schaffen. Literaturwissenschaftler und Vortragskünstler haben gewöhnlich kein Verständnis mehr für das „Gestaltwerden“ und „Ausgestaltetsein“ der Verskunst. Als ‚rhythmisches Gesamtgebilde‘ ist Dichtung heute – wie damals – weithin unbekannt, nicht zuletzt weil Metrik und Rhythmus zur *terra incognita* im Studium geworden sind. Damit geht die Unfähigkeit der meisten Vortragskünstler in Rundfunk und Tonstudios einher, die metrisch-rhythmischen Strukturen von Hölderlins Versen überhaupt nur wahrzunehmen, geschweige denn angemessen zu realisieren.

Hellingrath stemmte sich gegen solche Entwicklungen. So wandte er sich gegen den Usus, Verse grundsätzlich wie Prosa-Rede zu sprechen – so als stelle die Vergestalt eine altertümliche Konvention dar, die nicht länger in die Gegenwart passe. Stattdessen insistierte er darauf, dass Verszeilen rhythmische Einheiten darstellen, deren Schlüsse nicht überlesen werden dürfen, weil diese eine besondere Funktion im lautlich-sinnhaften Gefüge haben; dass gerade dann, wenn die Zuhörer von den evozierten Vorstellungen und Gedanken, den Bildern und Handlungen mitgerissen werden, das Metrum als „Gegengewicht“ dazu hörbar gemacht werden

¹⁴ Hellingrath, Bd. 5 (Anm. 13), XII f.

muss; und nicht zuletzt, dass Hölderlins Verssprache mit Hilfe einer Vielzahl von rhythmischen Bewegungsformen komponiert ist, die in ihrer Verschränkung mit dem Gedanklichen hervortreten müssen. Der Vers sei „ein Hingerissensein der Stimme“, notierte Hellingrath in einem seiner Kommentare, fügte aber sogleich hinzu, er könne nur dadurch gelingen, „dass in dem Hingerissensein ein Gleichgewicht und damit Gestalt sich darstellt“. ¹⁵ Hellingrath bezeichnete die „innere form“ der Dichtung als eine „art der sprachbewegung“ und nahm damit einen Leitbegriff von Klopstocks poetologischen Überlegungen auf:

d.h. das vorwärtsdrängen, sich entgegenstemmen, zögern etc der verschiedenen wortgruppen in ihrem verhältnis gegeneinander was mit „tact“ und „melos“ zu tun hat aber nicht zusammenfällt, eben weil bedeutung und association mitspielt. dann auch was H. mit seinem „idealisch“ etc. bezeichnet. das erfassen dieser form halte ich, gerade bei Pindar, den tragikerchören u. dgl, für das *künstlerisch* wesentliche [...] ¹⁶

Hellingraths Anregungen wurden in den 1920er-Jahren vor allem von Sprecherziehern und Germanisten (wie Vilma Mönckeberg-Kollmar und Friedrichkarl Roedemeyer) rezipiert. Was er als rhythmische Rezitation beschrieb und durch Anleihen bei der Leipziger Schallanalyse (Eduard Sievers, Franz Saran und Ottmar Rutz) theoretisch abzusichern hoffte, wurde für einige Jahrzehnte zu einer der Voraussetzungen der schulisch-akademischen Hölderlin-Rezeption. Ein Echo davon kann man in gewisser Weise selbst noch in Martin Heideggers Hölderlin-Lesungen auf den im Günther Neske-Verlag, Pfullingen, 1963 erschienenen Sprechschallplatten hören. ¹⁷

¹⁵ Norbert von Hellingrath: Kommentar zu den ‚Anmerkungen zum Ödipus‘. In: Hellingrath, Bd. 5 (Anm. 13), 357.

¹⁶ Norbert von Hellingrath: Brief an Wilhelm Böhm vom 13. November 1910. In: Norbert von Hellingraths Briefwechsel mit Wilhelm Böhm. Mitgeteilt von Alfred Kelletat. In: HJb 15, 1967-1968, 277-303; 295.

¹⁷ Vgl. Reinhard Meyer-Kalkus: Martin Heideggers Hölderlin-Lesungen – im Zeichen von Norbert von Hellingrath und Stefan George. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 91. Jg., 2017, 188-202.

3. Brot und Wein – vorgetragen von Mathias Wieman und Bruno Ganz

Lässt sich eine rhythmische Rezitation von Hölderlins Versen erneuern? Welche Erfahrungen lassen sich machen, wenn man Hellingraths Maxime: „laut lesend und immer wieder laut lesend“ nur strikt befolgt? Das waren Fragen des Schauspielers, Rezitators und Schriftstellers Hanns Zischler, als er eine Lesung von *Brot und Wein* im Rahmen der Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft am 9. Juni 2018 in Tübingen vorbereitete. Die folgenden Überlegungen sind in diesem Kontext entstanden.

Aus der Geschichte der musikalischen Interpretationspraxis kann man lernen, dass viele epochemachende Innovationen durch das Wörtlich-Nehmen von Anweisungen der Partitur bewirkt werden (etwa bei Tempo-Entscheidungen in Beethoven-Symphonien), wobei die Vorstellungen davon, was dieses Wörtlich-Nehmen jeweils impliziert, freilich dem historischen Wandel unterworfen sind. Diese Beobachtungen gelten auch für die literarische Vortragskunst. Diese hat, neben den Anweisungen in Deklamierbüchern und den zeitgenössischen Vortragskonventionen, nur den geschriebenen Text zum Anhaltspunkt. Dieser aber enthält gewöhnlich mehr explizite und implizite Hinweise im Hinblick auf seine Darstellung als historisch Uninformierte unterstellen. Wer sie wörtlich nimmt, sieht sich nicht selten gezwungen, mit den überlieferten Vortragsweisen und -konventionen zu brechen. Was wir als Werk bezeichnen, sowohl in der Literatur als in der Musik, entwickelt sich historisch in einer ständigen Auseinandersetzung zwischen der Aufführungs- bzw. Vortragspraxis, dem Rückgang der Interpreten auf den Text, dessen philologisch-historischer Erforschung und den Echos bei Literatur- und Theaterkritik sowie beim Publikum.¹⁸

Welche exorbitanten Schwierigkeiten sich bei einer rhythmisch-metrisch informierten Rezitation ergeben, kann man exemplarisch an einer metrisch regelmäßig gebildeten Elegie wie *Brot und Wein* (entstanden 1800/01) zeigen. Diese Elegie, zu der eine intensive Forschungsdiskussion von Emil Petzold bis zu Wolfram Groddeck vorliegt,¹⁹ ist bislang nur von

¹⁸ Ich schließe hier an einen historisch verstandenen Werkbegriff an, wie ihn Albrecht Wellmer (Versuch über Musik und Sprache, München 2009) entfaltet hat.

¹⁹ Emil Petzold: Hölderlins Brot und Wein. Ein exegetischer Versuch (1896), neu hrsg. von

wenigen professionellen Rezipienten wie Mathias Wieman und Bruno Ganz vollständig für die Sprechschallplatte eingesprochen worden, darüber hinaus haben einige Hochschulgermanisten und Sprecherzieher wie Vilma Mönckeberg-Kollmar und Bernhard Böschstein sich an das Gedicht oder zumindest an dessen erste Strophe (die ja 1807 erstmals unter dem Titel *Die Nacht* separat publiziert wurde) herangewagt. Während die Germanisten zumindest dem Anspruch nach das Metrum zu respektieren versuchen, fehlen ihnen zumeist die differenzierten prosodischen Mittel für den Wechsel der Töne zwischen Trauer und Begeisterung, gnomisch-lakonischer Diktion und hymnischem Davongetragenwerden. Demgegenüber verfügen Schauspieler über solche Töne auf ihrer Klangpalette, doch haben sie häufig keinen Begriff von der Verfahrensart der Texte, vor allem der metrisch-rhythmischen Vorgaben.

Der Schauspieler und Rezipient Mathias Wieman nahm in den Jahren 1956-1958 eine Reihe von Hölderlin-Gedichten, darunter *Brot und Wein*, für eine Sprechschallplatte der Firma Telefunken auf. Seine Lesungen gehören zu den großen repräsentativen Leistungen der Vortragskunst in den 1950er-Jahren. Charakteristisch ist ein verhaltenes, verinnerlichtes Sprechen – wie in Abkehr von den deklamatorischen Traditionen des Dichtungsvortrags, zu deren letzten Vertretern Ludwig Wüllner und Karl Kraus gehörten. Allerdings romantisiert Wieman die Verse, indem er sie stimmungshaft auflädt, lange Pausen einlegt und überraschende, zumeist eigenwillige Akzente setzt. Schon zu seinen Lebzeiten meinten Kritiker seiner Sprechschallplatte, dass Hölderlins Dichtungen, vor allem die Hymnen, nicht allein im Gestus „des nach innen gerichteten Sprechers“ vorgetragen werden könnten, sondern größere Expressivität verlangten.²⁰

Wieman simuliert eine Identifikation mit dem Text und dessen Dichter, die er nun auch seinen Zuhörern vermitteln will. Im elegischen Distichon zu Beginn der vierten Strophe von *Brot und Wein* etwa heißt es:

*Seliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle,
Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehört!*²¹

Friedrich Beißner, Darmstadt 1967; Wolfram Grodeck: Hölderlins Elegie ‚Brot und Wein‘ oder ‚Die Nacht‘, Frankfurt a. M./Basel 2012.

²⁰ Vgl. Arnold Littmann: Die deutschen Sprechplatten. München 1963, 73.

²¹ KA 1, 287.

Wieman bringt das „Also ist wahr“ so erstaunt und zugleich beglückt fragend hervor, als ob er selbst in seiner Jugend eine solche Verheißung noch erlebt hätte. Die hörbare Identifikation – in den älteren Vortragslehren sprach man von ‚personifizierender Deklamation‘ (Friedrich Rambach) – lässt keine Fremdheit zwischen Dichtung und Gegenwart aufkommen.

Umso frappierender sind die Freiheiten, die der selbsternannte „Dichterknecht“ Wieman sich gegenüber dem Text herausnimmt – wie dies im Übrigen bis weit in die 1960er-Jahre im Rundfunk und auf Sprechschallplatte nicht unüblich war. Bereits im dritten Distichon der ersten Strophe von *Brot und Wein* glaubt er, Hölderlin korrigieren zu müssen, indem er im Vers „Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.“²² das Verb ‚ruht‘ durch ‚schweigt‘ ersetzt, wahrscheinlich weil er meinte, dass diese zweite Wiederholung desselben Verbs ‚ruhen‘ in nur drei Distichen einer Strophe dem Dichter als Lapsus unterlaufen sei. In der achten Strophe lässt er gar drei Distichen aus, vermutlich in der Annahme, dass der Gedankengang an dieser Stelle zu kompliziert sei und die syntaktisch-semanticen Bezüge (von „einige Gaben“ und „Brot ist der Erde Frucht“²³) durch eine Kürzung deutlicher würden. Fast in jeder Strophe finden sich kleinere Ungenauigkeiten, sei es, dass er eine Silbe unterdrückt, sei es, dass er eine elidierte Silbe rekonstruiert.

All diese Veränderungen der Textsubstanz gehen letztlich darauf zurück, dass Wieman keinen Begriff von der metrisch-rhythmischen Struktur dieser Verse hat und auch kein Sensorium dafür, dass der Rhythmus schon durch kleinste Eingriffe gestört wird. Das elegische Distichon als Klanggestalt und metrisch-rhythmisches Pattern scheint er nicht zu kennen.²⁴ Hinzu kommt eine störende Kurzatmigkeit, wenn immer er syntaktisch-semantic bedingte Einschnitte als Atemschnitte auffasst und mit kurzen Zwischenatmern markiert. Je länger man ihm zuhört, desto mehr verfliegt der vom samtig warmen Klang seiner Baritonstimme ausgehende Zauber.

²² Ebd., 285.

²³ Ebd., 290.

²⁴ Wo das Metrum im allerletzten Distichon der letzten Strophe etwa den Akzent auf „Titan“ fordert, spricht er „Titán“ und stört damit das *Rallentando Maestoso*, mit dem das Gedicht schließt.

Nach Wieman und Will Quadflieg (von dem allerdings keine Aufnahme von *Brot und Wein* stammt) hat sich im vergangenen Jahrhundert – von vergleichbarem Niveau aus – nur noch der deutsch-schweizerische Schauspieler Bruno Ganz in die Höhenlagen von Hölderlins Dichtungen gewagt. 1984 sprach er in einem Berliner Tonstudio 18 Hölderlin-Gedichte für die Münchner Plattenfirma ECM Records (Manfred Eicher) ein. Er entwickelte dafür eine eigene Vortragskonzeption, die alle aufgesetzte Stimmungsmalerei ebenso wie unmotiviert Akzentuierungen und Beschleunigungen vermied – wie in asketisch strenger Abkehr von den Deklamationsgepflogenheiten der Wieman und Quadflieg. Stattdessen konzentrierte er sich auf ein distanziert-verhaltenes Vorlesen der Verse. Anders als seine Vorgänger beachtete er den Text auf penible Weise und erlaubte sich keine der Freiheiten, die sich Interpreten in den 1960er-Jahren gegenüber ihren Vortragsvorlagen herausnahmen. Die Texte sollten als Schrift hörbar werden, der Vortragende wurde zu ihrem archäologischen Entzifferer. Er gab nicht vor, emotional mitzuerleben, was jeweils gemeint war – geschweige denn zu wissen, was die Bedeutung dieser rätselhaften Zeichenstrukturen ist. Gerade das erratisch Verschlussene, sich jedem unmittelbaren Verständnis Verschließende sollte vergegenwärtigt werden.

Ganz führte diese in der Geschichte der Hölderlin-Rezitation originelle und innovatorische Vortragskonzeption eines distanzierten Vorlesens mit imponierender Strenge durch. Doch so bewusst flach und spröde das Ausdrucksprofil seiner von schweizerischen Sprachklängen diskret resonierenden Stimme auch war, so differenzierte er doch im Kleinsten, nichts blieb da im Ungefähren. Ganz gelang es sogar, die Zusammenhangbildung der Gedichte deutlich zu machen, etwa in *Brot und Wein* mit der Klimax in der sechsten Strophe („Aber wo sind sie? wo blühen die Bekannten, die Kronen des Festes?“, Vers 99) und einer überraschenden Schlusswendung in der letzten Strophe: „Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!“ (Vers 150).

Ganz' Vortragskonzeption erweist sich an vielen Stellen allerdings als Zwangsjacke, wenn er sich prosodischen Belebungen verweigert. Bei hymnischen Aufschwüngen wie in der dritten Strophe von *Brot und Wein* hält er die Tonbewegungen seiner Stimme flach und unterkühlt, als sei er nur der demütige Vermittler einer Botschaft, deren Sinn verloren gegangen ist. Hölderlins Verse werden dadurch zu rätselhaften Orakeln und Verheißun-

gen, bei denen fraglich bleibt, ob sie heute noch mit Sinn zu erfüllen sind. Zugunsten von Ganz könnte man mit Martin Heidegger sagen: „Doch es ist heilsamer für das Denken, wenn es im Befremdlichen wandert, statt sich im Verständlichen einzurichten.“²⁵ Während bei Wieman und Quadflieg das Hochgefühl des Einfühlungsvirtuosen triumphierte, die Anmaßung des Besserwissens (bei erkennbar beschränkter Sachkompetenz), zog sich Ganz hinter die Schriftsprache zurück, um den Zuhörern selber die Entscheidung über den Gehalt dieser Verse zu überlassen.

Bedauerlich bleibt nur, dass er die auf dem Theater übliche Unempfindlichkeit gegenüber den rhythmisch-metrischen Strukturen von Versen auch in seiner Rezitation nicht ablegte, so auch in *Brot und Wein*. Wie systematisch Hölderlin etwa den Hebungsprall in der Mitte des Pentameters einsetzt und welche formsemantische Bedeutung er hat, ist ihm entgangen, und wo er ihm einmal gerecht wird, geschieht dies eher aus Zufall. An seinen Lesungen kann man erfahren, wie selbst ein intelligenter Künstler mit hochentwickelter Sprechtechnik in Atemnot gerät, wenn er die metrisch geforderten Einschnitte nicht respektiert, sondern unbelastet von allen metrischen Kenntnissen zu Werke geht. Hatte Hölderlin nicht gehofft, gerade durch die metrische Ordnung seiner Verse die Atmung zu erleichtern? „[...] kundig des Maßes, / Kundig der Atmenden auch zögernd und schonend“, heißt es vieldeutig genug in seinem Gedicht *Heimkunft* (KA 1, 292, Vers 25 f.) – allerdings vom höchsten Gott!

Der Sprechwissenschaftler Rudolf Rösener hatte wohl recht, als er die Aufnahmebedingungen solcher Sprechschallplatten bereits in den 1960er-Jahren kritisierte: Die Schallplattenproduzenten zögen keine sachkundigen Berater mehr hinzu, wie dies bei Musikaufnahmen ganz selbstverständlich sei. Man verlasse sich auf das Kunstverständnis der Sprecher und lasse sie gewähren.²⁶ Je renommierter die Rezitatoren, desto weniger redete man ihnen ins Metier, mit immer fataleren Ergebnissen, wie man schon bei Wieman, Will Quadflieg und Gert Westphal, in anderer Weise dann bei Ganz, Klaus Kinski und Oskar Werner erkennen kann.

²⁵ Martin Heidegger: Logos. In: Ders.: Vorträge und Aufsätze, in: Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 7, Frankfurt a.M. 2000, 231.

²⁶ Rösener, Verse von Band und Platte (Anm. 11), 125.

4. Voraussetzungen einer rhythmischen Rezitation von Brot und Wein

Ausgangspunkt für eine rhythmische Rezitation müsste die schon von Hellingrath begründete Einsicht sein, dass im Text wesentliche, wenn auch keineswegs alle Parameter für den Vortrag fixiert sind. Hölderlin hatte ja selbst auf die Bedeutung des ‚gesetzlichen Kalkuls‘ hingewiesen. Er beklagte, dass es „[d]er modernen Poësie [...] besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen“ fehle, man müsse nur erkennen, dass „ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann. [...] Deswegen und aus höheren Gründen bedarf die Poesie besonders sicherer und charakteristischer Prinzipien und Schranken.“²⁷ Hölderlin zählte zu diesen Verfahrensarten die rhythmisch-metrische Dimension der Dichtung und den Gebrauch der ‚gegenrhythmischen Unterbrechung‘, also „das, was man im Sylbenmaße Zäsur heißt“. Anzustreben sei, dass „der Gang und das Festzusetzende, der lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann, mit dem kalkulablen Gesetze in Beziehung gebracht“ werde.²⁸ Das ist in der Tat eine wesentliche Vorgabe für die Rezitation von Hölderlins Dichtungen: Deren Verfahrensart muss erkannt und respektiert werden, gerade dann, wenn man weiß, dass der „lebendige Sinn [...] nicht berechnet“ werden kann, sondern von anderen Dimensionen des Ausdrucks, ja von der Subjektivität des Vortragenden abhängig ist. Eine an solche Forderungen anschließende rhythmische Rezitation ist also alles andere als ein Skandieren von Versen – ebensowenig freilich ein psalmodierender Sprechgesang. Schon der Klopstock-Verehrer Herder warnte davor, unterschiedliche Oden „mit [...] feister Stimme nach Einem gegebnen antiken oder modernen Flöten-tone fort deklamieren [zu] wollen.“²⁹

Das Versmaß von *Brot und Wein* ist das eines elegischen Distichons, bestehend aus Hexameter und Pentameter. Der erste Vers dieses Doppelverses ist ein sechshebiger daktylischer Hexameter – ein seit Klopstock, Goethe und Johann Heinrich Voß im Deutschen vielfach verwendetes

²⁷ *Anmerkungen zum Oedipus*, KA 2, 849.

²⁸ Ebd., 850, 849.

²⁹ Johann Gottfried Herder: Rezension von Klopstocks Oden (1773). In: Ders.: Werke in zehn Bänden, Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1993, 779-791; 783.

Versmaß.³⁰ Der daktylische Versfuß (– ∪ ∪) kann in gewissem Umfange variabel gefüllt werden, sei es durch eine Hebung und zwei Senkungen, sei es durch einen Spondeus (– –) oder einen Trochäus (– ∪). Eine daktylische Füllung des Versfußes durch zwei Senkungen kennen deutsche Hexameter nach Klopstock nur zu maximal 70 Prozent, Goethes Hexameter in *Hermann und Dorothea* und *Reineke Fuchs* liegen sogar nur bei 49 bis 51 Prozent.³¹ Besonders zu Strophenbeginn wird häufig von der Füllung durch Spondeen Gebrauch gemacht, um dem Anfang besonderen Nachdruck zu verleihen.³² Der Hexameter im ersten Distichon von *Brot und Wein* ist besonders komplex gebaut:

*Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.*³³

Gleich der erste Versfuß des Hexameters wird durch einen Spondeus beschwert: „Rings um ruhet die Stadt“ (– – / – ∪ ∪ / –). Die Fortsetzung des Verses lautet: „still wird die erleuchtete Gasse“ (– / – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪). Wie sind diese Daktylen zu sprechen? wie das „wird“ in der betonten Stellung?

Mathias Wieman macht nach „Rings um ruhet die Stadt“ eine Pause, die länger ist als die am Versende des Hexameters³⁴, wodurch der Vers als auditive Einheit zerfällt und der Prosa angenähert wird. Will man dies vermeiden, dürfen die versinternen, syntaktisch gebotenen ‚Ruhepunkte‘ nicht länger sein als die am Versende. Nur so lässt sich der Vers als akustische

³⁰ Vgl. Alfred Kellertat: Zum Problem der antiken Metren im Deutschen. In: Der Deutschunterricht, Jg. 16, 1964, 50-85, bes. 54 ff.

³¹ Ebd., 58 f.

³² Schon Klopstock wies auf diese Möglichkeit hin: „Die Länge hatte, selbst nach der Meinung der Alten, einen gewissen Nachdruck. (Ja sogar etwas Großes, das, wenn man den Perioden damit anfangte, die Zuhörer sogleich erschütterte, und sie, wenn man ihn damit ende, in eben dieser starken Empfindung verlasse. [...])“. Vom deutschen Hexameter. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a. M. 1989, 90.

³³ So die Fassung der Reinschrift im Homburger Folioheft, KA 1, 285.

³⁴ Tatsächlich wurde dieser Satz mit einem Punkt abgegrenzt, als die erste Strophe der Elegie unter dem Titel *Die Nacht* erstmals im *Musen Almanach für das Jahr 1807* publiziert wurde. Doch dies war ein Eingriff des Herausgebers Leo von Seckendorf, vgl. Groddeck, Hölderlins Elegie ‚Brot und Wein‘ (Anm. 19), 49.

Einheit erhalten, nur so der Reichtum an reizvollen Spannungen zwischen Metrum und Syntax hörbar machen, die Hölderlin kunstvoll variiert.

Im elegischen Distichon schließt sich an den Hexameter jeweils ein Pentameter an, also ein gleichfalls sechsfüßiger daktylischer Vers, allerdings mit männlich harter, also betonter Endung. Dieser Vers hat eine geringere Variabilität hinsichtlich der Ersetzbarkeit des daktylischen Versfußes durch Spondeen und Trochäen. Was ihn besonders charakterisiert, ist ein Hebungsprall nach der dritten Hebung, wodurch eine kurze Zäsur (Dihärese) entsteht und die verbleibenden drei Daktylen mit fallendem Ton gesprochen werden müssen – als volle Kadenz, sofern der Versschluss mit einem Satzschluss zusammenfällt, oder als halbe Kadenz, wenn andere syntaktische Strukturen wie Fragen, Halbsatzschlüsse oder Enjambements folgen.³⁵ Diese Strukturen von Hexameter und Pentameter bilden ein metrisch-rhythmisches Grundgerüst und zugleich eine Vorgabe für die prosodische Realisierung der Verse.

Wenn man diese Strukturen des elegischen Distichons respektiert und den Text zunächst probeweise skandiert, erkennt man, mit welcher Präzision der Dichter seine „Verfahrungsart“ durchhält. Versäumt man, auch nur eine einzige Silbe korrekt zu lesen, indem man eine unbetonte Silbe überliest oder eine Elision auflöst, wird der Rhythmus der Verse gestört, schwankt das Gebäude. Und auch ihre Bedeutung wird beeinträchtigt. Zäsuren und Ruhepunkte haben im Gedicht ja eine formsemantische Funktion. Die Versschlüsse von Hexameter und Pentameter und der Hebungsprall im Pentameter verleihen den jeweils nachfolgenden betonten Silben in der Versanfangsstellung bzw. nach der Zäsur eine besondere Bedeutsamkeit, so als ob die Worte in einen Scheinwerferkegel träten. In der ersten Strophe von *Brot und Wein* fällt auf, dass etwa das Wort ‚rauschen‘ zweimal – im zweiten und im zehnten Vers – in exponierter Stellung nach dem Hebungsprall im Pentameter gesetzt wird. Plausibel ist Groddecks Vermutung, dass damit – noch unter Bedingungen der Götterferne – ein Leitbegriff des Bacchantischen eingeführt und besonders betont wird.³⁶ Aber auch schwach erscheinende Worte wie die Modalpartikel

³⁵ Schiller hat diese Strukturmerkmale mithilfe eines Muster-Distichons beschrieben, das – wie jede anspruchsvolle Poesie – eben das hörbar macht, wovon es handelt: „Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule, / Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.“

³⁶ Groddeck, Hölderlins Elegie ‚Brot und Wein‘ (Anm. 19), 43.

‚wenig‘ („und wohl | wenig bekümmert“) können in diese Stellung rücken (Vers 16). Hier darf man sich an Karl Philipp Moritz' Einsicht erinnern, dass die Empfindungssprache der Verse – anders als die Vernunftsprache – nicht über die Worte hinwegteilt, sondern der Tendenz nach allen Worten gleiche Aufmerksamkeit schenkt.

Eine eigene Aufgabe ist es, die Rhythmisierung der Verse durch grammatische Figuren im Vortrag zu realisieren. Der Linguist Roman Jakobson hat in seinen Untersuchungen zur Poesie der Grammatik die für Hölderlins Lyrik einschlägige Beobachtung gemacht, dass „in bilderlosen Gedichten“ es „die ‚grammatische Figur‘ [sei], die dominiert und die Tropen ersetzt“. ³⁷ Jakobson hat vor allem Zeigegeesten, Fragen, Interjektionen, Inversionen, syntaktische Parallelismen etc. im Auge. In *Brot und Wein* häufen sich solche grammatischen Figuren, ja sie bilden – im Verein mit dem Metrum – ein wesentliches Element der rhythmischen Zusammenhangbildung. Diese Wiederholungsfiguren haben – abgesehen von ihrer argumentativen – eine stark rhythmisierende Funktion für ganze Versketten und Strophen, indem sie Bewegungsimpulse setzen. Bereits in der ersten Strophe häuft sich die Konjunktion ‚und‘ (Verse 1-18), später dann häufen sich die Adverbialpräpositionen ‚drum‘ und ‚dort‘ (46-54), ‚wo‘ (59-63) und ‚nun‘ (89-92). Diese mehrfach wiederholten Worte gebraucht Hölderlin wie Beethoven Sforzati und repetitive Figuren in seiner Instrumentalmusik.

Wenn man das metrische Pattern und die Rhythmisierungen durch grammatische Figuren realisiert, erhält man ein Gerüst für die prosodische Gestaltung der Verse, doch steht der Rezitator damit erst am Beginn seiner Aufgabe. Das metrisch-rhythmische Schema kann ja mit unterschiedlichen Farben und Stimmungstönen gefüllt werden. Welche Töne man jeweils wählt, hängt vom Verständnis der Dichtung ab, wie auch von Vortragskonzeption und Sprechsituation – wie schließlich auch von der Subjektivität des Vortragenden. Das Gedicht ermöglicht mehrere gleichermaßen legitime Realisierungen. Denn trotz aller Verbindlichkeit des Metrums gibt es Varianzspielräume, die die Freiheit des Interpreten herausfordern, ja ihm sogar die Aufgabe abverlangen, die angemessenen Töne allererst zu finden.

Brot und Wein weist eine ausgefeilte Großarchitektur auf: neun Stro-

³⁷ Roman Jakobson: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. In: Ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hrsg. von Wolfgang Raible, Frankfurt a. M./Wien 1979, 254.

phen à neun Distichen (also mit jeweils 18 Versen, mit Ausnahme der siebten Strophe, wo ein Distichon fehlt). Die einzelnen Strophen sind in sich wiederum in Distichon-Gruppen unterteilt, die mehr oder weniger stark zusammenhängen und voneinander abgesetzt sind. Häufig beginnt eine neue Distichon-Gruppe mit der adversativen Konjunktion ‚aber‘ wie in Vers 7³⁸ oder mit der adverbialen Zeitbestimmung ‚jetzt‘ wie in Vers 13 der ersten Strophe. Diesen Abschnitten müsste folglich ein jeweils anderer Ton entsprechen. Hölderlin hat in seinen Überlegungen zum Wechsel der Töne im Wesentlichen von drei Tönen gesprochen: dem naiven, heroischen und idealischen.³⁹ Lassen sich diese Töne auf die triadische Gliederung der ersten Strophe übertragen? Vielleicht auch auf andere Strophen und darüber hinaus auf die Strophentriaden der Elegie insgesamt?

So könnte man der ersten Distichon-Triade in der ersten Strophe einen ruhig besonnenen Ton verleihen, der zweiten einen angestregter nach innen lauschenden und der dritten einen ersten enthusiastischen Aufschwung. Doch sollte man sich davor hüten, diese erste Strophe zu einer begeisterten Evokation der romantischen Nacht zu machen – wie dies Wieman tut, wenn er einen idealisch-schwärmerischen Tonfall anschlägt und Besinnungspausen wie in einer Erzählung einlegt. Aus dem Gesamtzusammenhang des Gedichts geht hervor, dass diese nächtliche Biedermeierwelt alles andere als ein ideales Idyll ist. In Geschäftigkeit und Wohlfriedenheit dieser Menschen erkennt der Sänger vielmehr Zeichen einer Weltennacht, in der nur noch wenig an die alte Götterwelt erinnert. Angemessener wäre vermutlich ein Ton, wie ihn die Figur des Empedokles nach einer Schilderung der Panthea einmal in Hölderlins Trauerspiel *Der Tod des Empedokles* (Erste Fassung, Vers 33 f.) anschlägt: „Mit wunderbarem Sehnen, traurigforschend / Wie wenn er viel verloren [...]“⁴⁰. Unzweideutig dann die enthusiastische Elevation in der dritten Strophe mit der Evokation des heiligen Wahnsinns, der die Dichter ergreift, wenn sie

³⁸ So auch im 7. und 13. Vers der 2. Strophe. Hingegen variiert Hölderlin die Satzanfangstellung des ‚aber‘ auf kunstvolle Weise in der 4., 5., 6. und 7. Strophe, um in der 9. und letzten Strophe die letzte Distichon-Triade wieder damit beginnen zu lassen.

³⁹ Doch hat er dabei, wie Jürgen Link plausibel gemacht hat, wohl eher etwas den Tongeschlechtern Dur und Moll Analoges im Auge. Vgl. Jürgen Link: Hölderlin – Rousseau. Inventive Rückkehr, Opladen 1999, 104 ff.

⁴⁰ KA 2, 280.

sich vergegenwärtigen, dass die Götter im ‚seligen Griechenland‘ einmal auf der Erde weilten.⁴¹

So sehr in den ersten beiden Strophen noch eine gewisse Toneinheit in den drei Distichon-Triaden gewahrt wird, so werden diese Töne spätestens von der dritten Strophe an variiert, lösen sich von jedem vorgegebenen Tonschema und greifen über die Distichon-Triaden ebenso wie über die Strophen hinaus.⁴² Martin Heidegger meinte in der Vorbemerkung zu seinen Hölderlin-Rezitationen: „Durch das wiederholte Hören werden wir hörender, aber auch achtsamer auf die Weise, wie das Gesagte des Dichters gesprochen sein möchte. Denn schwieriger noch als die Auswahl der Gedichte ist das Treffen des Tones.“⁴³ Dem ist nur zuzustimmen. Hat man einmal die Hürden der metrisch-rhythmischen Realisierung und des Zusammenspiels der Metrik mit der Syntax und Semantik genommen, so erweist sich die Wahl des angemessenen Tons als das kardinale Problem jeder Hölderlin-Rezitation. Welches sind – auf dem Psalter heutigen Sprechens – die Tonfälle und Gesten, um diese Botschaften in die Gegenwart zu übersetzen?

Bruno Ganz und Vortragskünstler, die ihm nachfolgten, haben mit einer bewusst flach gehaltenen Rezitation die stimmungshafte Ausdeutung und emotionale Aufladung der Verse, wie sie Wieman und Quadflieg anstrebten, vermieden. Sie haben damit die Fragwürdigkeit einer Übertragung von Hölderlins Dichtungen ins heutige Sprachbewusstsein deutlich gemacht, doch blieben sie ihnen auch vieles schuldig. Es scheint für diese Aufgabe des Übersetzens keine Patentrezepte zu geben, außer dem einen, dass eine Rezitation zumindest das metrische Gerüst, die Verfahrensart des Gedichts angemessen realisieren muss, wobei dann immer noch die Frage offenbleibt, wie Farben und ‚lebendiger Sinn‘ darin einzutragen sind.

Zum Schwierigsten, was eine Lesung vollbringen muss, gehört schließlich die makrostrukturelle Zusammenhangbildung. Wie seine *Anmerkun-*

⁴¹ Hier könnte ein Ton angebracht sein, wie ihn gleichfalls Panthea in Hölderlins *Empedokles* von dessen Protagonisten beschreibt: „Und aus sich selbst wächst / In steigendem Vergnügen die Begeisterung / Ihm auf, bis aus der Nacht des schöpfrischen / Entzückens wie ein Funke, der Gedanke springt“ (Erste Fassung, Vers 78-81, KA 2, 282).

⁴² Vgl. Groddeck, Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘ (Anm. 19), 23.

⁴³ Martin Heidegger: Gesprochene Vorbemerkung zu seiner Sprechschallplatte mit Hölderlin-Lesungen (Günther Neske-Verlag, Pfullingen 1963).

gen zum *Oedipus* und zur *Antigonä* zeigen, hat Hölderlin den Makrorhythmen seiner Dichtwerke größte Aufmerksamkeit geschenkt.⁴⁴ Der Vortragende muss das Ganze eines Gedichts als einen sich sinnvoll entfaltenden Zusammenhang im Wechsel der Töne und Zäsuren präsentieren, wobei es Hölderlins Konzeption der Schönheit als des Einen-in-sich-selber-Unterschiedenen entspricht, dass sich „gegensätzliche Töne und Stimmungen [...] im Fortschritt des Kunstwerks zu einem harmonischen Ganzen“ verbinden.⁴⁵ Wie bei der Interpretation einer Beethoven-Klaviersonate bedarf es dazu „eine[r] Art geographischer Vorstellungskraft, nämlich eine[r] vollständige[n] Übersicht über die dynamischen Niveauunterschiede eines Werkes, die sich, einer Landschaft mit Tälern und Bergspitzen vergleichbar, vor dem Spieler ausbreiten“, wie der Pianist Alfred Brendel erläuterte.⁴⁶

Eine rhythmische Rezitation eröffnet Verständnisregister, die durch das stille Lesen nicht unmittelbar zugänglich sind.⁴⁷ „[L]aut lesend und immer wieder laut lesend“ (Hellingrath), lernen wir die verschiedenen Töne und deren mit musikalischem Ohr komponierte Zusammenhangbildung zu erfassen. So ungreifbar diese Phänomene auch sein mögen und so wenig

⁴⁴ Vgl. *Anmerkungen zum Oedipus*, KA 2, 850.

⁴⁵ Martin Vöhler: Hölderlins Longin-Rezeption. In: HJb 28, 1992-1993, 170. Vgl. Friedrich Hölderlin: Hyperion, KA 2, 92.

⁴⁶ Alfred Brendel: Nachtrag zur ‚Werktreue‘. In: Ders.: Nachdenken über Musik, 6. Aufl. München 1982, 28-43; 33.

⁴⁷ Um in die verschachtelten Sinnstufen eines Textes einzudringen, bedarf es gewiss eines guten Verständnisses von Hölderlins Versen, wobei die philologisch-historischen Kommentare der jüngsten Ausgaben hilfreich sind. Allerdings macht man bei einer Elegie wie *Brot und Wein* die überraschende Erfahrung, dass man die Verse ein Stück weit auch ohne dieses historische Wissen verstehen kann. Was muss man denn in der dritten Strophe des Gedichts schon wissen von den geographischen Gegebenheiten des ‚Isthmos‘, des ‚Parnaß‘, der ‚delphischen Felsen‘, der ‚Höhen Kithärons‘ und des ‚Landes des Kadmos‘ (Vers 49-53, KA 1, 287), um den ‚frohlockenden Wahnsinn‘ zu verstehen, der den Sänger in diesem Augenblick der Evokation des ‚seligen Griechenlands‘ ergreift? Der rhythmische Schwung enthusiastischen Sprechens trägt hier über alle Untiefen historischen (Un-)Wissens hinweg und schafft eine eigene, quasi musikalische Verständnisebene, wo die Bedeutsamkeit der Töne und Rhythmen wichtiger wird als die präzise semantische Bedeutung des Gesagten. Dies entspricht einer generellen Erfahrung mit Kunstwerken der Vergangenheit, sei es von Bild- oder musikalischen Werken. Auch ohne dass wir erschöpfende Kenntnisse des in sie eingegangenen Wissens haben, können sie uns unmittelbar ansprechen. Ihre Vitalität scheint nicht davon abhängig zu sein, dass wir sie in allen ihren Zügen historisch genau kontextualisieren können, auch wenn uns ein solches Wissen einen hohen Mehrwert bieten kann.

sie auf semantisch eindeutige Begriffe zu bringen sind, so realisiert sich in ihnen etwas von dem, was Hölderlins Dichtungen als höchstes Ziel anstreben: im Wechsel der Töne ein Ganzes zur Anschauung zu bringen.

Hölderlin-Lesungen gehören zu den anspruchsvollsten Aufgaben literarischer Vortragskunst. Eine der großen Elegien oder späten Hymnen vorzutragen, kann nur verglichen werden mit den pianistischen Anforderungen etwa von Beethovens *Hammerklaviersonate* – eine Leistung, die nur wenige Sprecher vollbringen, wobei sich unweigerlich die Spreu vom Weizen trennt. Weil hier oberste künstlerische Ansprüche ins Spiel kommen, können an diesem Beispiel grundlegende Fragen der literarischen Vortragskunst wie an keinem anderen Autor erörtert werden. Anforderungen werden nicht nur an Sprechtechnik, Phrasierungskunst und prosodische Differenzierung, sondern auch an Verständnis und Vermittlungsfähigkeit gestellt. Routiniertes Vorlesen muss kläglich scheitern, wenn keine intellektuelle Durchdringung vorausgegangen ist. Weniger als bei jedem anderen Lyriker der literarischen Überlieferung kann man Unverständnis einfach überspielen – auch und gerade dann nicht, wenn die Texte von sich aus schwer, wenn nicht gar unverständlich sind. Leicht ließe sich ein Strauß von abschreckenden Beispielen zusammenstellen, bei denen die schiere Inkompetenz gegenüber den Versen mit einer scheinbar allzeit abrufbaren Routine-Suada übersprochen wird.

Niemand wird Hölderlins Verse angemessen vortragen können, der sich nicht eine Kenntnis ihrer Verfahrensart, vor allem ihrer metrisch-rhythmischen Strukturen erarbeitet hat. Bloße Gefühlshaltung oder kreative Spontaneität führen nicht weiter – dies könnte ein Resümee dieser Überlegungen sein. Hölderlin bindet den Gesang an den Buchstaben, die Rezitation an die Schrift der Dichtung. Wie es in der Hymne *Patmos* heißt, liebt der Vater am meisten, „daß gepflegt werde / Der feste Buchstab, und bestehendes gut / Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.“⁴⁸ Könnte dies nicht ein Motto für eine Vortragskunst im Sinne Hölderlins sein?

⁴⁸ KA 1, 356.

Michael Engelhardt und Boris Previšić

Vom Metrum zum Rhythmus –
Hälfte des Lebens und Germanien

Boris Previšić: Zu berichten von einem Gespräch ist schwierig. Da es aber Ziel ist, meine Erkenntnisse zu Hölderlins Rhythmus (so der Titel meiner damaligen Dissertation) nicht nur intellektuell zu reflektieren, sondern anlässlich von Hölderlins 250. Geburtstag in der geplanten Zusammenarbeit mit der Hölderlin-Gesellschaft, der Stadt Tübingen und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach auch auditiv, visuell und motorisch erfahrbar zu machen, nutzte ich die Gelegenheit des Arbeitsgesprächs, um mögliche Partner und Partnerinnen zu finden. Im Vorlauf zur Veranstaltung hat mich Wolfram Groddeck auf Michael Engelhardt hingewiesen, der sich als Schauspieler und Sprecher seit Jahren auf Texte von und über Hölderlin konzentriert. In seiner Person vereint sich analytische und sprechtechnische Präzision mit künstlerischem Großmut und technischen Visionen. Aus dieser Begegnung an dieser Jahrestagung entwickelte sich ein Austausch, der bis heute anhält und den ich hier in Dialogform bringen möchte – darum die Ich-Form, darum das Gespräch.

Michael Engelhardt: Die Frage, wie Sprache klingt, bildet den eigentlichen Bezugspunkt des Schauspielers, der Schauspielerin oder der Rezipientin, des Rezipienten für die eigene Artikulation und Deklamation, für den eigenen Rhythmus und Atem. Die Darbietung gründet auf geistiger Vorstellungskraft. Die Darbietung, das flüchtige Wort, der Gesang, spielen mit der inneren Welt eines jeden, der/die im selben Raum den Klängen lauscht. Bevor wir genauer auf Hölderlins Dichtung eingehen, ist es mir ein Anliegen, die Kategorien, über die wir uns austauschen, festzuhalten. So unterscheidet sich das innere Lesen grundsätzlich vom Sprechen bzw. Hören eines Gedichts. Wahrscheinlich sind es zwei unvergleichbare Rezeptionsweisen. Unabhängig davon, ob es sich beim lyrischen Ich um eine bezeichnete Figurenrede (wie die des Adlers im Gesang *Germanien*) oder eine unmarkierte Redeinstanz handelt, ist es im Lesevorgang das Ich der Leserin oder des Lesers. Im gesprochenen Vortrag hingegen wird

das lyrische Ich geteilt in ein Sprache gebendes und in ein hörendes, ein Denken empfindendes Ich. Wer ein Gedicht für sich liest, macht das in eigenem Tempo, mit Augen, die im Text wandern und springen, mit einer individuellen Freiheit bei der Erfassung des Ganzen. Niemand stört sich, wenn man beim stillen Lesen verweilt, innehält, nach innen horcht, nochmals beginnt oder auch blättert, um später bereits Besuchtes aufs Neue zu entdecken. Lautes und gehörtes Sprechen hingegen zwingt das hörende Publikum in ein Tempo, in ein unerbittliches Voranschreiten, ins Fremdbestimmte. Es entstehen zwei neue Räume: einerseits ein Raum des gemeinsam erfahrenen Klanges, andererseits ein Raum des Vertrauens, der Hingabe, des Loslassens. Und bei Hölderlin ist dieser freie Fall in die folgenden Worte ein Abenteuer sondergleichen.

Boris Previšić: Hölderlins Sprache prägt eine besondere unverkennbare Klanglichkeit der Phoneme, Rhythmen und Zäsuren. Selbst wenn dem Zuhörer und der Zuhörerin, dem Sprecher und der Sprecherin von Hölderlins Dichtung der semantische Bezug zu entgleiten droht, bleibt etwas Präzises zurück, das sich im Ohr festsetzt. Ich verwende darum den akustisch allgemeinsten Begriff von ‚Sound‘, weil Hölderlins Sprache nicht einfach bekannte metrische oder musikalische Muster transportiert, sondern innerhalb einer breit ausgelegten tradierten Varianz ihren ganz eigenen Duktus zeitigt. Dieser Duktus greift auf Muster zurück, individualisiert aber die Rede wiederum im Rhythmus – welcher sich zu neuen Mustern in Hölderlins Sprache formt. Akustisch lässt sich somit eine intuitive Selbstvidenz herausarbeiten und hörbar machen, welche direkt körperlich-sinnlich erfahrbar wird und damit auch ohne kategoriale Begrifflichkeit auskommt. Auf diese Weise wird Hölderlins Sprache selbst für das noch nicht sprechende Kind, für das *infans*, wiedererkennbar und in ihrem Duktus imitierbar. Dies bedeutet aber nicht, dass der Aufbereitung und Vermittlung einer solchen Selbstvidenz nicht eine in höchstem Grade ausdifferenzierte Analyse von Hölderlins dichterischer Sprache vorausgeht.

Michael Engelhardt: Hölderlins Hexameterdichtung *Die Eichbäume* gibt hierzu ein treffendes Beispiel. Bereits im ersten Vers „Aus den Gärten komm’ ich zu euch, ihr Söhne des Berges!“ wären die ersten fünf Silben im quantitativen antiken Metrum lang. Mit der zweideutigen Anrede „euch, ihr“, setzt eine kurze Irritation ein. Zweideutig ist diese Anrede aber nur im sprechenden Vortrag für ein Publikum, das sich in der Apostrophe

angesprochen sieht und sich mit den Eichbäumen identifiziert. Still lesend hingegen bleibt diese Teilung wahrscheinlich unbemerkt. Dieser erste Vers beginnt schreitend, doch nach dem Komma erscheint eine neue rhythmische Figur, bestehend aus einem auftaktigen Adoneus, welcher in der äolischen Odendichtung akephaler Pherekrateus genannt wird. Im schreitenden Beginn entfernt sich das Ich von den Gärten und setzt im ersten Vers mit der Anrufung „ihr Söhne des Berges“ gleich zu Beginn eine völlig andere Natursphäre. Dieser Bruch wird in der rhythmischen Zäsur (just zwischen den ersten zwei Kürzen des Verses) realisiert. Dazu braucht man kein metrisches Wissen, man kann es einfach hören, sofern es in diesem Bewusstsein gesprochen wird.

Boris Previšić: Im Unterschied zu den bei Hölderlin häufigen metrischen Formen wie beim elegischen Distichon oder bei der asklepiadeischen bzw. alkäischen Ode, welche die Betonungsverhältnisse der Silben vorab regeln und höchstens in semantisch relevanten metrischen Verstößen von der Vorgabe abweichen, konstituiert sich der Rhythmus der eigenrhythmischen Gesänge direkt aus dem Sprechrhythmus, orientiert sich aber an vorgegebenen architextuellen Mustern, auf die unweigerlich angespielt wird. Wenn ich für das Arbeitsgespräch zu Hölderlins Sprache zwei Gedichte exemplarisch ausgewählt habe, so nicht aus werkchronologischen, sondern aus typologischen Gründen: Zeichnet sich der ‚Nachtgesang‘ *Hälfte des Lebens* durch seine syntaktische Kohärenz der ersten und seine syntaktische Inkohärenz der zweiten Strophe aus, so ist es in *Germanien* die kleinere oder größere Äquidistanz zum implizierten Blankvers, der in der zweiten Hälfte, um ein „ander Wort [zu] erprüfen“, verlassen wird. Im ersten Fall entwickelt sich der Rhythmus von Kolon und Vers aus der Syntax; im zweiten Fall emanzipiert sich der Rhythmus vom vorgegebenen metrischen Schema.

Michael Engelhardt: Bevor wir uns auf die beiden Beispiele konzentrieren, müssen wir uns fragen, welches die Parameter sind, die sich aus den rezitatorischen und schauspielerischen Tätigkeiten bei der Artikulation und Deklamation, in Rhythmus und Atem herleiten. Dazu gehören Herzschlag und Gang (Schritt), Metrum und Raum mit Bühne, Licht und Bild in geistiger Vorstellungskraft und in der Kontrolle über die Wirkung beim Publikum. Basis sind und bleiben die bedruckten und beschriebenen Blätter. Was weiß bleibt – der Raum zwischen den Buchstaben, Versen, Strophen und

Werken – ist der Sprache Stille und bildet den ans Publikum überlassenen Raum nach, vor und zwischen den Klängen. Über diesem Abgrund entsteht das Gespräch. Denn wenn die Sprache tönt („wenn die Stille kehrt“), hat das Publikum zu folgen; beim Schweigen, bei einer Pause, beim Atem und Innehalten springt der Funke, entäußert sich Sprache. Bei jedem und jeder Einzelnen entstehen eigene Bilder und Gedankenblitze, werden Gefühle assoziiert. Vielleicht ist dies das eigentliche Gedicht. Das Prinzip der Pause ist noch vergleichsweise einfach. Wie steht es denn um Laute und Klänge fernab einer Semantik und einer „intellectualen Anschauung“?

Es stehen zur Verfügung: Vokale in offener und geschlossener Form, vom langen und gerundeten ü in „Lüge“ bis zum leichten, aber akzentuierten u in „Urwald“; vom offenen langen a in „Saal“ bis zum Schwa [ɔ] des Ablautes -e. Konsonanten, stimmhaft und stimmlos, frikativ, plosiv, aspirativ, sonorant und vibrant; labial (m-b-p), labiodental (w-f-v), alveolar (n-d-t-s) sowie uvular, pharyngal und glottal (g-k-r-ng-h). Sonore Klänge werden hinten unten in der Kehle, mit den Stimmbändern im Atem erzeugt; geformt zum differenzierten Klang wird der Schall in Rachen, Mund- und Nasenhöhlen, in virtuos rasantem Spiel von Zunge, Lippen und Sprechapparat im Atemstrom. Als analytisch-technische Parameter bleiben: Länge-Kürze, Hebung-Senkung, Akzent, Tonhöhe, Stimmdruck; anders gefasst: lang oder kurz, hoch oder tief, laut oder leise. Diese Parameter bilden die phonetische Grundlage. Darauf aufbauend, kommen die Muster ins Spiel, die beim Sprechen und Hören anders als beim stillen Lesen anders wahrgenommen werden. Es handelt sich – um immer rhythmisch geordnete – Klangereignisse, ihre Kongruenz mit bereits Gehörtem; die erinnerte Form.

Boris Previšić: Der siebte ‚*Nachtgesang*‘ *Hälfte des Lebens* bildet die Eröffnung zum freirhythmischen Abschluss des ganzen Zyklus im Umfang von neun Gedichten – zusammen mit *Lebensalter* und *Der Winkel von Hahrdt* – und schlägt den Bogen nochmals zurück zum sechsten ‚*Nachtgesang*‘, zur alkäischen Ode *Ganymed*. Die beiden Strophen zu sieben Versen in *Hälfte des Lebens* beziehen sich trotz ihrer Unterschiedlichkeit direkt aufeinander. Sie bilden eine Symmetrie aus, welche sogar in dieselbe – nur anders im Vers gebrochene – Schlussformel mündet. *Germanien* hingegen ist mit seinen sieben Strophen in keine Symmetrie eingebunden; kennzeichnend ist der Entwicklungscharakter über die Strophengrenzen

hinweg und der Einbruch der direkten Rede am Schluss der vierten Strophe – also nicht in der Mitte.

Michael Engelhardt: Um die rhythmische Mikrostruktur hervorheben zu können, ist ein genauere Blick auf die Makrostruktur zu werfen. Was heißt das für *Hälfte des Lebens*? Sieben ist als ungerade Zahl additiv konstruierbar aus den Zahlenwerten drei und vier. Eine gerade Zahl schafft in ihrer arithmetischen Mitte zwei gleich große Teile. Die Position der Trennlinie ist leer. Eine ungerade Zahl fällt in ihrer Hälfte auf ein gefülltes Zentrum. Wenn ein Gedicht sieben Strophen umfasst, entsteht dadurch eine Mittelstrophe, umfasst eine Strophe 9 Verse, entsteht ein Mittelvers. In den ‚Nachtgesängen‘ finden wir beide Maße und Werte, gerade und ungerade, sowie 3 und 4. Frei nach Walter Hof und Wolfgang Binder: Eine Odenstrophe erzeugt in vier Versen drei Wellen, die dritte doppelt so breit. Die neun Gedichte des gesamten Zyklus weisen folgende Strophenanzahl pro Gedicht auf: *Chiron* 13, *Thränen* 5, *An die Hoffnung* 5, *Vulkan* 7, *Blödigkeit* 6, *Ganymed* 6; *Hälfte des Lebens* 2, *Lebensalter* 1; *Der Winkel von Hahrtd* 1.

Somit konstituiert sich im Zyklus erst das Prinzip der Hälftigkeit mit gefülltem Zentrum bis und mit *Vulkan*, dann eines der leeren Mitte, abschließend verschwindet die Hälftigkeit in der einstrophigen Form. Der gesamte Zyklus scheint triadisch konfiguriert zu Strophenlängen pro Gedicht in der Makrostruktur 13-5-5 / 7-6-6 / 2-1-1 mit einem Umschwung im Übergang vom antiken Odenstrophenmaß ins Freiebundene des hesperischen Gesanges zwischen dem sechsten und siebten Gesang: |13-5-5 + 7-6-6| + |2-1-1|. Die arithmetische Mitte der neun Gedichte wird betont durch die singuläre Verwendung des asklepiadeischen Grundmaßes in *Blödigkeit*, wobei im Verlauf der Gesänge im Zyklus hier die erste geradzahlige Strophenstruktur erscheint. Darauf verweist bereits Wolfram Groddeck. In den ‚Nachtgesängen‘ erscheinen zwei Mitten; eine arithmetisch streng hälftige, mit dem fünften Gedicht von insgesamt neun Gedichten, und eine zweite Mitte, die sich der Ableitung aus den Antigone-Anmerkungen verpflichtet. Die, je nach Stauchung und Verteilung des Progresses, mal hin *zur*, mal weg *von* der arithmetischen Mitte sich neigende Zäsur, die Umkehr aus dem Moment der Katastrophe, in den ‚Nachtgesängen‘ beginnt mit *Hälfte des Lebens* und endet in *Der Winkel von Hahrtd* „Bereit, an übrigem Orte“ nicht wirklich.

Auch in der hochgradig triadisch aufgebauten Elegie *Brod und Wein* erscheint eine zweigestaltige Mitte; die eine im fünften Distichon von neun Distichen in der fünften Strophe von neun Strophen (arithmetisch mittig): „Möglichst dulden die Himmlischen diß; dann aber in Wahrheit / Kommen sie selbst und gewohnt werden die Menschen des Glücks“. In der Reinschrift bzw. in der Revision heißt es: „Selbst bevestigen das die Himmlischen aber wo anders / Die nichts irrt und gewohnt werden die Menschen des Glücks“. Hier artikuliert sich die arithmetische Mitte im Ringen um eine Wahrheit „wo anders“. Die zweite Mitte von *Brod und Wein* trifft genau den goldenen Schnitt des Werkes im einzigen holodaktylischen Hexameter der Elegie, im mittleren Distichon der sechsten Strophe, im Schrei aus verzweifelter Vereinzelnung „Aber wo sind sie? wo blühn die Bekannten, die Kronen des Festes?“ und in der reflektierten Antwort im anschließenden Pentameter „Thebe welkt und Athen; rauschen die Waffen nicht mehr“. Die Frage „Aber wo sind sie?“ verweist auf das mehrfache „Wo bist du?“ und das „Was seid ihr?“ in den ‚Nachtgesängen‘. Seit *Germanien* gehört das Verb ‚blühen‘ auch dem Mohn im Wald (in Anspielung an das Blut der Varusschlacht). Im eigenrhythmischen Teil der ‚Nachtgesänge‘ stehen vier Strophen, verteilt auf drei Gedichte, in Verszahl ausgedrückt: |7+7|15|9|. Auffallend ist die leere Mitte zwischen den zwei mal sieben Versen von *Hälfte des Lebens* gegenüber den zwei gefüllten Mitten der beiden letzten einstrophigen Gesänge. Dort stehen in der Mitte zunächst in *Lebensalter* die Sprachbild- und Deutungsfelsen des himmlischen Rauchdampfes als Verweis auf Hephaistos drei Gedichte zuvor in *Vulkan*, auf den Anfang des Zyklus, auf den Kentaurengesang, auf Herakles’ Rückkehr und Prometheus in *Chiron*; dann trifft man in *Der Winkel von Hahrtd* auf das aufregende „Nicht gar unmündig“ ohne Punkt.

Boris Previšić: So sehr sich in der ersten Strophe von *Hälfte des Lebens* der Vers an der Syntax orientiert, so deutlich lässt sich der Rhythmus aus den oft mehrsilbigen Worten ableiten. Mit der ebenso eindeutigen ‚grammatischen Hierarchie‘, die Karl Philipp Moritz in seinem *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786) festlegt, lassen sich Hebung und Senkung bestimmen. Die syntaktische Kohärenz korreliert mit rhythmischer Stringenz. Entsprechend einfach lässt sich die erste Strophe rezitieren. Dies ändert sich schlagartig zu Beginn der zweiten Strophe: Die Unsicherheit der Verteilung von Hebung und Senkung ist geradezu Programm. Hier

Hälfte des Lebens

7.	Hälfte des Lebens.	-	-	-	-	-	-	-	-	Adoneus (A)
1	1 Mit gelben Birnen hänget	-	-	-	-	-	-	-	-	alternierend dreihebig
2	2 Und voll mit wilden Rosen	-	-	-	-	-	-	-	-	alternierend dreihebig
3	3 Das Land in den See,	-	-	-	-	-	-	-	-	„Das Land“ bis v. 4 „Ihr holden“: akephaler
4	4 Ihr holden Schwäne,	-	-	-	-	-	-	-	-	Hipponacteus
5	5 Und trunken von Küssen,	-	-	-	-	-	-	-	-	akephaler Pherekrateus (∧pher)
6	6 Tunkt ihr das Haupt	-	-	-	-	-	-	-	-	v. 5 Schluss („von Küssen“) bis v. 7: sapphische
7	7 Ins beilignüchterne Wasser.	-	-	-	-	-	-	-	-	Periode (Jambus plus akephaler Glykoneus und akephaler Pherekrateus)
2	1 Web mir, wo nehm ich, wenn	-	-	-	-	-	-	-	-	Trochäus, 2. Päon (oder: Adoneus, x)
2	2 Es Winter ist, die Blumen, und wo	-	-	-	-	-	-	-	-	2. Päon, Amphibrachys, Jambus
3	3 Den Sonnenschein,	-	-	-	-	-	-	-	-	2. Päon
4	4 Und Schatten der Erde?	-	-	-	-	-	-	-	-	akephaler Pherekrateus (∧pher)
5	5 Die Mauern stehn	-	-	-	-	-	-	-	-	2. Päon
6	6 Sprachlos und kalt, im Winde	-	-	-	-	-	-	-	-	Teil der sapphischen Periode: akephaler
7	7 Klirren die Fahnen.	-	-	-	-	-	-	-	-	Glykoneus und akephaler Pherekrateus

wird besonders deutlich nachvollziehbar, dass es durchwegs Passagen in Hölderlins freien Rhythmen gibt, bei denen es nicht die eine richtige Skansion gibt. Vielmehr gibt es Passagen, welche eine große Varianz an Rhythmisierungen geradezu einfordern.

Michael Engelhardt: Wie spreche ich nun *Hälfte des Lebens*? In bleierner Buchstabenungenaugigkeit steht ein ä in der ersten Silbe des Titels, welches, gesprochen, genauso klingt, wie das e von gelben Birnen. So werden Muster hörbar. Wenn mit maximaler, stimmhaft labiodentaler sinnlicher Aufmerksamkeit gesprochen, diese zwei mal drei Worte „Hälfte des Lebens“ und „Mit gelben Birnen“ klingen, wenn sich dann „voll mit wilden Rosen“ genauso genussvoll in seinen stimmhaften Konsonanten, aber im zweiten Vers auf die lautliche Klammer des doppelten o gegründet, als Vers klanglich hinstellt; wenn das feine letzte t von „hänget“, mit dem t vom Wort „Haupt“ im sechsten Vers der ersten Strophe verbunden wird und beide erkennbar die einzigen harten Enden eines Verses bilden mit phonetischem Zungenverschluss am alveolaren Damm, einen Laut aus gestauter Stille, gefolgt vom stimmlosen Hauch, wenn dieses schriftliche t zweimal als besonders unter 14 Versenden gehört wird, dann wird auch die Schreibweise aus Hölderlins Hand aufschlussreich. Denn die notierten Worte „Athem“ und „Heimath“ zeigen dieses Mikrogefüge, bestehend aus Verschluss und Hauch, welches bei einem zu leichten Sprechen gerne übergangen wird. Die übrigen Verse enden weich, stimmhaft, wohl und überleitend. Man kann den beiden Versenden auf t nicht ausweichen.

Es ist, als ob Schwäne die (Schreib-)Federn der Dichter tragen: „Tunkt ihr das Haupt“. Die phonetische Kombination von ‚nkt‘ und ‚pt‘ bilden ein Muster, klein, aber dicht genug beisammen, um als Gruppe klingen zu können. In einer möglichen Welt ist es die mal ins Tintengefäß, mal aufs Papier gepunktete, verlängerte, geschickte Hand des Dichters. Auf seine Performanz reduziert erscheint auch der Vers „Das Land in den See“ in neuem Gewand: zweimal a und zweimal e, jeweils gleichklingend, getrennt durch ein ungespanntes i als a-a-i-e-e. So kann die formalmetrische Betonungs- und Akzentnotation durch eine neue rhythmische Struktur überlagert werden: ◡ – ◡◡ – wird zu ◡ – | ◡ | ◡ –. Noch stärker und symmetrischer erscheint dieser Formwille im extremen, sprachlich aber realisierbaren – – | ◡ | – – (= „Dás Lánd in dén Sée“). Auf diese Weise mutieren die flüchtig gelesenen Artikel „Das“ und „den“ zu deiktischen Demonstrativpro-

nomen „Das“ im Sinne von ‚dieses‘ und einem gespannt-gedehnten „den“ im Sinne von ‚diesen‘. So gesprochen treten „Land“ und „See“ heraus aus ihrem Wortdasein in ein gemeintes Dasein ihrer akustischen Gestalt.

Boris Previšić: Besonders deutlich wird eine mögliche Umakzentuierung in der zweiten Strophe. Die Interjektion „Weh“ verweist auf den rhetorischen Akzent. Folgt man der ‚grammatischen Hierarchie‘, so lassen sich Interjektion und finite Verbform ganz im Sinne von Moritz zwar akzentuieren: „Weh mir, wo nehm’ ich [...]“ (eigentlich ein Adoneus wie der Titel „Hälfte des Lebens“ selbst). Doch die Silbenlänge von „mir“ und „wo“ (sogar durch ein Komma unterbrochen) irritiert.

Michael Engelhardt: „Weh mir, wo nehm’ ich, wenn“. Drei einsilbige Ausrufe, noch jeglicher syntaktischen Form enthoben, gefolgt von den drei einsilbigen, aber syntaktisch eingebundenen Worten „nehm’ ich, wenn“, konstituieren diesen Vers. Das dreifache w fällt im stimmhaft labial klingenden des ganzen Verses auf. Im phonetischen Prisma lehnt es sich an die „gelben Birnen“ und „wilden Rosen“ an. Insgesamt ist das ganze Gedicht phonetisch selbst in den Konsonanten stimmhaft und weich im Klangteppich. Umso bezeichnender sind die Stellen des Unterbruchs, an denen man auf Zisch- und Plosivlaute stößt. In der ersten Strophe stößt der Vers „Und trunken von Küssen“ das an, was der bereits besprochene Folgevers „Tunkt ihr das Haupt“ durchführt. Und ab den „Schatten“ im Mittelvers der zweiten Strophe verhärtet sich die Phonetik. Das vierfache i im vorletzten und im letzten Vers „[...] im Winde / Klirren die Fahnen“ setzt einen Kontrapunkt: Das „Klirr[]“ ist der Schlüssel für die Fahnen, welche die Polarität zwischen gesprochener Sprache und papier-bleiernem Druck- und wind-blechernem Wetterfahnen ausflaggen.

Boris Previšić: Die Zerstückelung der Sprache erfolgt bereits in der ersten Hälfte der zweiten Strophe. Die Artikulation reduziert sich auf die einzelnen ‚Wortfüße‘ – wie sie Klopstock in seinem Fragment *Vom deutschen Hexameter* (1779) nennt – und fragmentiert sowohl die Satzeinheit als auch die längere äolische Periodik mit mehr als vier Silben – wie sie in den Oden anzutreffen sind: „[...] wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein [...]“. Erst der Mittelvers der zweiten Strophe postuliert wieder die rhythmische Einheit im akephalen Pherekrateus der sapphischen Ode: „Und Schatten der Erde?“

Michael Engelhardt: Wenn das ganze Gedicht abgeklungen ist, hat die

zweite Strophe rückwärts die erste verändert. Die angemessene Rezitation dieses Kunstwerks bleibt uneingelöst. Alle Ton-Aufnahmen – inklusiv meiner eigenen bisherigen Versuche – bleiben vor dem Meisterwerk in Deckung. Bis heute traut sich niemand, diese zwei mal sieben Verse mutig und mit Risiko, die Extreme versuchend, zu sprechen. Jedem Pädagogen und jeder Germanistin sei innigst ans Herz gelegt: *Hälfte des Lebens* ist das siebte von neun Gedichten im Zyklus. Wer es solitär herauschneidet und analysiert, der oder die betrachtet es wie durch eine Lupe eine Gemäldegalerie.

Boris Previšić: Dennoch ist der Blick aufs Detail zu vertiefen, weil uns das Detail Anderes verrät als das Gesamte und gerade weil uns hier Hölderlin aufzeigt, was Eigenrhythmus bedeuten könnte. So kippt die Konfrontation mit der kalten (politischen) Lebensrealität wieder in die rhythmische Uneindeutigkeit rhythmischer Rede zurück: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt“. Ist der Auftakt „Die“ wegen der langen Vokalisierung des Adjektivs nun länger auszusprechen? Ist „Sprachlos“ ein Spondeus oder hat es sich in die sich anbahnende sapphische Periodik der beiden Schlussverse zu fügen?

Michael Engelhardt: Spondeus oder Trochäus. Gibt es lange Senkungen und betonte Kürzen? Die Reduktion auf Senkung bzw. Kürze (∪) einerseits und auf Hebung, Länge bzw. Betonung (–) schafft eine binäre Kategorisierung, der aber ursprünglich ein orales, schwingend klingendes Sprach- und Sprechgefüge zugrunde liegt. Die gesprochene Sprache umarmt und bedient die Muster einer rhythmischen Figur, beispielsweise eines Adoneus, eines Choriambus und eines Glykoneus, einer Dihärese im Pentameter und zwischen anderen Hebungen. Je formspezifischer die metrische Grundlage ist wie in den Distichen der Elegie, in den Oden, in jambischen und hexametrischen Formen, desto leichter kann die eigenspezifische Setzung rhythmischer Figuren erkannt werden. Dagegen offenbart sich dieser Raum in den freigegebenen hesperischen Gesängen, wozu *Germanien* als frühes Werk zählt, nicht einfach und von selbst. Das Formprinzip des Rhythmus steht nie alleine. Semantische Determinanten wie Topoi, Tropen, Metaphern und Assoziationen, aber auch grammatikalische Strukturen wie Syntax und eine spezifische dichterische Rhetorik wie diejenige des Gedankensprungs oder des Enjambements, überlagern und bedrängen jegliche formale Reduktion. Das gilt zwar für alle Poesie. Doch Hölderlin

nimmt eine Sonderstellung ein, weil er es schafft, durch unerhörte Brüche und scheinbar unmögliche Konstruktionen zwischen den Worten und über und unter den Versen etwas Eigenes entstehen zu lassen.

Zur Frage zurück, ob „Sprachlos“ nun ein Trochäus oder Spondeus sei. Ja, „Sprachlos“ ist ein klassischer Spondeus, aber auch ein trochäischer Spondeus, denn die Silbe „Sprach-“ provoziert fünf Klangereignisse, die Silbe „-los“ lediglich drei. So wird „Sprach-“ schwerer im Vergleich zum „-los“, beide Silben sind aber lang. Schönheit ereignet sich hier, weil „Sprachlos“ und „kalt“ neben einander gestellt sind. Denn als Klang gesprochener Sprache ist „Sprachlos“ eine Landschaft, „kalt“ hingegen ein Riss. Diese Beobachtungen sind so wichtig, weil der Unterschied zwischen vorgegebenem Metrum und sich ereignendem Rhythmus hier besonders hervortritt. Wenn die Skansion auf das Metrum rekurriert, bemüht man den Taktstock. Doch selbst bei dirigierter Musik vergisst oder übersieht man letztlich den Taktstock. So vereinigt ein Gedicht Klänge und Laute, wie in der Musik Instrumente lediglich Bestandteil einer Komposition sind. Man muss zwar um das Metrum wissen, doch die Musik und die Dichtung erklingen woanders.

Als ein Beispiel hierfür kann die Ode *Ganymed* dienen, welche im Zyklus direkt vor *Hälfte des Lebens* steht. Was Hölderlin in diesen sechs alkäischen Strophen mit der Klangform von ‚st‘ anstellt, entwickelt sich zum phonetischen Wiederholungsmuster – vor allem auch dank der Verbform der zweiten Person Singular. Nach den (sagen wir es salopp rezitationstechnisch:) feuchten Plosiven hört sich das Klanggefüge „Hälfte des Lebens“ rein akustisch völlig anders an. Der klangliche Boden ist bereitet. So wird der formale Bruch an dieser Stelle im Zyklus, der Wechsel vom Odenmaß ins Freigebundene unüberhörbar. Interessant ist doch die Frage, ob und wie dieses Phänomen im Lesevorgang ein Leben findet.

Boris Previšić: Rhythmisiere ich die beiden Schlussverse von *Hälfte des Lebens* wie den Schluss der ersten Strophe, schließt sich wenigstens in der Skansion wieder die Klammer: „Tunkt ihr das Haupt / Ins Heilignüchterne Wasser“ = „Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen“. So artikuliert sich Sappho in der Kombination von akephalem Glykoneus (o – ∪ ∪ – ∪ –) und akephalem Pherekrateus (o – ∪ ∪ – ∪), wobei sinnigerweise das Komma der zweiten Strophe genau den Verswechsel in der ersten Strophe markiert.

Michael Engelhardt: Zu Übungszwecken kann man die Verse durch längere Sprechpausen trennen. Dies verursacht zwar ein Stocken im semantischen Fluss, aber diese 14 Verse vertragen das. So wird deutlich erkennbar, wie filigran hier Silben- und Wortanzahl, aber auch Akzent miteinander verstrickt sind. „Sprachlos und kalt“ ist metrisch gleichwertig mit „Tunkt ihr das Haupt“, beide 4-silbig und durchaus ambig in der jeweils zweiten Silbe, denn „[]los“ von „Sprachlos“ steht in deckungsgleicher Ambiguität mit dem „ihr“ des „Tunkt“-Verses. Ob nun Epitrit oder Choriambus, spielt eigentlich keine Rolle, denn beide stehen im Gefüge der kephalen und akatalektischen Erweiterungen. Die Versgrenze in der ersten Strophe nach „Haupt“, sowie das Komma in der zweiten nach „kalt“ verunmöglichen alternative Zuordnungen.

Es fällt beim phonetischen Studium auf, dass in den Zyklus der ‚Nachtgesänge‘ eine Vielzahl struktureller Klangprozesse eingearbeitet ist: dass die Silbe ‚lieb‘ in den ersten vier Oden elfmal erscheint, danach jedoch kein weiteres Mal; dass die Wort- und Klanggruppe „ich“-„mir“-„mich“-„mein“ stabiler Teil der ersten Trias ist, in der zweiten und dritten aber so radikal verschwindet, dass ihr Auftauchen sofort leuchtet wie ein Kerze in vollkommener Dunkelheit. Damit eröffnet sich ein weiteres Feld der metrischen Betrachtung. Nicht nur Klänge und Atem oder phonetische Mikrostrukturen sind aufzuspüren und wie eine Klarsichtfolie auf die skandierte zu legen, sondern auch die Personendeixis und ihre gesetzten Positionen sind zu ermitteln – und damit die Abfolge von Wortlängen. Hölderlin hat scheinbar überall die Kontrolle über den Rhythmus der Silbenlänge innerhalb der einzelnen Worte. So ist genau zu untersuchen, wo und warum sich diese im Verlauf des Zyklus erhöht und wie kunstvoll die herausstechenden mehrsilbigen Neuschöpfungen vorbereitet, exponiert und doch eingebunden werden.

Boris Previšić: Kommen wir zum Schluss dieses Gesprächs noch zum siebenstrophigen Gesang *Germanien*, der wahrscheinlich bereits 1801 entsteht und deutlich früher als *Hälfte des Lebens* fertiggestellt wird. Ausgangspunkt ist hier weniger das Oden- als vielmehr das dramatische Schaffen Hölderlins. Dennoch bildet die Zielgröße – wie wir noch sehen werden – die äolische Periodik. Auffallend ist, dass kein anderer Gesang ein derart deutlich ausgeprägtes alternierendes Versmaß zu Beginn vorzuweisen hat. Die fünf Hebungen pro Vers zu Beginn indizieren den Blank-

vers – wie ihn Hölderlin nicht nur in den drei *Empedokles*-Entwürfen, sondern auch in den von ihm übersetzten Sprechpartien in *Oedipus* und *Antigonä* oder auch im langen Briefgedicht *Emilie vor ihrem Brauttag* verwendet:

*Nicht sie, die Séeligen, die erschienen sind,
Die Götterbilder in dem älten Lände,
Sie därf ich já nicht rúfen méhr, wenn áber
Ihr héimatlichen Wässer! jézt mit éuch
Des Hérzens Liebe klágt, was will es ánders
Das Héiligtráuernde?*

Michael Engelhardt: *Germanien* besteht aus sieben Strophen zu 16 Versen und hat kein festes metrisches Schema, keinen Reim. 112 Verse. Die Satzstruktur (und damit für mich als Schauspieler und Rezitator: die Atemstruktur) bis hin zum Strophenenjambement bringt uns auf eine spannende Fährte. So viele Verse umfasst jeweils ein Satz:

9 - 4 - 3 | 2 - 1 - 4 - 2 - 4 - 3 | 6 - 3 - 7 | 16~ | ~8 - 8 | 3 - 3 - 3 - 4 - 3 | 4 - 2 - 10

In der zweiten und zweitletzten Strophe schöpft man sehr oft Atem. Die Gedanken reihen sich in kürzeren Einzelabschnitten. Der mit der vierten Strophe begonnene Satz ist mit 24 Versen überlang: ein Gedicht im Gedicht. Erst auf dieser großformalen Ebene kann ich mich dem Metrischen widmen: Was ist überhaupt im freiebundenen Rhythmus als fester Grund definierbar? Der Gang ist mein Schritt. Daraus entsteht ein wie auch immer bewahrter, periodisch gegenüber der gefühlten Zeit sich erkennender Puls. Er bildet die Säulen in der Zeit, in der Regel den skandierten Hebungen entsprechend. Zwischen zwei Säulen liegt die Senkung – wie die vertikale Hohlfurche in antiken Säulen, ‚Trochilus‘ genannt. Es stellt sich die Frage nach der Verteilung von Säulen und Senkungen, nach der Anzahl Senkungen zwischen den Säulen, nach der Anzahl Säulen ohne Senkungen dazwischen; es stellt sich die Frage nach der Regelmäßigkeit.

Nicht mehr als zweimal das Gleiche sei Regel. Drei oder mehr Längen (und damit meine ich auch Hebungen und Betonungen) hintereinander schafft der Molossus. Drei oder mehr Senkungen nacheinander gehen

betonungstechnisch eigentlich nicht. Es stellt sich im Sprechfluss immer, unvermeidbar, eine zarte Differenz der kurzen, unbetonten oder leichten Silben ein. Diese Doppelregel hilft sehr weit. Schließlich umfasst sie die metrische Odenproblematik im Umgang mit dem Hebungsprall und mit der doppelten Senkung des schreitenden Daktylus sowie mit der Doppelsenkung des leuchtenden Choriambus und seinen kephalen und akatalektischen Erweiterungen. Sie gibt den freigebundenen hesperischen Gesängen eine rhythmische Basslinie, das sich im Schreiten erkennbar macht. So hält *Germanien* öfters an im Gang, dreht sich in verschiedene Richtungen und legt, wenn es nötig ist, mit langem Atem los, sobald das eine vorliegende Steigung verlangt. *Hälfte des Lebens* dagegen tanzt wie in Zeitlupe auf einem Seerosenblatt.

Und ein ähnlicher Tanz in einem Klangraum wird im ersten Vers von *Germanien* verlangt. „Nicht sie, die Seeligen, die erschienen sind“ ertönt wie eine Violine auf dem Phonem i; es handelt sich um einen reinen Rhythmus. Die zu erfassenden Worte „nicht“, „sie“, „erschieden“, „seelig“ und „sind“, die syntaktisch-semantische Erschließung erfolgt direkt über die Lautlichkeit. „Die Priesterin, stillste Tochter Gottes, / Sie, die zu gern in tiefer Einfalt schweigt, / Sie suchet er“ in der vierten Strophe: Die Violine auf i ist wieder da. Was auch immer „er“ ist und was dieses „er“ auch immer „suchet“: Es hat mit dem i zu tun. Auf den ersten Vers folgen weitere III. Die Regel, nicht mehr als zweimal dasselbe, kann man größtenteils einhalten. Die Zweifelfälle entspannen sich in einem Zwischenmaß, in der dezenten Akzentuierung einer Senkung oder durch leichte Abschwächung einer Säule. Es mag erstaunen, aber es stimmt inhaltlich und lautlich: Viele metrische Zweifelfälle werden im Zwerchfell gelöst – und sind keine Kopfgeburt.

Boris Previšić: Obschon zwischendurch das lyrische Ich in der Klage, nicht das alte Griechenland beschwören zu dürfen, einen sechshebigen Trimeter, den antiken Dramenvers, oder ein vierhebige jambisches Metrum suggeriert, scheint der Blankvers das Metrum par excellence zu Beginn des Gesangs *Germanien* zu sein. Dieser formal dramatische Rahmen wird durch den Einbruch von Doppelsenkungen zusehends gesprengt – Indiz für eine äolische Rhythmisierung, Indiz gleichzeitig aber auch für die „Alten, so die Erde neubesuchen“ (str. 2, v. 13). In der dritten Strophe erscheint endlich das eigentliche Subjekt des Gesangs, der „Adler, der vom

Indus kömmt“ (str. 3, v. 10) und nach seinem Flug über Griechenland und ‚Italia‘ schließlich die Alpen überschwingt. Auffällig ist die fast gänzliche Absenz des bisherigen dramatischen Verses. Vielmehr durchdringt ein neuer Ton diese dritte Strophe – durchsetzt von den drei kennzeichnenden äolischen Perioden Pherekrateus, Glykoneus und Hipponacteus: „um prophetische Berge“ (v. 4), „der Wandlungen viele bewegen“ (v. 6), „und es tönt im innersten Haine“ (v. 9), „hoch über den Opferhügeln“ (v. 12), „mit gespaltenem Rücken überschwingt er / Die Alpen zuletzt und sieht die vielgearteten Länder“ (v. 15 f.).

Michael Engelhardt: In der äolischen Eröffnung wird die erste Silbe bzw. werden die ersten beiden Silben eines jeden Verses im metrischen Schema von Senkung oder Hebung durch 0 bzw. 00 ersetzt. Auftakt und Einschwingen in Tempo und Rhythmus eines jeden Verses wird, obwohl verschieden realisiert, in der Notation gleichgeschaltet und in seiner Varianz offengehalten. Die metrische Durchführung in jedem Vers ab der dritten Silbe sei Kriterium für einen Vergleich der Versstrukturen durch den Gang des Gesanges. Wenn die Varianten der verschiedenen Verseröffnungen jeweils als ein- oder zweisilbiger äolischer Auftakt angeschaut werden, kristallisiert sich ein Muster der übriggebliebenen rhythmischen Versstrukturen heraus. So wird deutlich, dass die versrhythmischen Muster der ersten beiden Strophen von *Germanien* eine in sich geschlossene Einheit bilden. Dominant ist der Blankvers sehr wohl in seinem Wechselspiel von Trochäus (*trécho* = laufen, *trochós* = Rad) und Jambus (*íambos* = der ‚Sprung‘, wie es in Karl Philipp Moritz’ *Versuch einer deutschen Prosodie* [Seite 46] heißt). Ein Rad, ein Reifen, ein Ball, ein Kreis soll einen Impuls zum Vorwärtsrollen erhalten. Wie stoße ich dieses rollende Rad an, wenn es einmal eine Treppe hinunter (Trochäus), das andere Mal eine Treppenstufe hinauf (Jambus) sich bewegen soll? Es ist wie im Tennis mit dem ‚angeschnittenen‘ Ball: Der Trochäus erhält einen Topspin, ein Punkt des Rades fällt in die laufende Bewegung; der Jambus hingegen wird untergeschnitten, mit einem, der Vorwärts-Bewegung unterlaufen gedrehtem Effekt, um Höhe im Vorwärts zu generieren. Das sind Modelle, welche sich wunderbar in ein Metriklabor einbauen lassen.

Die Platzierung von Doppelsenkungen wird stilbestimmend im fortschreitenden Gesang von *Germanien*. Es gibt keine gespannten Versenjambements wie in *Hälfte des Lebens*. Aber die metrischen Gebinde

innerhalb des Verses und auch diejenigen, die übers Versende hinaus in den nächsten leiten, die metrischen Enjambements, sollten nicht unberücksichtigt bleiben, obwohl sie die Analyse erheblich verkomplizieren.

Boris Previšić: Die Beschreibung des Adlerflugs, des Kulturtransfers von Osten nach Westen, obliegt dem lyrischen Ich und ‚infiziert‘ dieses mit einem anderen Ton. Ist dieser Ton nun der gesuchte Gesang, das neue hymnische Sprechen? Den Wendepunkt bildet mit stark alternierenden Metren die vierte Strophe, die in einen völlig neuen Ton der fünften Strophe mit vielen Doppelsenkungen und den entsprechenden äolischen Perioden (von Pherekrates, Glykoneus und Hipponacteus) sowie Daktyloepitriten (von Choriambus) überleitet (siehe S. 182 f.).

Hier in der vierten Strophe wird der Enthusiasmus des beschreibenden lyrischen Ichs nochmals temperiert und auf ein einfaches dramatisches Sprechen in Blankversen reduziert, welche hier nicht in gebrochener, sondern reiner Form erscheinen. Der Adler „muß / Ein ander Wort erprüfen und ruft es laut / Der Jugendliche, nach Germania schauend“ (str. 4, v. 11–13). Die Du-Apostrophe des Kulturträgers an Germania bildet in der Folge die Form bis zum Schluss des Gesangs. Es ist kaum noch ein alternierendes Versmaß anzutreffen. Das Gegenteil ist der Fall: ein Rufen in Daktyloepitriten und äolischen Perioden bis hin in die strophischen Abkadenzierungen, welche an den Ton der großen Rheinymne erinnern – insbesondere die Parallelführung des Schlusses der zweitletzten und letzten Strophe im akephalen Hipponacteus (o – ∪ – ∪ – ∪ – ∪): „Unschuldige, muß es bleiben“ (str. 6, v. 16) = „Den Königen und den Völkern“ (str. 7, v. 16).

Michael Engelhardt: Schauen wir nochmals diesen Auftakt zur Schlussperiode an. Vergleichen wir dazu den Schluss der zweitletzten mit demjenigen der letzten Strophe:

*Doch ungesprochen auch, wie es da ist,
Unschuldige, muß es bleiben.
[...]
Und wehrlos Rath giebst rings
Den Königen und den Völkern.*

Ist nun „Unschuld[]“ ein Spondeus oder Trochäus? Der Akzent liegt zwar auf der ersten Silbe „Un“, die aber kurz und leicht ist, und erinnert an

Germanien

Strophen 4 und 5

4	1	Die Priesterin, stillste Tochter Gottes,	u	u	u	u	u	u	dja, 3 tr
	2	Sie, die zu gern in tiefer Einfalt schweigt,	-	u	u	u	u	u	BV [a]
	3	Sie suchet er, die offenen Auges schaute	u	u	u	u	u	u	BV
	4	Als wüßte sie es nicht, jüngst, da ein Sturm	u	u	u	u	u	u	BV
	5	Todt drohend über ihrem Haupt ertönte;	u	u	u	u	u	u	BV
	6	Es abnete das Kind ein Besseres,	u	u	u	u	u	u	BV
	7	Und endlich ward ein Stauen weit im Himmel	u	u	u	u	u	u	BV
	8	Weil Eines groß an Glauben, wie sie selbst,	u	u	u	u	u	u	BV
	9	Die seegnende, die Macht der Höhe sei;	u	u	u	u	u	u	BV
	10	Drum sandten sie den Boten, der, sie schnell erkennend	u	u	u	u	u	u	BV
	11	Denkt lächelnd so: dich unzerbrechliche, muß	u	u	u	u	u	u	BV
	12	Ein ander Wort erproben und ruft es laut	u	u	u	u	u	u	dja + ^gl (A)
	13	Der Jugendliche, nach Germania schauend:	u	u	u	u	u	u	hBV, pher
	14	Du bist es, auserwählt	u	u	u	u	u	u	hTM (s. 3, 7)
	15	Allliebend und ein schweres Glück	u	u	u	u	u	u	2dja
	16	Bist du zu tragen stark geworden	u	u	u	u	u	u	3. alk.
5	1	Seit damals, da im Walde versteckt und blühendem Mohn	u	u	u	u	u	u	abr, tr + cja, AK
	2	Voll süßen Schlummers, trunkene, meiner du	u	u	u	u	u	u	abr + gl (4, 12)
	3	Nicht achtetest, lang, ehe noch auch geringere fühlten	u	u	u	u	u	u	2. Päon, -, cja + ^pher
	4	Der Jungfrau Stolz, und staunten, weß du wärest und woher,	u	u	u	u	u	u	hTM, tr + cja
	5	Doch du es selbst nicht wußtest. Ich miskannte dich nicht,	u	u	u	u	u	u	hTM, tr + cja

„ungesprochen“ im Vers davor). Die Silbe „schuld“ hingegen zeichnet sich durch vier Klangereignisse aus. So tendiert „Unschuldige“ zum fallenden Ionikus (– – ◡ ◡). Vom fallenden Ionikus ist der Auftakt zur Vergleichschlussperiode „Den Königen“ weit entfernt und zweifelsfrei ein zweiter Päon (◡ – ◡ ◡). Aber das „muß“ im letzten Vers der sechsten Strophe hat metrisch eine vergleichbare Ambiguität wie das „und“ im letzten der siebten Strophe. Sowohl der Schlussvers der sechsten als auch derjenige der siebten Strophe haben das Problem, dass vier Senkungen aufeinander folgen könnten. Beide Scharnierworte, „muß“ wie „und“, sind einsilbig und verlangen nach einem Akzent. Wer dem (ent)sprechend, vertonend, ausdrücklich nachkommt, äußert eine Haltung. *Germanien* verlangt in der Mitte seines finalen Bogens einen Akzent auf scheinbar Unwichtigem. Soll sich der Vers in zwei Hälften teilen, um zwei Päone nebeneinander zu fügen? Oder soll das „und“ einen Ton erhalten, welcher beide Hälften eben bindet, freilich durch einen ungewohnten Akzent auf der Konjunktion „und“ – was sich weniger beim Lesen, aber umso deutlicher beim Sprechen und Hören als politisch hochbrisant herausstellt. Anders gesagt: Hölderlin konfrontiert über den Rhythmus den Vers mit einer Haltung zum Gesagten.

Boris Previšić: Und damit vollendet sich die äolische Periodik. Und wie großflächig die äolische Periodik gedacht wird, zeigt in ganz besonderer Weise der Schluss der fünften Strophe. Der neu gefundene Rhythmus endet nicht mehr an der Versgrenze; vielmehr umspielt er sie nur noch und findet zu einem Ton, welcher identisch wiederkehrt in *Hälfte des Lebens*: „Und voll von Ahnungen dir / Und voll von Frieden der Busen“ (*Germanien*, str. 5, v. 15 f.) = „[...] von Küssen, / Tunkt ihr das Haupt / Ins Heilignüchterne Wasser“ (*Hälfte des Lebens*, str. 1, v. 5-7) = Jambus + akephaler Glykoneus + akephaler Pherekrateus (= sapphische Periode).

Hideya Hayashi, Jonathan Schmidt-Dominé, Michael Schwingenschlögl, Tim Willmann, Martin Vöhler und Violetta L. Waibel

Bericht zum Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher

Am Eröffnungstag der Hölderlin-Jahrestagung 2018 in Tübingen fand das Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher zum sechsten Mal statt; es wurde von Violetta L. Waibel (Wien) und Martin Vöhler (Berlin/Thessaloniki) geleitet. Wiederum standen im Sinne von Werkstattberichten aktuelle Probleme entstehender Arbeiten im Zentrum: Es wurden primär schwierige Passagen aus Hölderlins Texten und Projektentwürfen zur Diskussion gestellt. Im Folgenden geben die Teilnehmer selbst ein kurzes Resümee ihrer Präsentation.

Hideya Hayashi: Konstruktion der Versöhnung. Die Bedeutung des Opfertodes in Der Tod des Empedokles

Hölderlins Dichtung spricht vom Verlust der Verbindung zwischen Menschen und Göttern und hofft, dass sich diese Verbindung in der Zukunft wieder ereignet. Meine Dissertation versucht zu analysieren, wie Hölderlins Texte die Möglichkeit zur Erneuerung dieser Verbindung konstruieren. Im Folgenden möchte ich am Beispiel von Hölderlins Trauerspielprojekt *Der Tod des Empedokles* einen Einblick in das Projekt geben.

Der Tod des Empedokles besteht aus einem frühen *Frankfurter Plan* und drei fragmentarischen Entwürfen sowie der theoretischen Schrift *Grund zum Empedokles*. Wie der Titel des Trauerspiels zeigt, steht der Tod des Titelhelden immer im Zentrum des *Empedokles*-Projekts, obwohl dieser in den Entwürfen nicht konkret beschrieben ist. Der *Frankfurter Plan* hält fest, dass Empedokles, der in „Kulturhaß“ (MA 1, 763) verfallen ist, versucht, „durch freiwilligen Tod sich mit der unendlichen Natur zu vereinen“ (MA 1, 766). Im Ersten und Zweiten Entwurf ist der Grund des Todes von Empedokles als Hybris beschrieben, insofern Empedokles sich

selbst als ‚Gott‘ bezeichnet. Um die durch diese Hybris verlorene Versöhnung zwischen sich selbst und der Natur wiederzugewinnen, wirft sich Empedokles in den Vulkan Ätna. Im Dritten Entwurf hingegen opfert er sich, um die Menschen, die die Natur verloren haben, mit den Göttern zu versöhnen. „Die dritte und letzte Fassung betont Empedokles’ Opferstatus und lässt dagegen das Motiv der Hybris, das die erste Version umrissen, die zweite angedeutet hatte, komplett verschwinden.“¹ Die Bedeutung des Todes von Empedokles verändert sich somit von Fassung zu Fassung.

Es stellt sich die Frage, warum der Tod von Empedokles ein Opfertod sein sollte. Eine Erklärung lässt sich im *Grund zum Empedokles* finden, der vor dem Dritten Entwurf geschrieben wurde. In diesem Text geht es vor allem um die Vereinigung von Gegensätzen, z.B. Natur und Kunst, Subjekt und Objekt sowie Individuum und Allgemeines. Empedokles ist der Mensch, „in dem sich jene Gegensätze so innig vereinigen“ (MA 1, 870). Um sein Leben, in dem die Vereinigung erscheint, erkennbar zu machen, „muss es dadurch sich darstellen, daß es im Übermaße der Innigkeit, wo sich die Entgegengesetzten verwechseln, sich trennt“ (MA 1, 868). Die Vereinigung kann erst dadurch erkennbar werden, dass sie sich auflöst, deswegen ist sie etwas Augenblickliches und Vergängliches. „Sein Schicksaal stellt sich in ihm [sc. Empedokles] dar, als in einer augenblicklichen Vereinigung, die aber sich auflösen muß, um mehr zu werden.“ (MA 1, 871) Die Vereinigung kann nicht im Einzelnen stattfinden, sie muss zum Allgemeinen werden, wozu es ein Opfer braucht.

Das Schicksal seiner Zeit „erforderte ein Opfer, wo der ganze Mensch, das wirklich und sichtbar wird, worinn das Schicksaal seiner Zeit sich aufzulösen scheint, wo die Extreme sich in Einem wirklich und sichtbar zu vereinigen scheinen“ (MA 1, 872). Der „ganze Mensch“ ist in dieser Vorstellung Empedokles, der im Objekt „wie in einem Abgrund sich verlor“, und in Empedokles „erschien das Object [...] in subjectiver Gestalt, wie er die objective Gestalt des Objects angenommen hatte“ (MA 1, 874). Empedokles erscheint durch sein Opfer „wirklich und sichtbar“ als der ganze Mensch, in dem Subjekt und Objekt ein und dasselbe sind. Er selbst wird

¹ Peter-André Alt: Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität. Hölderlins ‚Empedokles‘-Projekt und die Diskussion des antiken Opferbegriffs im 18. Jahrhundert. In: HJb 37, 2010-2011, 30-67; 53.

zu einer allgemeinen und objektiven Figur, die ihn umgebende Zeit findet in ihm einen individuellen und subjektiven Ausdruck. Im persönlichen Opfer von Empedokles scheint die allgemeine Versöhnung auf.

Das Schicksal seiner Zeit ‚scheint‘ sich in Empedokles sichtbar aufzulösen. Diese Versöhnung wird aus Sicht einer anderen Person erkannt, wie das Wort ‚scheinen‘ andeutet. Im Ersten und Zweiten Entwurf erklärt Empedokles selbst die Bedeutung seines Todes und hinterlässt den Menschen ein Vermächtnis.² Im Dritten Entwurf gibt er selbst keine Begründung mehr für seinen Tod, der von seiner Zeit verlangt wird. Damit die Bedeutung seines Todes erkennbar wird, braucht es ein anderes Wesen, das von dieser spricht. Der Weise Manes fragt im Dritten Entwurf Empedokles:

*Der Eine doch, der neue Retter faßt
Des Himmels Stralen ruhig auf, und liebend
Nimmt er, was sterblich ist, an seinen Busen,
Und milde wird in ihm der Streit der Welt.
Die Menschen und die Götter söhnt er aus.
Und nahe wieder leben sie, wie vormals,
[...]
Bist du der Mann? derselbe? bist du diß?³*

Manes fragt Empedokles, ob er der Mann sei, der die Götter und die Menschen versöhnen könne. Weder verneint noch bejaht Empedokles diese Frage. Er sagt nur, dass er wisse, wer Manes sei, und er charakterisiert Manes als „Alleswissende[n]“ (ebd.). Dadurch wird die Wahrscheinlichkeit des Worts von Manes garantiert. So lassen Manes' Fragen darauf schließen, dass der Opfertod von Empedokles die Versöhnung verwirklichen könne.

Die Fragen von Manes lassen zunächst alles offen, von daher wird die Versöhnung durch das Opfer nicht als Wirklichkeit, sondern als Möglichkeit dargestellt. Im Dritten Entwurf wird nicht deutlich gesagt, ob durch das Opfer von Empedokles wirklich die Versöhnung realisiert wird. Da der Dritte Entwurf abgebrochen wurde, ist nicht klar, wie Hölderlin den

² Vgl. Violetta L. Waibel: Scheitern des Tragischen? Anmerkungen zu Hölderlins ‚Empedokles‘. In: Es gibt Kunstwerke – Wie sind sie möglich?, hrsg. von Violetta L. Waibel und Konrad Paul Liessmann, Paderborn 2014, 353-379.

³ MA 1, 897.

Opfertod denken wollte. Wenn er später die Tragödien von Sophokles analysiert, um Techniken ihrer Verfertigung zu erlernen, bildet auch hier das Problem des Todes in der Tragödie das Zentrum seiner Aufmerksamkeit.

Jonathan Schmidt-Dominé: Die Pindar-Kommentare als Fortschreibung von Hölderlins philosophischen Entwürfen

Die Projektpräsentation schlägt eine Lektüre von Hölderlins Pindar-Kommentaren (bzw. Pindar-Fragmenten) in Anschluss an und als Reflexion auf seine philosophischen Entwürfe von 1794 bis 1800 vor. Rechtfertigen lässt sich ein solcher Ansatz bereits ausgehend vom Vokabular und zentralen philosophischen Einzelfragen, die sich hier wieder aufgenommen finden: So bleibt der Kommentar *Das Höchste* der früheren Kritik an einem mit unmittelbarem Selbstbewusstsein verbundenen Begriff des absoluten Ichs als erstem Prinzip gerade ausgehend von einer Fichte'schen Bestimmung der menschlichen Erkenntnis verpflichtet. Mit der Bestimmung des Gesetzes als selbst nicht positiv erkanntem und dadurch eine Macht jenseits des Gesetzes anzeigendem „Erkenntnißgrund“ schließt Hölderlin aber auch direkt an das Fragment *Über den Begriff der Straffe* an. Insbesondere der Pindar-Kommentar *Das Unendliche* wurde in der Forschung unter philosophischen Gesichtspunkten bislang wenig beachtet, obwohl gerade hier eine Einheit von moralisch-sittlicher („Recht“) und pragmatisch-technischer, in der theoretischen Einsicht von Naturursachen, einem „reinen Wissen[]“ (*Untreue der Weisheit*) gegründeter Gesetzlichkeit („Klugheit“) als ‚unendlicher Zusammenhang‘ benannt wird. Er kann so im Anschluss an den vielfach besprochenen Kommentar *Das Höchste* gelesen werden: Dessen Beschreibung einer menschlichen Erkenntnisform als gesetzlicher Entgegensetzung bezieht sich noch gleichermaßen bzw. schwankend auf die theoretische wie auch auf die praktische Vernunft und damit auf „Recht“ und „Klugheit“ und lässt deren Verhältnis ungeklärt. Einer Urteilsform, die hingegen gerade jenen Zusammenhang beider im Leben – und den durch das Gesetz selbst nicht zu begründenden Zusammenhang des Gesetzes mit dem Leben – zum Ausdruck bringen kann, sucht sich Hölderlin anhand der Übersetzung des von ihm *Das Unend-*

liche betitelten Pindar-Fragments anzunähern. Diese Form zeichnet sich dadurch aus, dass die Einheit des „Gemüth[s]“ in einem ‚zweideutigen‘ Verhältnis zu „Recht“ und „Klugheit“ – zu moralischer und natürlicher Gesetzmäßigkeit – steht, das sich auch von der zweideutigen Syntax der Fragmentübersetzung her näher bestimmen lässt. Im Gegensatz zum etwa in Kants Postulatenlehre (KpV, A 225) und später bei Fichte formulierten Primat des Sollens über das Sein und der praktischen über die theoretische Vernunft beschreibt Hölderlin das Wechselverhältnis von „Recht“ und „Klugheit“ als nur von einem „dritten“ her auflösbar. Ein solches – die ‚durchgängige‘, ‚stetige‘ Einheit des Lebens begründendes – ‚drittes‘ hatte Hölderlin bereits im *Fragment philosophischer Briefe* als den nicht auf Gesetzmäßigkeit reduzierbaren „unendlichere[n] Zusammenhang“ (FHA 14, 47) der Religion zu bestimmen gesucht. Diesem steht in den Pindar-Kommentaren (*Das Höchste, Die Asyle*) ein grundlegend anderes, den Sophokles-Anmerkungen näher stehendes Verständnis des Verhältnisses von Mensch, Welt und Gott gegenüber. Die Entgegensetzung – bereits in *Urtheil und Seyn* im Unterschied zum in aller Entgegensetzung vorausgesetzten athetischen ‚Seyn‘ angelegt – wird nun im Verhältnis zu einer „ursprüngliche[n] Not“ (*Die Asyle*) zum ‚Unterscheiden von Welten‘ (*Das Höchste*) neu perspektiviert, wobei jedoch, mit einer Tendenz zum „Utopieverlust“ einhergehend, weder der Einheitspunkt einer „Welt aller Welten“ (*Das untergehende Vaterland ...*, FHA 14, 174) vorausgesetzt, noch im ‚Unendlichen‘ der hyperbolische Punkt einer *coincidentia oppositorum* – wie in *Wenn der Dichter ...* (FHA 14, 310f.) – ausgesprochen wird. Die ‚Umschreibung‘ der Alternative von „Recht“ und „Klugheit“ lässt sich im Spannungsverhältnis zwischen dem Fichte’schen und dem Kant’schen Verständnis der Limitation (entsprechend dem unendlichen Urteil) lesen: Während diese in der Fichte’schen *Wissenschaftslehre* von 1794 als Prinzip der Bestimmung innerhalb einer Gattungshierarchie vermöge eines Gegensatzes gedacht wird (GA I, 2, 278f.), artikuliert *Das Unendliche* eine aus jedem Gattungszusammenhang herausführende Bestimmung vermöge eines Verhältnisses zu einer Unbestimmtheit, die doch nicht differenzlose Einigkeit ist. Von hier aus wird eine poetologische Lektüre der Pindar-Kommentare als Entfaltung des Problems „poëtische[r] Individualität“ (FHA 14, 312) möglich. Wenngleich die Pindar-Kommentare der Kunst bzw. der Dichtung nicht mehr die Fähigkeit zur Herstellung eines

höchsten Einheitspunkts beilegen, erlauben sie doch auf poetologischer Ebene eine erneute Reflexion auf Hölderlins frühere Entwürfe. So erklärt der Kommentar *Vom Delphin* den Ausdruck einer individuellen „Art“ des ‚Zusammenhangs‘ jenseits aller Gattungshierarchie zum Prinzip eines Gesangs. *Das Belebende* entwirft ein Modell der „Bestimmung“ eines Stromgesangs jenseits des etwa in *Der Rhein* zugrundeliegenden Prinzips der Überwindung von widerstrebenden Gegensätzen. Rückblickend wird so deren Verhältnis zur Sprache gebracht.

*Michael Schwingenschlögl: Der gefesselte Strom und Ganymed:
Einheit und Mannigfaltigkeit in Hölderlins späten Umarbeitungen*

Die alkäischen Oden *Der gefesselte Strom* (1801) und *Ganymed* (1803) nehmen Teil an einem Wandlungsprozess, während welchem Friedrich Hölderlin sehr weitgehende Umarbeitungen früherer Texte vornahm, die teils als Spätfassungen, teils zurecht als neue Poesien bekannt sind und generell den unverkennbaren ‚Spätstil‘ aufweisen. Fragt man nach dem Sinn dieser Bearbeitungen, gibt es hierauf keine schnellen Antworten. Schmidt sieht sie als Instantiierung einer anti-empedokleischen Wende vom Aorgischen zum Organischen,⁴ während Bennholdt-Thomsen dies nur für die Nachtgesänge gelten lässt, die als Auftakt der Vaterländischen Gesänge dienen sollen.⁵ Solche Kontroversen verwundern nicht, denn die Differenzen der Texte sind auf den ersten Blick konzeptionell kaum einzuordnen. Befassen sich doch in unserem Beispiel beide Oden mit einem vereisten Strom, der taut, durch das Land gen See fließt und mithin, wie Schmidt sagt, ein Gleichnis des „genialen Lebens“⁶ eines Helden darstellt, der erwacht, handelt und zuletzt aus der Isolation dem Göttlichen, Ganzen, einer umfassenden Einheit zustrebt. Allerdings ist dies nun eine Thematik, die für Hölderlin über einen Großteil seines Lebens und Schaffens von zentralem Interesse war.

⁴ Vgl. Jochen Schmidt: Hölderlins später Widerruf in den Oden ‚Chiron‘, ‚Blödigkeit‘ und ‚Ganymed‘, Tübingen 1978.

⁵ Vgl. Anke Bennholdt-Thomsen: Nachtgesänge. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002, 336-346, insb. 338 ff.

⁶ Schmidt, Hölderlins später Widerruf (Anm. 4), 173.

Ob man wie Franz Hölderlins Denken unter dem Konzept eines „Tübinger Platonismus“⁷ rubriziert oder wie Henrich einer Denklinie der „Vereinigungsphilosophie“⁸ unterstellt – das Ringen um ein schlüssiges Integrationsverhältnis von Einheit und Mannigfaltigkeit in der philosophischen Theorie, in den poetologischen Ansätzen und in der ‚mythenbildenden‘ dichterischen Praxis lässt sich in jedem Fall für Hölderlins Werk nachweisen. Nun schwankte, so die hier vorgestellte These, der Dichter bis 1802 in der poetischen ‚Wiederholung‘ der Himmlischen zwischen einer Integrationsform, die *Mannigfaltigkeit von apriorischer Einheit* her konzipierte, wobei die Götter als semi-abstrakte Agenten der ineffablen All-Natur der dargestellten empirischen Welt erst Kontur, Zusammenhang und zeitlichen Sinn verliehen, und zwischen einer Synthese der *Einheit in der Vielheit*, wo das Göttliche zwar der Ganzheit stiftende Faktor im Gedicht ist, die Götter aber gleichsam aus der empirisch wahrnehmbaren Natur und den Tätigkeiten der endlichen Subjekte entstehen und diese natürliche Aneinanderreihung zwar zu einem Ganzen integrieren, dabei aber nie den Zusammenhang selbst übersteigen und somit übermenschlicher, aber keineswegs übernatürlicher Konstitution sind. Letzteren Weg wählt Hölderlin in den späten Umarbeitungen konsequent, was anhand von *Der gefesselte Strom* und *Ganymed* skizziert werden kann (hier aus Platzgründen aber auf die Schlussstrophen beschränkt bleibt⁹) und eventuell Aufschlüsse über die spätesten theoretischen Positionen Hölderlins gibt.

Die letzte Strophe ist die entscheidende: Gegenüber der abstrakten Darstellung des Frühlings in *Der gefesselte Strom* („das neue Grün“¹⁰) trägt *Ganymed* („jedes, in seiner Art, / Blüht“)¹¹ nicht nur der Vielgestaltigkeit

⁷ Vgl. Michael Franz: Tübinger Platonismus. Die gemeinsamen philosophischen Anfangsgründe von Hölderlin, Schelling und Hegel, Tübingen 2012.

⁸ Dieter Henrich: Hegel und Hölderlin. In: Ders.: Hegel im Kontext, Frankfurt a.M. 1971, 9-40, insb. 12 ff.

⁹ Die Interpretation, die im Arbeitsgespräch mehr Raum einnahm, muss sich an folgenden Fragen orientieren: Wie werden Strom und die Vereisung, die Erwärmung, das Handeln, die Umwelt, wie wird die ‚Endstation‘ geschildert? Und welchen Status hat der ‚Vater‘? Kurz: Was geschieht, was bestimmt das Geschehen, und wie kommt es dazu? Die drei Hauptabschnitte der Oden – 1) Zustand des Stromes vor der Enteisung, 2) Vorgang der Entfesselung und 3) Abschluss des Prozesses – sind jeweils miteinander zu vergleichen.

¹⁰ MA 1, 279.

¹¹ MA 1, 445.

des Frühlings bei aller Gemeinsamkeit des Blühens Rechnung, sondern setzt durch den Verweis auf den biblischen Schöpfungsbericht, wo nacheinander ‚Lebewesen aller Art‘ auftreten, den Strom mit dem Schöpfer gleich.¹² Doch das Göttliche wird hier nur im Rahmen des poetischen Mythos und durch das einende Tun des Stroms realisiert. Befindet sich der Stromgeist zuletzt in Wechselwirkung mit einem ganz aus dem Mannigfaltigen erzeugten und erinnerten Göttlichen? Gegen die gängige Interpretation¹³ neigt die hier vorgeschlagene Lesart dazu, die Entfernung des Stroms aus der Frühlingslandschaft an die Motivik von *Der gefesselte Strom* zu knüpfen und als Einströmen ins Meer zu verstehen. Dies hat zur Konsequenz, dass das ‚himmlisch Gespräch‘ nicht als Verweis auf eine transzendente Einheitsdimension, sondern als Bekräftigung immanenter Ganzheitlichkeit erscheint. Das ‚Irregehen‘¹⁴ darf nicht einseitig als destruktive Überqualifizierung des Genies begriffen werden, sondern ist dem Kontext des ‚himmlisch Gespräch‘ zuzuordnen, das nicht nur auf pietistische Terminologie zurückgreift,¹⁵ sondern vor allem den geschichtlichen Gang von Verbindung und Entzug göttlicher Präsenz seitens der Natur sowie den menschlichen Bezug auf das Göttliche durch eine die Himmlischen ‚behaltende‘ Poesie als „Sprache, Ausdruck Zeichen Darstellung“¹⁶ (*Das untergehende Vaterland ...*) und eben als „Gespräch“¹⁷ (*Friedensfeier*) ins Spiel bringt. Ein solches Gespräch kommt ohne die Aufrechterhaltung der jeweiligen Individualität der Gesprächspartner nicht zustande. Der Strom *erreicht* in *Ganymed* den Ozean, doch ist dieser Ozean nicht mehr der Vater, sondern sozusagen die Entelechie des Stromes. *Der Vater ist hier der Himmel, denn mit ihm kommuniziert er*. Mittels Verdunstung und Regen, so sollte das Bild wohl interpretiert werden, tauschen beide sich aus. Der zum Meer gewordene Stromgeist hat nicht nur den Durst der Himmlischen

¹² Vgl. hierzu Schmidt, Hölderlins später Widerruf (Anm. 4), 163 f.

¹³ Die Absonderung des Stromgeists zum ‚himmlisch Gespräch‘ in *Ganymed* deutet Anke Bennholdt-Thomsen als Figuration der Erhebung Ganymeds zum Sternbild Wassermann (s. Bennholdt-Thomsen, *Nachtgesänge* [Anm. 5], 345 f.), während Schmidt das zorntrunkene Irregehen in die Ferne lediglich als Distanzierung des Genies von aller Immanenz begrift (s. Schmidt, Hölderlins später Widerruf [Anm. 4], 176).

¹⁴ Vgl. MA 1, 444 f.

¹⁵ Schmidt, Hölderlins später Widerruf (Anm. 4), 152.

¹⁶ MA 2, 72.

¹⁷ MA 1, 364.

schen gestillt, indem er ihre Fülle auf Erden verwirklicht, sondern vermag aus mythisch-geschichtlichem Bewusstsein den Himmel in seiner Gesamtheit (auf der Wasseroberfläche) zu reflektieren.¹⁸ So drückt denn v. 22 f. zwar Sorge angesichts der Extremsituation des Stroms aus, doch findet sie im Schlussvers einen versöhnlichen Ausklang. Der „allzugut[e]“¹⁹ geniale Zorn ist an sich ambivalenter Natur; einerseits mag er exzentrische Entfremdung bringen, andererseits jedoch, so wohl beim Bergsohn, eine zwar aparte, aber berechnete und gelungene Sonderfunktion innehaben.²⁰ Vom Standpunkt der geistig auf die eigene Blüte eingeschränkten Umwelt, deren Horizont jener ozeanischen Weite ist, wirkt der Strom als Außenseiter („ferne; nicht mehr dabei“²¹), doch ist die Reflexion der Himmlischen im

¹⁸ Wollte man, da die Ode ein eschatologisches Bild der Vervollkommnung zeichnet, mit dem Hölderlin den ewigen Frieden verband, den Stromgeist in übertragener Bedeutung als stillen oder pazifischen Ozean bezeichnen, so sieht man sich durch das mit *Ganymed* ungefähr zeitgleiche Pindar-Fragment *Vom Delphin* bestätigt, das motivische, formelhafte Ähnlichkeiten mit der letzten Strophe von *Ganymed* aufweist: „Den in des wellenlosen Meeres Tiefe von Flöten / Bewegt hat liebenswürdig der Gesang: Der Gesang der Natur, in der Witterung der Musen, wenn über Blüthen die Wolken, wie Floken, hängen, und über dem Schmelz von goldenen Blumen. Um diese Zeit giebt jedes Wesen seinen Ton an, seine Treue, die Art, wie eines in sich selbst zusammenhängt. Nur der Unterschied der Arten macht dann die Trennung in der Natur, daß also alles mehr Gesang und reine Stimme ist, als Accent des Bedürfnisses oder auf der anderen Seite Sprache. Es ist das wellenlose Meer, wo der bewegliche Fisch die Pfeife der Tritonen, das Echo des Wachstums in den waichen Pflanzen des Wassers fühlt.“ (MA 2, 381) Auch hier verbindet sich der Frühling, wo die Trennung in der Natur nach Arten der Blüte festzustellen ist, mit dem leicht bewölkten Himmel über einer stillen Meeresoberfläche. Nimmt man hinzu, dass die Oden der Nachtgesänge mit dem Kentauren „Chiron“ (MA 1, 439 f.) beginnen und mit dem Stromgeist enden, während jene *Das Belebende* betitelte Anmerkung zu den Pindar-Fragmenten den „Begriff von den Centauren“ (MA 2, 384) mit dem „Stromgeist“ (MA 2, 385) kurzschließt, so bestehen hier wohl interpretatorische Ansätze, die noch nicht erschöpft sind.

¹⁹ MA 1, 445.

²⁰ Insofern muss ‚Irregehen‘ nicht nur negativ konnotiert sein, sodass Böschenstein-Schäfers auf *Tinian* bezogene Bemerkung evtl. für Ganymed nicht minder gilt: „Der Idyllencharakter der dargestellten Welt wird schon durch das Verbum ‚irren‘ angekündigt. Denn dieses bezeichnet hier nicht ein orientierungsloses Suchen, sondern eine freie, zwanglose Bewegung [...]. Diese freie Bewegung ist dem sprechenden Subjekt und der Natur außer ihm gemeinsam: auch die Wasser ‚durchirren‘ die Landschaft.“ Renate Böschenstein-Schäfer: Tiere als Zeichen in Hölderlins späterer hymnischer Dichtung. In: HJb 32, 2000-2001, 105-149; 141 f.

²¹ MA 1, 445.

Gespräch *seine* Art, zu ‚blühen‘. Dies erfolgt über Erfahrungswerte und ästhetische Integration sinnlicher sowie rationaler Erkenntnis. Der Geist wird mythologisch, künstlerisch, ästhetisch vermittelt; aus geschichtlichen Zusammenhängen und / oder Kunst- bzw. Mythendeutungen, welche Sehnsüchte wecken, integriert das Subjekt die gegebenen Konkreta (Mythos / Geschichte und persönliche Situation) zu einer Perspektive auf die göttliche Allnatur und die Realisierbarkeit des Ideals. Genau dies hat den Effekt, dass *Ganymed* nicht mehr Mannigfaltigkeit *aus* der Einheit, sondern Einheit *in* der Mannigfaltigkeit aufweist. Hinsichtlich der Relation von Dichtung und später Theoriebildung Hölderlins wäre (vorläufig) zu schließen, dass nur modifiziert, im Sinne einer Akzentverschiebung, von einer anti-empedokleischen Wendung die Rede sein kann, da Hölderlin die Vermittlung von Unendlichem und Endlichem weiterhin das zentrale Anliegen war, und dass ebenso modifiziert eine Trennung von Nachtgesängen und Vaterländischen Gesängen zu konstatieren ist, da sich hier zwar der inhaltliche Schwerpunkt verschiebt, das integrative Verfahren hingegen, das die Texte jeweils zu einem Ganzen bildet, dasselbe bleibt, und den späten Texten eine teils grundsätzlich andere Konzeption von Einheit verleiht, als sie insbesondere den Vorlagen der sogenannten Spätfassungen eigen ist.

Tim Willmann: „Auf leichtgebaueten Brücken“. Grund und Abgrund der Poesie in der Performativität des Gesangs

Im Rahmen eines interdisziplinären Dissertationsprojekts wird das Verhältnis von Poesie und Philosophie in Hölderlins hymnischen Gesängen untersucht. Dieser fächerübergreifenden Untersuchung liegt die Annahme zugrunde, dass Hölderlin eine eigene Form poetischer Philosophie respektive philosophischer Poesie entwickelt hat. Der philosophische Gedanke wird dabei als Erzeugnis der Performativität dichterischen Sprechens im Zuge der Poiesis begriffen und unterscheidet sich von der logisch verfahrenen diskursiven Formgebung idealistischer Systemdenker wie Fichte, Schelling und insbesondere Hegel. In Bezug auf letzteren wird nach dem Stand der Forschung konzediert, dass Hölderlin zwar Einfluss auf dessen Philosophie hatte, indessen bildet er selbst kein System aus; seine bevorzugte Ausdrucksform bleibt die Dichtung. Dies impliziert, dass Hölderlins

hymnische Gesänge, aber auch seine Elegien und Oden (repräsentativ seien hier nur *Brod und Wein* oder *Sokrates und Alcibiades* genannt) nicht nur im Horizont seiner eigenen philosophisch-ästhetischen Bemühungen oder seiner Platon- und Kant-Rezeption gelesen werden sollen, sondern als spezifische Ausdrucksformen philosophischen Denkens eigene Geltung beanspruchen. Hölderlins hymnische Gesänge werden also nicht zum bloßen Projektionsobjekt philosophiehistorischer Doxographien, vielmehr wird die je eigene Gedankenführung eines Gesangs in ihrer besonderen Formgebung untersucht. Dabei mag der jeweilige Gedanke durchaus von Platon, Kant, Fichte u. a. entlehnt sein oder als Transformation erscheinen.

Dies geschieht im Ausgang des handschriftlichen Befundes nach Maßgabe des Homburger Foliohefts, so wie ihn die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe im Supplement III faksimiliert und dokumentiert hat. Hier lässt Hölderlin in veränderter Reihenfolge, und daher auch mit einer poetologischen Absicht, seine drei letzten großen Elegien (*Heimkunft*, *Brod und Wein*, *Stutgard*) das Konvolut eröffnen. Dieser Elegien-Triade folgen dann zwei Entwürfe hymnischer Gesänge nach pindarischem Muster, *Der Einzige* und *Patmos*; das hymnische Fragment *Die Titanen* beschließt die erste gemäß D. E. Sattler rekonstruierte Anlegungsphase des Homburger Foliohefts (ihr folgen zwei weitere Phasen der Hinzufügung weiterer hymnischer Gesänge und Fragmente sowie umfassende Überarbeitungen des Konvoluts im Zusammenhang).

Anhand dieser von D. E. Sattler editionsphilologisch begründeten Entstehungsgeschichte des Homburger Foliohefts lässt sich schrittweise ein philologischer Zugang zum Konvolut entwickeln als Grundlage der philosophischen Argumentation. Insofern bildet die erste Phase der Arbeitsreinschriften die textuelle Basis der philologisch-philosophischen Analyse und Deutung. Die eröffnende Elegien-Triade wird unter dem Aspekt einer poetischen Exposition der hymnischen Gesänge gelesen. Dabei deuten die autoreferentiellen wie autoreflexiven Züge der Elegien nicht nur auf sich und ihren immanenten werkgenetischen Zusammenhang, sondern auch über sich selbst hinaus. Nicht zufällig findet gerade *Stutgard* als die die Triade beschließende Elegie im Homburger Folioheft für diesen Gedanken einen entsprechenden Ausdruck, der das hymnische Sprechen im Modus des Optativs herbeiwünscht: „[...] und heiliger soll sprechen das kühnere Wort.“ Das „kühnere Wort“, das hier sprechen solle, ist das der hymni-

schen Gesänge; in einem Brief von 1803 an seinen Verleger Wilmans kündigt Hölderlin „das hohe und reine Frohloken vaterländischer Gesänge“ an (FHA 19, 504). *Stuttgart* formuliert über den Elegien-Zusammenhang hinausweisend eine Schwelle zum hymnischen Sprechen. Die anschließenden Gesänge *Der Einzige* und *Patmos* (wie auch das Fragment *Die Titanen*) sind daher sowohl im handschriftlichen wie auch im inhaltlichen Kontext der Elegien zu lesen. (Aus thematischen Gründen böte sich ein zusätzlicher handschriftlicher Exkurs zum hymnischen Gesang *Friedensfeier* an, der sich zu *Der Einzige* und *Patmos* in Beziehung setzen ließe.)

Unter dem Titel „*Auf leichtgebaueten Brüken*“. *Grund und Abgrund der Poesie in der Performativität des Gesangs* unternimmt der Verfasser im Folgenden eine exemplarische philologische Impulsanalyse der ersten Strophe von *Patmos*. Den formalen Untersuchungskriterien wird eine entscheidende Bedeutung attestiert, um die in der Forschung oftmals stoffgeschichtlich orientierte Aufarbeitung durch eine formanalytische zu erweitern. Unter formalen Aspekten betrachtet, erscheint der Stoff dann als spezifisch arrangierter Gehalt von *Patmos*, der dem Gesang überhaupt erst seine besondere ästhetische Qualität verleiht. Dabei sind die folgenden Fragestellungen leitend: Nach welcher Maßgabe lassen sich die Strophen und Verse der hymnischen Gesänge tiefer gehend gliedern, um nicht bei der bloß äußerlich bleibenden Applikation eines Adjektivs wie ‚pindarisch‘ stehen zu bleiben? In welchem Verhältnis stehen die Strophen zueinander? Welche Kriterien erlauben Zuordnungen zu größeren Strophenkomplexen? In welchem Verhältnis stehen Vers- und Satzfüge, welchen Einfluss haben Metrum respektive Rhythmus? Und lassen sich Kategorien zur Beschreibung oder Bestimmung des freirhythmischen Gesangs entwickeln?

Der Beginn von *Patmos* problematisiert die sinnliche und begriffliche Fassbarkeit des nahen Gottes im Spannungsverhältnis von Erfüllung und bedrängender Überfülle für das poetische Ich. Die Schwere dieser Fassbarkeit des Gottes ist daher überaus ambivalent. Sie meint nicht nur das Scheitern diskursiven Denkens im Sinne einer Begrifflosigkeit, sondern beschreibt den tastenden Versuch einer angemessenen Erfassung des Gottes im hymnischen Gesang als eine Bürde oder Last poetischer Rede. Die Schwere der Fassbarkeit des Gottes meint damit auch dessen Wucht. (Bereits im biblischen Hebräisch wird der Ausdruck *kvod-el* sinnstiftend für diesen Gedanken. Oftmals als ‚Herrlichkeit Gottes‘ übersetzt, bezeichnet

er wörtlich genommen die ‚Schwere Gottes‘.) Diese Wucht besteht in einer Überfülle, die das poetische Ich dieser Strophe kaum zu fassen vermag. Hierin äußert sich auch die „Gefahr“ dieses Gottes, ihn nämlich wegen seiner drängenden Nähe als latente Gefahr wahrzunehmen, d.h. ihn womöglich nicht fassen zu können. Dennoch wird die Überfülle des Gottes nunmehr als „Rettende[s]“ in der Form der Strophe manifest. Vom Rettenden wird gesagt, dass es „wächst“, und tatsächlich wächst der Vers um eine Silbe nach dem Komma über sich selbst hinaus. Auch metrisch lastet auf ihr zugleich die tonale Emphase. Dieser Wachstumsgedanke wird als performatives Element begriffen, das sich auch am Versarrangement nachweisen lässt. Es ist das poetologische Prinzip dieser Strophe, insofern es sich in der Versgenese poetischen Sprechens realisiert: Gliedert man die Strophe nach ihren syntaktisch abgeschlossenen Einheiten, entstehen vier Syntagmen mit jeweils aufsteigender Verszahl. Diese vier Syntagmen stehen im Verhältnis von 2 : 2 : 4 : 7.

Dabei bildet der achte Vers „Auf leichtgebauten Brücken“ exakt die arithmetische Mitte der Strophe. Er vermittelt die beiden Strophenhälften als versifizierte Brücke. Seine vermittelnde Funktion als Brückenvers wird einerseits vorbereitet durch die Verse 5 bis 7, andererseits deutet er auch auf diese Verse zurück, indem er den Gang über den Abgrund zum Überflug transformiert.

Dies geschieht erneut durch das Prinzip des Anwachsens der Verse; diesmal aber mit Blick auf die ansteigende Silbenzahl. Dabei addiert Vers 7 die Silbenzahl der Verse 5 und 6, sodass er mit zwölf Silben den längsten Vers dieser Strophe darstellt. Die Verse 5 bis 7 lassen sich daher wie ein Anstieg zur Strophenmitte hin lesen: „Im Finstern wohnen / Die Adler und furchtlos gehn / Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg“. Erst Vers 8 versinnbildlicht diesen Anstieg zum poetisierten Überflug „leichtgebauete[r] Brücken“ über den Abgrund hinweg.

Die Brückenfunktion dieses Verses ist also auch performativ ernst zu nehmen. Insofern dieser Vers im Zuge poetischen Sprechens heranwächst, so reflektiert er zugleich in einer überaus ambivalenten Weise der Selbstkommentierung seine eigene poetische Genese: Er mag sich selbst einerseits als vom poetischen Ich mühelos und mit Leichtigkeit erbautes Verbindungsglied beider Strophenhälften aussprechen, andererseits artikuliert er auch seinen ephemeren Charakter im Flug poetischen Sprechens

hinweg über den Abgrund. Der thematische Abgrund ist daher in Bezug auf die Genese poetischen Sprechens zu lesen. Das Verstummen poetischen Sprechens ist dessen Sturz in den Abgrund des Schweigens, doch ist das Schweigen auch der Grund, von dem das poetische Sprechen anhebt. Als Ort von Verstummen und Schweigen wird der Abgrund zur mythischen Metapher der Poesis. Damit ist die Notwendigkeit des Gesangs als idealer Flug zur imaginären Reise in den kleinasiatischen Raum exponiert. Durch seine hymnische Anrufung erbittet das poetische Ich seinerseits „Fittige“, um auch die „Getrenntesten Berge“ und damit die Trennung der „Liebsten“ im Zuge poetischen Sprechens flugs überwinden zu können. In einem übergreifenden Horizont ist hiermit nicht zuletzt die Überwindung historisch bedingter Trennungen, vergleichbar einer Diaspora, gemeint: Der Überflug ist also immer auch Überwindung jener „Gipfel der Zeit“ und dies mit der Absicht, eine Vermittlung des und der Getrennten zu bewirken: „Hinüberzugehn und wiederzukehren.“ Mittels dieser metaphorischen Doppelbewegung scheint *Patmos* gewissermaßen wörtlich auf eine ‚Methode‘ poetischer Reflexion hinzudeuten. Gemeint ist also nicht nur inhaltlich das Verhältnis von Hellas und Hesperien oder Fremdem und Eigenem, sondern ein um Verstehen bemühtes Lektüreverfahren, das sich der poetischen Bewegung des Gesangs und damit der Vielfalt seiner besonderen Struktur öffnet. Dieses Lektüreverfahren erhält sich als hin und wider gehende Vermittlungsbewegung zwischen Poesie und philosophischer Reflexion auf Basis ästhetischer Erfahrung. *Patmos* kann daher nicht als poetischer Spezialfall eines philosophischen Allgemeinbegriffs gelesen werden. Soll der Brückenschlag zwischen Poesie und Philosophie gelingen, muss sich die philosophische Begrifflichkeit den Eigenheiten und Besonderheiten seines Gegenstands entsprechend annähern, ohne dass ein Ende des Hin und Wider der Reflexionsbewegung absehbar wäre. Nächstens mehr.

Johann Kreuzer

Bericht über das Forum der Jahrestagung 2018

Am Schluss der 36. Jahrestagung stellten im Forschungsforum Yashar Mohagheghi (Bochum), Jakob Helmut Deibl (Wien) sowie Moritz Strohschneider (München) ihre Dissertationen vor.

Den Beginn machte *Yashar Mohagheghi* mit der Darstellung zentraler Aspekte seiner Arbeit zu *Fest und Zeitenwende*¹. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sei eine neue Form bürgerlicher Festpraxis aufgekommen, die im Zuge der Politisierung des nach Macht strebenden Bürgertums und der Dynamisierung seines Zeithorizonts durch politische Aufladung und Teleologisierung gekennzeichnet ist. So wird das Fest – von den Bundesfesten der 1770er Jahre bis zu den Festen der Französischen Revolution – zu einer bedeutenden Praktik, durch die das Bürgertum seine (künftige) Emanzipation zu inszenieren und den (erhofften) Zeiteumbruch zu forcieren versucht.

Die Verzeitlichung im 18. Jahrhundert bedingt einerseits pathologische Zeiterfahrungen und zieht so andererseits Versuche der Operationalisierung von Zeit in Literatur und Philosophie nach sich. Die bürgerlichen Bundesfeste gewinnen vor diesem Hintergrund Virulenz als ‚Übergangsrituale‘ im epochalen Zeitenwechsel (2. Kapitel der Arbeit).

Während das Fest in ‚vormodernen‘ Gemeinwesen die zentrale Funktion der zyklischen Perpetuierung der Zeit übernimmt (Durkheim, Caillois, Bachtin), verliert es im Laufe der Neuzeit seinen integralen gesellschaftlichen Status und separiert sich in eine repräsentative Official- und in eine Volkskultur des Festes. In der Aufklärung wird das Fest als Medium gesellschaftlicher Gesamtintegration wiederentdeckt, womit sich die Herausbildung einer genuinen Theorie des Festes verbindet. In Rousseaus festtheoretischen Schriften zeigt sich, dass der Wandel des Festdiskurses

¹ Yashar Mohagheghi: *Fest und Zeitenwende. Französische Revolution und die Festkultur des 18. Jahrhunderts bei Hölderlin*, Stuttgart 2019.

wesentlich durch den Übergang von einer repräsentativen zu einer kommunikativen Öffentlichkeit geprägt ist (ausgeführt im 3. Kapitel).

Die Auflösung korporativer Gesellschaftsstrukturen im 18. Jahrhundert setzt in Deutschland eine Assoziationsbewegung in Gang, in deren Zug das Bürgertum Modellversuche demokratischer Organisation durchspielt und sich in Bünden organisiert. Das Aufkommen empfindsamer Kommunikationsbedürfnisse lässt auch das Freundschafts- und Bundesfest zu einem zentralen Medium intimer Assoziation werden. Die Politisierung des Bürgertums geht dabei mit einer Dynamisierung des Zeithorizonts einher, die sich in den Festen in einer verstärkten Zukunftsausrichtung niederschlägt. Dies zeigt sich am literatursoziologischen Phänomen der Dichterbünde seit den 1770er Jahren (v.a. Göttinger Hain), die Hölderlins vorrevolutionärer ‚Bundlyrik‘ als Modell dienen. (4. Kapitel)

Das Paradigma des Festes als Gründungsakt gelangt in der Französischen Revolution auf eine nationalstaatliche Ebene und prägt – freilich in Verbindung mit anderen Einflussquellen (v.a. Schiller) – Hölderlins Tübinger Hymnen als Initiationsfeier des Menschheitsbundes. (5. Kapitel)

Die Einsetzung der neuen Zeit wird in den ‚Kultfesten‘ der Revolution vor allem durch den Auftritt und die feierliche Inthronisation von Gottheiten in Szene gesetzt, die die kardinalen Begriffe der neuen politischen Semantik allegorisieren. Hölderlins Tübinger Hymnen nehmen die feierliche Dramaturgie der Revolutionsfeste und -hymnen auf, die eine Strategie der Selbstbestärkung und Mobilisierung der revolutionären (Schwur-)Gemeinschaft verfolgen. Im Ergebnis kristallisiert sich – auch durch einen Exkurs über die feierliche Eidszene in der Revolution und in den modellbildenden (Revolutions-)Gemälden J. L. Davids – ein übergreifendes Muster des Festlichen als Aufbruchsdynamik in eine (neue) Zukunft heraus. (6. Kapitel)

Rekurriert die Vorstellung vom Epochenwechsel, der im Fest inszeniert wird, zunächst auf ein adventistisch-dichotomes Geschichtsmodell, so erstartet nach der Desillusionierung über die Revolution ein evolutionäres Geschichtsverständnis, wie sich bei Hölderlin im Wandel der Festthematik vom revolutionären Früh- zum ‚postrevolutionären‘ Spätwerk (etwa 1800-1806) zeigen lässt. Öffnet das Festliche im frühen Hymnenwerk eine propulsive Dynamik in die Zukunft, so besteht seine Übergangsfunktion im Spätwerk nunmehr in einer langfristigen Gedächtnisarbeit. (7. Kapitel)

Anschließend charakterisierte *Jakob Helmut Deibl* die beiden Forschungsperspektiven wie -teile seiner Dissertation *Fehl und Wiederkehr der heiligen Namen*². Sie habe einen doppelten Gegenstand. Zunächst zeichnet sie *eine* mögliche Rezeptionslinie von Hölderlins Dichtung nach, indem sie Orte in der Rezeptionslandschaft aufsucht, an welchen zwei Motive einander begegnen: das einer ‚anachronistischen Zeitgenossenschaft‘ – Hölderlin wird in zeitgenössischer Philosophie, Literatur und Dichtung über die zeitliche Distanz hinweg als Bruder, Freund und Zeitgenosse apostrophiert – und das der ‚Gottes-Frage als offener Frage‘. Dahinter steht die Beobachtung, dass nicht selten dort, wo von Hölderlin als entferntem Zeitgenossen gesprochen wird – der uns gleichwohl so nah ist, dass er unsere Zeit besser versteht, als wir dies tun –, auch die Gottes-Frage begegnet, und zwar oftmals in Diskursen, die sonst mit theologischen Fragen nur wenig zu tun haben.

Der zweite Teil der Arbeit gibt eine Interpretation von fünf Gedichten Hölderlins (*Da ich ein Knabe war ...*, *Der Abschied*, *Heimkunft*, *Ermunterung* und *Dichterberuf*) unter der Frage, welche Anhaltspunkte die zuvor skizzierte Weise der Rezeption im Werk des Dichters selbst hat. Einige Wendungen ragen dabei aus den genannten Gedichten besonders heraus: „Im Arme der Götter wuchs ich groß.“ (*Da ich ein Knabe war ...*, v. 32); „[...] Seit der gewurzelte / Allentzweieinde Haß Götter und Menschen trennt“ (*Der Abschied*, v. 13 f.); „Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Nahmen, / Herzen schlagen, und doch bleibet die Rede zurück?“ (*Heimkunft*, v. 101 f.); „Und er, der sprachlos waltet, und unbekannt / Zukünftiges bereitet, der Gott, der Geist / Im Menschenwort, am schönen Tage / Wieder mit Nahmen, wie einst, sich nennet.“ (*Ermunterung*, v. 25-28); „Und keiner Waffen brauchts und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft.“ (*Dichterberuf*, v. 63 f.)

Der mitunter lediglich assoziative Bezug auf Worte oder Verse Hölderlins (z.B.: der ‚Fehl heiliger Namen‘, der ‚Fehl Gottes‘) scheint die Möglichkeit zu bieten, jenseits etablierter Diskurse (Religion, Theologie, Religionsphilosophie) eine komplexe Verbundenheit von Nähe und Abwesenheit Gottes anzudeuten. Hörbar wird damit ein unerledigter Rest

² Jakob Helmut Deibl: *Fehl und Wiederkehr der heiligen Namen. Anachronistische Zeitgenossenschaft Hölderlins*, Regensburg 2018.

einer Frage, die sich nicht mehr direkt und unmittelbar adressieren lässt. Etwas, das sonst keine Sprache mehr fände, kann vermittelt über Hölderlins Dichtung einen Ausdruck erhalten. Es geht dabei nicht um fromme Nostalgie oder ein Kokettieren mit religiösen Versatzstücken, sondern um eine Frage, die für Jahrhunderte im Zentrum des kritischen und poetischen Diskurses (dazu zählen auch die überlieferten religiösen Texte, Heiligen Schriften und Mythen) stand und darin eine wichtige Funktion erfüllte.

Die fünf Gedichte betrachten die Gottes-Frage in einer tiefen Ambivalenz als offenzuhaltende Frage. Sie erfährt eine Differenzierung und Nuancierung, die ihre unmittelbaren Beantwortungen und Schließungen aufbricht, weshalb es als problematisch erscheine zu folgern, es gehe bei Hölderlin um einen Pantheismus, Panentheismus, eine Rückkehr zum christlichen Gott, um eine Renaissance der griechischen Götter oder der Natur als göttlichem Grund, um eine künstlerische Ersetzung oder philosophische Überwindung der Gottes-Frage oder um Atheismus. All diese Formen finden sich als Elemente in Hölderlins Texten, nicht selten im selben Gedicht – aber nur als *Momente*. Die Gottes-Frage im Sinne der genannten Optionen entscheiden zu wollen, würde ihre Dynamik im Werk Hölderlins unterlaufen. Sie würde eine Frage verharmlosen, die in ihrer Offenheit – so die These der Arbeit – ein treibendes Moment von Hölderlins frühesten bis zu seinen spätesten Texten ist.

Die Gottes-Frage ist dabei nicht zu lösen von der Frage nach der *Öffnung neuer sprachlicher Horizonte*. Dies ist ein wesentlicher Aspekt, warum gerade Hölderlins Werk in Literatur und Philosophie der Gegenwart immer wieder zum Ausgangspunkt wird und sich unerwartet eine anachronistische Nähe zum Dichter einstellt.

Am Schluss des Forums stellte *Moritz Strohschneider* die Ergebnisse der inzwischen unter dem Titel *Neue Religion in Friedrich Hölderlins später Lyrik* erschienenen Dissertation³ vor. In seiner Arbeit sei er von der These ausgegangen, dass die zwischen 1800 und 1806 geschriebenen Gedichte Hölderlins eine ‚Neue Religion‘ mithilfe von zwei poetischen Verfahrensweisen entwerfen: Synkretismus und Ambiguität. Die Arbeit

³ Moritz Strohschneider: *Neue Religion in Friedrich Hölderlins später Lyrik*, Berlin/Boston 2019.

zeigt zum einen, inwiefern die Texte durch die synkretistische Verbindung unterschiedlicher Wissensbestände sowie eine ambige Semantik der verwendeten Begriffe und Konzepte geprägt sind. Die ‚Neue Religion‘, so wird deutlich, entsteht nicht nur im Rückgriff auf religiöse Wissensbestände, konfigurieren die Gedichte das Göttliche doch am Schnittpunkt unterschiedlicher Diskurse, die es im Rahmen der Arbeit zu rekonstruieren galt. Zu diesen gehören beispielsweise geologische und (kultur-)politische Diskussionen oder das in Reiseberichten niedergelegte Weltwissen. Auf diese Weise versuchen die Gedichte, die vermeintliche Divergenz zwischen religiösen Überzeugungen und den neuesten (natur-)wissenschaftlichen Erkenntnissen zu versöhnen.

Zum anderen geht die Untersuchung davon aus, dass sich die Gedichte eines Vokabulars bedienen, das die Texte nicht auf eine bestimmte religiöse Tradition festlegt, sondern durch Ambiguität geprägt ist, weil es verschiedene Deutungshintergründe ermöglicht, die es herauszuarbeiten galt. Das hohe Maß an ‚Ambiguitätstoleranz‘, das für Hölderlins späte Lyrik charakteristisch ist, betrifft immer wieder auch die Syntax und zwar gerade an solchen Stellen, an denen wesentliche Aussagen einer ‚Neuen Religion‘ erprobt werden. Die vielfältigen Bezugsmöglichkeiten der religiösen Konzepte, Vorstellungen und Vokabeln in Hölderlins Lyrik nach 1800 sind nun keinesfalls als ‚Fehler‘ des Autors einzuschätzen. Im Gegenteil zeigt die Arbeit, dass sie eine Möglichkeit sind, mit dem traditionellen Wortmaterial religiöser Sprache eine ‚Neue Religion‘ zu beschreiben.

Die Untersuchung versucht die Produktivität der beiden damit skizzierten poetischen Verfahrensweisen für die Konfiguration einer ‚Neuen Religion‘ in der ausführlichen Interpretation von fünf exemplarisch ausgewählten Gedichten aufzuzeigen. Keinesfalls ist es ihr Ziel, eine einheitliche theologische Konzeption Hölderlins zu eruieren – diese gibt es nicht. Sehr wohl aber geht es der Arbeit darum, im Durchgang durch die Texte Verlagerungen und veränderte Schwerpunktsetzungen in der späten Lyrik aufzuzeigen. Im ersten Kapitel wird an *Der Nekar* die Relevanz der mythischen Naturwahrnehmung erarbeitet, wobei zentrale Aspekte der späten Lyrik Hölderlins in den Blick geraten und wesentliche analytische Konzepte der Untersuchung eingeführt werden. Das zweite Kapitel untersucht an *Der Wanderer* die Verbindung religiöser und naturwissenschaftlicher Wissensbestände, durch die der Text die Existenz der Götter in lebensfeindli-

chen Weltgegenden erweisen will. An *Heimkunft* wird im dritten Kapitel die Mittlerfunktion des sprechenden Ich als entscheidender Bestandteil einer ‚Neuen Religion‘ erarbeitet. Im folgenden vierten Kapitel geht es am Beispiel von *Der Einzige* um die Aufnahme dezidiert christlicher Motive in Hölderlins später Lyrik. Leitend ist die These, das Gedicht entwerfe die ‚Neue Religion‘ als geschichtsphilosophisch relevanten ‚genealogischen Synkretismus‘. Abschließend wird an *Germanien* die Abwendung des Sprechers von Griechenland und die *translatio deorum* in die Heimat untersucht und der Text als ‚Nationalmythos‘ über die Erwählung und zukünftige Aufgabe Deutschlands gelesen.

Trotz der gedrängten Zeit, die am Ende der Tagung zur Verfügung stand, schloss sich an jede der drei Präsentationen eine konstruktive und unter reger Beteiligung des Publikums geführte Diskussion an. Wie in den zurückliegenden Jahren setzte das Forum auch 2018 einen produktiven Schlusspunkt für die ganze Tagung.

Michael Franz

Hölderlins *Hyperion* als poetologischer Roman¹

Die traditionelle Auffassung von Hölderlins Roman liest den *Hyperion* als eine Art von Bildungsroman. Eine modernere Interpretation möchte ihn als Darstellung eines dialektischen Prozesses der ‚Durcharbeitung‘ von Erfahrungen des Scheiterns verstehen. Diese beiden Sichtweisen müssten gar nicht so weit auseinanderliegen. Denn der traditionelle Bildungsgang eines klassischen Romanhelden geht ja *per aspera ad astra*, entsprechend müsste auch der Bildungsroman-*Hyperion* ‚durch Leiden lernen‘. Der moderne Interpret auf der andern Seite muss immerhin zugeben, dass am Ende des Romans eine ‚Ambivalenz‘ vorherrschend wird, deren Offenheit ja auch noch eine zukünftige, wenn auch vom Unendlichkeitspathos befreite Rettung zuließe. Der Protagonist stürzt sich ja am Ende eben nicht – wie sein antiker Lieblingsheld Ajax – ins eigene Schwert, sondern allenfalls in die ‚Ambivalenz‘.

Der Begründer der Auffassung vom *Hyperion* als Bildungsroman war niemand Geringeres als Wilhelm Dilthey, der in dem Hölderlin-Aufsatz seines epochemachenden Buchs *Das Erlebnis und die Dichtung* schrieb:

Der *Hyperion* gehört zu den Bildungsromanen, die unter dem Einfluß Rousseaus in Deutschland aus der Richtung unseres damaligen Geistes auf innere Kultur hervorgegangen sind. Unter ihnen haben nach Goethe und Jean Paul der Sternbald Tiecks, der Ofterdingen von Novalis und Hölderlins *Hyperion* eine dauernde literarische Geltung behauptet. Von dem Wilhelm Meister und dem Hesperus ab stellen sie alle den Jüngling jener Tage dar; wie er in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird.²

¹ Vortrag, gehalten an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg am 24. 11. 2014 und im Hölderlinturm Tübingen am 12. 02. 2015.

² Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing/Goethe/Novalis/Hölderlin, 3., erw. Aufl. 1910 in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 26, Göttingen 2005, 252.

Natürlich möchten Autoren, die hundert Jahre nach Dilthey jeweils über 400 Seiten dicke Bücher über Hölderlins *Hyperion* schreiben, nicht mehr Diltheys „Jüngling[en] jener Tage“ hinterherdenken und die „Richtung [...] auf innere Kultur“ ist ihre Sache schon gar nicht, höchstens wenn man sie möglichst abstrakt als „Konstitution bewußter Subjektivität“³ oder, wie erwähnt, als ‚dissonant-dialektischen‘ Absprung in die rettenden Arme der „Ambivalenz“⁴ verstehen könnte.

Vielleicht lässt sich das Konzept ‚Bildungsroman‘ jedoch von dem schal gewordenen Pathos der Gründerzeit ablösen. Denn zunächst heißt ‚Bildung‘ in diesem Wortkompositum ja nichts anderes als ‚Entwicklung‘. Wir haben diese Bedeutung auch heute noch in Gebrauch, wenn wir sagen: „gegen Abend bildete sich Nebel“ oder „auf der Autobahn A 6 hat sich ein Stau gebildet“. Beide Verwendungsweisen des Wortes ‚Bildung‘ bzw. ‚bilden‘ bezeichnen nicht etwa, wie der moderne Verächter des Wortes unterstellt, einen teleologischen Prozess, sondern bloß eine Entwicklung, sie mag zu erklären sein oder auch nicht.

Nun muss man allerdings zugeben, dass Dilthey und die klassischen Vertreter der Bildungsroman-Theorie in Bezug auf Hölderlins *Hyperion* ihre Einordnung durchaus nicht aus der Luft gegriffen hatten. Schließlich nennt Hölderlin selbst das Thema seines Romanprojekts in einer seiner ersten Äußerungen darüber: „[d]er große Übergang aus der Jugend in das Wesen des Mannes vom Affecte zur Vernunft, aus dem Reiche der Fantasie ins Reich der Wahrheit und Freiheit“ (Brief an Neuffer, Oktober 1794)⁵. Und bei diesem „Übergang“ dürfte es sich nun kaum um etwas irgendwie kontingenterweise ‚Passierendes‘ wie einen Autobahnstau handeln. Mehr noch: In den beiden vielzitierten Vorreden zweier Vorstufen seines Romans charakterisiert Hölderlin den Weg, den sein Romanheld exemplarisch durchlaufen muss, als eine Bahn, die von einem „Zustand der höchsten Einfachheit“ zu einem „Zustand der höchsten Bildung“ führt

³ Gideon Stiening: Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman ‚Hyperion oder der Eremit in Griechenland‘, Tübingen 2005, 484.

⁴ Hansjörg Bay: ‚Ohne Rückkehr‘. Utopische Intention und poetischer Prozeß in Hölderlins ‚Hyperion‘, München 2003, 401 f.

⁵ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 2, 550.

(Thalia-Fragment)⁶, bzw. als einen „Weg“ „von der Kindheit zur Vollendung“ (Vorletzte Fassung)⁷. Aber diese Konzeption eines Weges zur „Vollendung“ scheint für die *gedruckte Version* des Romans keine Gültigkeit mehr zu besitzen – und insofern haben die auf Modernität pochenden Interpreten durchaus Argumente auf ihrer Seite.

Ich werde auf die Frage der „Vollendung“ von Hyperions Lebensweg am Ende dieses Vortrags zurückkommen müssen. Vorerst möchte ich nur das Stichwort ‚Durcharbeiten‘ aufgreifen, das natürlich auf einen Begriff der Freud’schen Psychoanalyse zurückgeht. Die beiden modernen Interpreten, die sich des Begriffs prononciert bedienen, wenden ihn auf die Tätigkeit des Autors Friedrich Hölderlin an, der zwar „nicht identisch“ sei „mit dem Briefschreiber Hyperion“. Aber in der Konzeption des Briefe schreibenden Hyperion sei, so Rainer Nägele, „ein Durcharbeiten des Autors [i.e. Hölderlins] zu seiner dichterischen Sprache am Werk, in dem Hölderlin erst ‚Hölderlin‘ wird“.⁸ Der Nägele folgende Hansjörg Bay macht die Beziehung des Begriffs des ‚Durcharbeitens‘ auf den Autor Hölderlin noch deutlicher, indem er davon spricht, Hölderlins „poetischer Prozeß“ sei ein „Durcharbeiten in die Moderne“, durch den der Autor Hölderlin „an einer bestimmten historischen Schwelle“ verortet werden könne, „einer Schwelle, die auch im Blick auf unsere Gegenwart ihre Bedeutung nicht verloren hat“.⁹ Durch diesen letzten Hinweis macht der Autor Bay klar, dass es ihm auf jeden Fall um die ‚Aktualität‘ Hölderlins zu tun ist, ein Anliegen, das er mit vielen jüngeren – aber eigentlich auch mit den meisten Autoren des 20. Jahrhunderts – teilt. Hölderlin soll auf jeden Fall ‚einer von uns‘ sein, ob nun einer von denen, die ihn im Tornister haben, wenn sie in den Krieg ziehen, oder einer von denen, die ihn dabei haben, wenn sie zur Friedensdemo gehen. Hauptsache ‚einer von uns‘, ‚einer wie wir‘. Ich plädiere hingegen dafür, dass wir Hölderlin ein wenig von seiner Fremdartigkeit lassen. Wir werden auch gleich sehen, inwiefern Hölderlin eben *kein* ‚moderner Dichter‘ war.

Ich möchte den Begriff des Durcharbeitens auf das anwenden, was der

⁶ MA I, 489.

⁷ MA I, 558.

⁸ Rainer Nägele: Andenken an ‚Hyperion‘. In: ‚Hyperion‘ – terra incognita. Expeditionen in Hölderlins Roman, hrsg. von Hansjörg Bay, Opladen/Wiesbaden 1998, 17-38; 22.

⁹ Bay, Ohne Rückkehr (Anm. 4), 26.

Protagonist des Romans, der Grieche Hyperion, im Laufe der Gegenwart des Romans tut: er schreibt. Hyperions Schreiben ist das ‚Durcharbeiten‘, das der Roman selbst thematisch macht. Zunächst zweierlei zum Begriff des Durcharbeitens. In Freuds Theorie der Praxis seiner Analyse hat das ‚Durcharbeiten‘¹⁰ den Sinn, dass der Analysand durch das ‚Wiedererleben verdrängter Erinnerungen‘ vom Wiederholungszwang befreit wird – dadurch, dass er das sich ihm Entziehende, weil von ihm Verworfenene, in sein Bewusstsein integriert. Die immer wieder auftretenden – für den Leser teilweise auch ermüdenden – Sprach-Hemmungen des schreibenden Hyperion zeigen eben jenen ‚Widerstand‘, den zu überwinden der Zweck des ‚Durcharbeitens‘ ist. Das ist das eine, was ich zur Rechtfertigung des Gebrauchs dieses Begriffs anführen möchte. Das andere besteht in einer näheren Betrachtung des in dem *terminus technicus* enthaltenen Begriffs der Arbeit. Ich könnte mir es leicht machen und einfach darauf verweisen, dass das Wort *poiesis* im Griechischen allgemein jede einen Gegenstand produzierende Tätigkeit meint und daher auch die Produktion eines Dichtwerks, sodass das ‚Durcharbeiten‘, das Hyperion zu leisten hat, eben qua ‚Arbeit‘ schon *poiesis*, Dichtung, ist. Aber das ginge zu schnell. Der Begriff der ‚Arbeit‘ muss erst im Roman selbst entdeckt werden, um diese Brücke begehbar zu machen.

Und tatsächlich berichtet Hyperion an einer der bedeutsamsten Stellen seiner Briefe, die gewissermaßen die Peripetie, den Umschwung des Romans darstellt, von dem Brief Alabandas, den er bekommen hat und der ihn zum Mitmachen im Krieg gegen die türkische Herrschaft ruft. Er zeigt den Brief seiner geliebten Diotima, die ihm zunächst von dem Unternehmen abrät. Daraufhin klagt er sich selbst an, er habe schon zu lange in Tatenlosigkeit „gesäumt“ und sei nun gewillt, die „Schulden seiner Jugend abzutragen.“ Er fährt fort:

*Hab' ich ein Bewustseyn? hab' ich ein Bleiben in mir? O laß mich, Diotima! Hier, gerade in solcher Arbeit muß ich es erbeuten.*¹¹

Ein „Bewustseyn“, ein ‚In-sich-Bleiben‘ wird also durch Arbeit, d. h. durch

¹⁰ Vgl. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a. M. 1972, 123 f. (s. v. Durcharbeitung, Durcharbeiten).

¹¹ *Hyp.* II, 8; MA 1, 700.

eine Entäußerung, ein Bearbeiten eines Äußeren, errungen. Das ist die dialektische ‚Bewusstseinstheorie‘, die hinter dieser emphatischen Rede steht. Nur – Hyperion irrt sich gewaltig, wenn er glaubt, die auf ihn wartende Arbeit sei der Befreiungskrieg. Das wird er noch am eigenen Leibe erfahren müssen. Der *schreibende* Hyperion weiß es schon.

Der schreibende Hyperion weiß aber auch schon, dass die Arbeit, die seine Diotima ihm einst – unter den Trümmern von Athen – auf den Leib schreiben wollte, nämlich die ‚Volkserziehung‘, zumindest nicht in dem Sinne seine Aufgabe werden würde, den die Selige im Sinne hatte. Für Bildung und Erziehung seiner Landsleute kann Hyperion nur auf indirektem Wege Sorge tragen. Was er tut, seitdem er von seiner Ausfahrt ins Ausland auf den „Vaterlandsboden“ zurückgekommen ist, beschränkt sich auf das Schreiben von Briefen an seinen deutschen Freund. Seine Tätigkeit besteht also im Durcharbeiten seiner irrigen Versuche, die ihm gemäße Arbeit zu finden. Und dieses Durcharbeiten *ist* die ihm gemäße Arbeit, nämlich Poesie. Die Briefe Hyperions an seinen Freund sind ja nicht die historische Rekonstruktion seiner bisherigen Biographie, sondern eine poetische Deutung seines Lebenswegs.

Ist das jetzt nur eine – nicht einmal fürchterlich neue¹² – Interpretation des Romans, die gewissermaßen auf eigene Rechnung dessen ginge, der sie vorträgt? Nein, ich glaube, damit auch die – heute nicht mehr sonderlich gefragte – Intention des Autors getroffen zu haben. Wenn sich das bewahrheiten soll, dann muss das Verständnis von Dichtung, so wie Hölderlin es auch anderswo festgehalten hat, sich in dieser Deutung des Romans *Hyperion* wiederfinden lassen.

¹² In verschiedenen Varianten findet sich diese These, dass es in dem Roman um die Erzählung des Dichter-Werdens des Hyperion gehe, schon bei: Lawrence Ryan: Hölderlins ‚Hyperion‘. Exzentrische Bahn und Dichterberuf. Stuttgart 1965, 229-236; Friedbert Aspetsberger: Welteinheit und epische Gestaltung. Studien zur Ichform von Hölderlins Roman ‚Hyperion‘, München 1971, 12 u.ö.; Ulrich Gaier: Hölderlins ‚Hyperion‘: Compendium, Roman, Rede. In: HJb 21, 1978-1979, 88-143. Dezidiert gegen diese These haben sich z.B. ausgesprochen: Max Kommerell: Hölderlins Empedokles-Dichtungen. In: Ders., Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, (1940) 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1956, 318-357; 330; Brigitte Haberer: Sprechen, Schweigen, Schauen. Rede und Blick in Hölderlins ‚Der Tod des Empedokles‘ und ‚Hyperion‘, Bonn 1991, 283; beide berufen sich auf das Argument, die Titelbezeichnung Hyperions als „Eremit in Griechenland“ schließe eine „*Dichtere*xistenz“ (Haberer) aus.

Hölderlins poetologische Konzeptionen sind zwar zum Teil im Anklang an Fichtes *Wissenschaftslehre* formuliert, die methodischen Grundlagen, denen er sich verpflichtet gefühlt hat, sind und bleiben jedoch im Wesentlichen die der Transzendentalphilosophie Kants. Sicherlich nicht in dem engstirnigen kantianischen Sinn, an dem Stiening ihn messen will.¹³ Hölderlins Fragen sind stets Fragen nach dem Modus von Dichtung, bzw. nach dem ‚Wie?‘ des poetischen Verfahrens. Diese Frage nach dem ‚Wie?‘ entspricht der transzendentalen Fragestellung nach den Bedingungen der Möglichkeit. Was sind die Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung, wenn wir sie nach Hölderlins Maßgabe aufzählen können?

Es ist wohl nicht ganz zufällig, dass Hölderlins ausführlichster Entwurf zur Poetologie mit der Aneinanderreihung von insgesamt neun oder zehn langen Bedingungssätzen beginnt. Ich meine den Text, dem Friedrich Beißner – einem Vorschlag Zinkernagels folgend – den passenden Namen *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes* gegeben hat und der in den nachbeißnerischen Editionen mit seinem *Incipit* zitiert wird: *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ...* Der Dichter, zählt Hölderlin hier auf, muss zuerst des Geistes „mächtig“ sein; und er muss sodann der gemeinschaftlichen Seele sich „versichert“ haben. Aber er muss schließlich drittens sich eines speziellen Sachverhalts, den Hölderlin den „harmonischen Wechsel“ nennt, vergewissern, indem er eine ganze Reihe von Sachverhalten „einsehen“, also durch Reflexion begreifen muss.¹⁴

Mit dem zuerst genannten ‚Geist‘ ist nicht der *intellectus* oder die *intellegentia* gemeint, sondern der *spiritus*. Der Vorgang, den Hölderlin als erstes für unabdingbar hält, ist die *Inspiratio*. Die wichtigste Bedingung der Möglichkeit von Dichtung ist die göttliche Inspiration, d.h. die Eingebung göttlicher Worte in der Seele des Dichters. Damit wird gleich von vorn-

¹³ Vgl. z.B. Stiening, *Epistolare Subjektivität* (Anm. 3), 84: „Die Programmatik der Vorrede [sc. zum *Fragment von Hyperion*] sowie die Dokumente ihrer Entstehungszeit weisen Hölderlin mithin als energischen Kantianer aus, dem es offenbar auch mit seinem Roman um die Gestaltung der Durchsetzung[!] des Gebots der ‚sittlichen Freiheit‘ zu tun war“.

¹⁴ Ich habe die grammatische Struktur dieses sich über zwei Druckseiten erstreckenden Bedingungssatzes (siehe S. 225) bereits in einem Anhang zu meinem Vortrag bei der Gründung der italienischen örtlichen Vereinigung der Hölderlin-Gesellschaft in Rom aufgezeichnet: Hölderlin – der Dichter des Dichters. In: *Studia theodisca – Hölderliniana I* (2014), 53-70; 70, ><https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/article/view/4092/4175> <.

herein deutlich gemacht, dass Dichtung nicht beliebig in der Verfügung des dichtenden Menschen steht. Sie ist nicht autonom, sondern braucht die Begeisterung, die Ausstattung mit Geist, die göttlich ist und von Gott, einem Gott oder einer Göttin, kommt. Hier liegt der fundamentale Unterschied zwischen Hölderlins Dichtungsverständnis und der *modernen* Auffassung. In dieser – nicht ganz unwichtigen – Hinsicht ist Hölderlin *kein* moderner Dichter.

Dennoch kann man – nach den Worten dieses Aufsatzentwurfs – dieses Geistes „mächtig“ sein, d.h. der Dichter ist nicht nur willenloses Medium göttlicher Botschaften, die durch ihn hindurch sich selbst ihre Bahn brechen, sondern er vermag sie sich anzueignen und zu bearbeiten, eben zu ‚behandeln‘. Das hat Hölderlin wiederum sehr klar vor Augen gehabt und in einem anderen – aber ganz analogen – Kontext hat er das explizit formuliert (Brief an Sinclair, 24. Dezember 1798): „Alles greift in einander und leidet, so wie es thätig ist, so auch der reinste Gedanke des Menschen, und in aller Schärfe genommen, ist eine apriorische, von aller Erfahrung durchaus unabhängige Philosophie, wie Du selbst weist, so gut ein Uding, als eine positive Offenbarung, wo der Offenbarende nur alles dabei thut, und der, dem die Offenbarung [oder die Inspiration!] gegeben wird, nicht einmal sich regen darf, um sie zu nehmen, denn sonst hätt’ er schon von dem Seinen etwas dazu gebracht.“¹⁵

Neben dem ‚Geist‘ (*spiritus*) haben auch der *Intellekt* und die *Intelligentia* durchaus ihr Recht und ihren Anteil am Zustandekommen der Dichtung. Das machen in dem poetologischen Text die vielen Klauseln deutlich, die immer wieder darauf hinweisen, dass es – nach der Geistbegabung und nach dem sicheren Gefühl der gemeinschaftlichen Seele – eben nötig ist, dass der Dichter *eingesehen* hat, dass dieses, und *eingesehen* hat, dass jenes, und *eingesehen* hat, dass ein Drittes, ein Viertes usw. Ich brauche hier diese einzelnen Bedingungen nicht im Detail aufzuführen. Diese intellektuellen Bedingungen der Möglichkeit sind bei weitem die ausführlichsten und kompliziertesten der gesamten Konstruktion. Sie betreffen insgesamt die kombinatorische Dialektik der unterschiedlichen Aspekte des Gehalts und der Form des Gedichts, also das, was Hölderlin im Vorgriff den „harmonischen Wechsel“ nennt.

¹⁵ MA 2, 723.

Nach göttlicher Inspiration und intellektueller Anstrengung des Dichters ist aber nun auch noch ein Drittes, eigentlich ein Mittleres vonnöten. Dieses Mittlere, zwischen dem göttlichen Geist und dem menschlichen Intellekt vermittelnde, ist die „gemeinschaftliche Seele, die allen gemein und jedem eigen ist“¹⁶. Exakt dieselbe Formulierung, die hier im poetologischen Aufsatz über die *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* gebraucht wird, verwendet Hölderlin in einem Brief an seinen Freund Schelling vom Juli 1799. In diesem Brief spricht er von der „Seele im organischen Bau, die allen Gliedern gemein und jedem eigen ist“.¹⁷ Das ist natürlich ein Rückgriff auf die platonisch-stoische ‚Weltseele‘, also das kosmologische Organisationsprinzip der antiken Philosophie. Mit dem Ausdruck „gemeinschaftliche Seele“, wie Hölderlin ihn im poetologischen Text benutzt, knüpft er freilich an den letzten Satz von Schellings Buch *Von der Weltseele* an, wo auch der Philosoph von der „gemeinschaftliche[n] Seele“ spricht, die die „Continuität der anorganischen und der organischen Welt unterhält“.¹⁸ Hölderlin macht jedoch in seinem poetologischen Text durch den hinzugefügten Relativsatz „die allen gemein und

¹⁶ Alle bisherigen Editionen (einschließlich der meinen in MA 2, 77) lesen „*allem* gemein“, was zwar dem ersten Augenschein des handschriftlichen Befunds entspricht, aber der Logik der Phrase nicht zuträglich ist und durch die (bislang nirgendwo herangezogene) Parallele im Brief an Schelling vom Juli 1799 widerlegt wird. Dort ist die Rede von der „Seele im organischen Bau, die allen Gliedern gemein und jedem eigen ist“ (MA 2, 793). Im gleichzeitig geschriebenen, in vielen Passagen mit dem Schelling-Brief identischen Brief an Ebel vom 6. Juli 1799 wird diese „Seele, die allen Gliedern gemein und jedem eigen ist“ lapidar „die Seele der Gesellschaft“ genannt (Hermann F. Weiss: Ein unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799. In: *Text. Kritische Beiträge*, Heft 5, Frankfurt a.M./Basel 1999, 109-135; 131.) Eine weitere Parallele findet sich in dem Abschiedsbrief der Diotima an Hyperion, wo sie von „dem Gottesgeiste“ spricht, „der jedem eigen ist und allen gemein!“ (*Hyp.* II, 103; MA 1, 749) Vgl. ferner auch noch den Vers 45 von *Brod und Wein*, wo das „Maas“ beschworen wird, für das gilt: „Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden“ (MA 1, 374).

¹⁷ MA 2, 793.

¹⁸ F. W. J. Schelling: *Von der Weltseele*, Hamburg 1798, 305: „Da nun dieses Princip die Continuität der anorganischen und der organischen Welt unterhält, und die ganze Natur zu einem allgemeinen Organismus verknüpft, so erkennen wir aufs Neue in ihm jenes Wesen, das die älteste Philosophie als die gemeinschaftliche Seele der Natur ahnend begrüßte, und das einige Physiker jener Zeit mit dem formenden, und bildenden Aether (dem Antheil der edelsten Naturen) für Eines hielten.“ (Unter der ‚ältesten Philosophie‘ versteht Schelling die vor-platonische.)

jedem eigen ist“, deutlich, dass er die Konzeption einer ‚Weltseele‘ anders als der Naturphilosoph auch für die *gesellschaftliche* Organisation des Menschen gebrauchen möchte.¹⁹ Bei Hölderlin dient der Ausdruck „gemeinschaftliche Seele“, verdeutlicht durch den Zusatz „die allen gemein und jedem eigen ist“, dazu, eine Organisationsform zu definieren, welche die Ansprüche der Gemeinschaft und des Einzelnen mit einander zu versöhnen in der Lage ist. An anderer Stelle, aber in ganz ähnlichem Zusammenhang, nennt er diese „gemeinschaftliche Seele“ daher auch „Seele der Gesellschaft“.²⁰

Eine „Gesellschaft“ konstituiert sich entweder als eine *politische* Einheit, eine ‚Republik‘, oder sie ist die „Vereinigung mehrerer zu einer Religion, wo“ – wie es in einem anderen poetologischen Text Hölderlins heißt – „jeder *seinen* Gott und alle einen *gemeinschaftlichen* in dichterischen Vorstellungen ehren“²¹. Im letzteren Fall handelt es sich um eine ‚Gemeinde‘, die Hölderlin „ästhetische[] Kirche“²², aber auch „unsichtbare[] Kirche“²³ (im Gegensatz zur allzu sichtbaren „heiligen katholischen Kirche“ aus dem christlichen *Credo*) nennt, im ersteren Fall um den ‚Freistaat‘, der in der Realität um 1800 aber ebenso ‚unsichtbar‘ ist.

Es muss jedoch festgehalten werden, dass auch diese dritte, gemeinschaftliche oder gesellige Instanz als Ort der Aufführung von Dichtung konstitutiv ist für das Zustandekommen von Dichtung. Der Dichter singt

¹⁹ An mindestens zwei Stellen benutzt Hölderlin sogar das einfache Wort „Seele“ (ohne ‚Welt-‘) dazu, den Vorgang der Organisation des gesellschaftlichen oder politischen Lebens zu beschreiben: Fast zur gleichen Zeit nennt er den Philosophen Fichte, der sich um die politische Bändigung der studentischen Orden und die Förderung des Bunds der ‚Freien Männer‘ in Jena bemüht, „die Seele von Jena“ (An Neuffer, November 1794, MA 2, 553) und den mainzischen Koadjutor Karl Theodor von Dalberg, den Statthalter von Erfurt, „die Seele dieses Orts“ (An die Mutter, 17. November 1794, MA 2, 555).

²⁰ Im Brief an Ebel (Anm. 16), ebd.

²¹ *Fragment philosophischer Briefe*: MA 2, 57; Hervorhebungen von mir.

²² Vgl. den Brief an den Bruder vom 4. Juni 1799, wo es um das Problem der „Darstellung des Ideals aller menschlichen Gesellschaft, der ästhetischen Kirche“ geht (MA 2, 771).

²³ Brief an Ebel, 5. November 1795: „die Geister müssen überall sich mittheilen, [...] sich vereinigen mit allem, was nicht ausgestoßen werden muß, damit aus dieser Vereinigung, aus dieser unsichtbaren streitenden Kirche das große Kind der Zeit, der Tag aller Tage hervorgehe“ (MA 2, 599).

nicht für sich allein oder für ein anonymes Publikum, sondern sein Werk ist ein „heiterer Gottesdienst“²⁴ oder ein „vaterländischer Gesang“²⁵.

Ich habe nun die drei notwendigen Voraussetzungen für Dichtung – *Inspiration* durch ein göttliches Wesen, *Intellektion* durch den regelgeleiteten Verstand des Dichters, und die zwischen göttlicher Inspiration und menschlicher Intellektion vermittelnde *Institution* – allesamt aufgezählt und in ihrer Notwendigkeit begründet.

Wie bereits angedeutet, ergibt sich hier jedoch eine – im wahrsten Sinne des Wortes – *prekäre* Situation für den Dichter. Eine Kirche, in der jeder seinen eigenen Gott und alle einen gemeinschaftlichen haben, gibt es nicht im Jahr 1800. Und: eine Republik, in der die Rechte jedes Einzelnen mit den Ansprüchen des Gemeinwohls ausgeglichen sind, gibt es nicht im Jahr 1800. Für religiöse oder politische Menschen ist dieser Umstand bedauerlich. Für den Dichter, dessen Möglichkeit der Existenz von einer adäquaten religiösen oder politischen Gemeinschaft abhängig ist, in der sein Gesang seinen Sitz im Leben und seinen Gebrauch hat, ist das Fehlen einer nicht-hierarchischen Kirche und eines republikanischen Freistaats jedoch *katastrophal*. Bzw. für den Dichter stellt sich so die paradoxe Situation ein, dass er das, was ihn ermöglicht, selbst allererst möglich machen muss. Eine klassische *petitio principii*. Eine Situation, aus der vielleicht allenfalls ein *salto mortale* à la Jacobi herausführt.²⁶

Für den Romanhelden Hyperion im Osmanischen Reich, der ja doch Dichter werden soll, ist die Situation sogar noch aussichtsloser. Denn die Umwandlung des Osmanischen Reichs (eines Vielvölkerstaats, der doppelt so groß ist wie das Heilige Römische Reich) in eine Republik kann genauso wenig ein ernst gemeintes und ernst zu nehmendes Ziel sein wie die prahlerische Ankündigung des politischen Abenteurers Alabanda, die Griechen würden „frei sein, wenn sie mit aufstehn, den Sultan an den Eu-

²⁴ Brief an Mehmel, Mitte November 1800 (vgl. Heinz Härtl: Ein Briefwechsel Hölderlins mit Mehmel. In: Text. Kritische Beiträge, Heft 6, 2000, 141-150); MA 2, 851.

²⁵ Brief an Wilmans, Dezember 1803; MA 2, 927.

²⁶ Mit dieser Metapher eines „salto mortale“ hat Friedrich Heinrich Jacobi in seinem Spinoza-Buch seinen einer *petitio principii* ähnelnden Versuch einer Selbstbegründung der Philosophie aus einem unbegründeten Glauben beschrieben (F. H. Jacobi: Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn. Neue vermehrte Ausgabe, Breslau 1789, 27 und f.).

phrat zu treiben“²⁷. Und was die religiösen Verhältnisse innerhalb dieses autokratisch regierten Riesenreichs betrifft, so war der im Osmanischen Reich zu dieser Zeit praktizierte Islam zwar aufgeklärter und toleranter als der europäische Katholizismus und die meisten der protestantischen Staaten, aber eine dermaßen „unsichtbare[]“ Kirche lag nicht im Interesse des besagten Sultans und erst recht nicht in dem der griechisch-orthodoxen Hierarchie, die nur auf die Wahrung ihrer Privilegien und ihres weltlichen Besitzes versessen war und in der sich bis heute keine aufgeklärte Theologie hat bilden können.

Das politische Ziel Hyperions wird daher auch recht präzise und auf die realen Verhältnisse des Jahres 1770 bezogen ein ‚Freistaat‘ genannt. Mit dieser Benennung ist nämlich weniger auf eine republikanische Regierungsform Bezug genommen als vielmehr auf das Paradigma der schweizerischen Eidgenossenschaft, die sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts ihre Unabhängigkeit vom Heiligen Römischen Reich erkämpfte, die ihr dann im Westfälischen Frieden von 1648 attestiert wurde. Die ersten Belege für das neugeprägte Wort „Frei-Staat“ beziehen sich präzise auf den völkerrechtlichen Status der schweizerischen Eidgenossenschaft. In diesem Sinn ist auch Hyperions Kampf für einen griechischen Freistaat als ein Unabhängigkeitskrieg zu verstehen, durch den sich ‚die Griechen‘, deren geographische Wohnsitze zu jener Zeit nirgendwo umfassend beschrieben sind, zu einem politischen Gebilde zusammenschließen, dessen Regierungsform genauso wenig festgelegt zu sein braucht wie in der Schweiz, in der es zu dieser Zeit bekanntlich monarchisch regierte, aristokratisch regierte, demokratisch regierte und gemischt aristokratisch-demokratisch regierte Kantone (also Einzelstaaten) gab. Insofern unterscheiden sich die politischen Zielvorstellungen Hyperions und Alabandas, der den „Sultan an den Euphrat treiben“ will, genauso fundamental wie ihre bekanntlich sehr stark divergierenden Auffassungen von den Aufgaben des Staats. Völlig abwegig aber ist die sehr häufig zu findende Auffassung von Hyperions politischem Ziel als eines ‚Revolutionsprojekts‘. Hier trübt der schmerzliche Abschied von den geliebten Illusionen der eigenen Jugendzeit den Blick der trauernden Interpreten auf die Erzählungen Hyperions.²⁸

²⁷ *Hyp.* II, 6; MA 1, 698.

²⁸ Vgl. z. B. Bay, *Ohne Rückkehr* (Anm. 4), 320, 396, 400 f., 403, 415 u. ö., der sich aus der

Ich bin nun schon wieder zurückgekommen auf den Roman und seine Realien wie auch seine erzählte Handlung. Ich fasse meine These, die ich zu Beginn des Vortrags schon durch die Charakterisierung des Hyperionischen Schreibens als ‚poetisches Durcharbeiten‘ angebahnt habe, nun zugespitzt zusammen: Der Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* ist ein Roman über das Dichter-Werden eines jungen Mannes. Deshalb ist es notwendig, dass der Roman in einer Art Rückblende geschrieben ist. Vom ersten Satz des ersten Briefs an *ist* Hyperion als der, der schreibt, *bereits* ein Dichter. Und *weil* er Dichter (geworden) ist, kann er erzählen, *wie* er es geworden ist. Darum muss der Endpunkt dieses Dichter-Werdens der Anfangspunkt der Erzählung sein. Die vielberufene ‚Erzählstruktur‘ des Romans ist also nicht bloß ein raffinierter Kunstgriff des Romanautors, sondern sie resultiert zwangsläufig aus der Thematik des Romans. Und dieses Thema des Romans ist der Dichter. Wäre Hölderlins *Hyperion* nur ganz allgemein ein ‚Bildungsroman‘, der die (tragische) Entwicklung eines Menschen zum (resignierten) Politiker, zum (gescheiterten) Volkserzieher oder zum sich selbst entfremdeten Subjekt erzählt, dann wäre diese rückblickende Darstellungsweise in der Tat bloß eine Form, die mit dem, was eine solche Interpretation für das eigentliche Thema des Romans hält (die ‚Revolution‘ z. B. oder die ‚moderne Subjektivität‘), nur äußerlich verbunden wäre. Aber das Thema dieses Romans ist nicht eine ‚gescheiterte Revolution‘, wie aber immer wieder neue Autoren der Nach-68er-Generationen sich und anderen einzureden versuchen. Und auch die ‚moderne Subjektivität‘ (was immer das sei) ist nicht das, was den Dichter Hölderlin umtreibt. Erst der Leser, dem klar geworden ist, dass das Romankonzept des Autors Hölderlin darin bestand, dass hier ein Dichter (namens Hyperion) erzählt, wie er Dichter geworden ist, erst dieser Leser wird damit aufhören, den Roman als ein „Compendium“²⁹ politischer

Bredouille seiner inadäquaten Begrifflichkeit durch eine lange Fußnote (153, Anm. 21) zu retten versucht, die jeden Versuch einer „grundlegenden Umwälzung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse“ als „Revolution“ reklamiert; für das „revolutionäre“ Vorhaben des Romanhelden Hyperion beruft er sich auf dessen ‚fiat‘-Ausruf: „Es werde von Grund aus anders!“ (MA I, 692). Von solchen begrifflichen Skrupeln scheint nicht geplagt: Stiening, Epistolare Subjektivität (Anm. 3), 366-378, 381-383, 385, 388, 390 f. u. ö.
²⁹ *Hyp.* I, 3; MA I, 611.

oder philosophischer Weisheit oder als ein rührend unterhaltsames Lebensschicksal zu lesen und so oder so – zu missbrauchen.

Die Romanfiguren, die sich um den erzählten Hyperion gruppieren, sind vielleicht Katalysatoren dieses Prozesses des Dichter-Werdens, aber sie sind nicht diejenigen, die ihn dazu machen. Sie sind allenfalls ‚Entwicklungshelfer‘ in diesem Prozess, indem sie auf eben die Momente verweisen, die als Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung nötig sind: *Inspiration* (Begeisterung), *Intellektion* (das Verstehen der Kunstregeln) und eine *Insitution*, die den Rahmen bietet für die Performance von Dichtung.

Der erste ist Adamas, jener bildende Künstler, der aus der „sogenannten kultivierten Welt“ geflohen ist und nun „Menschen schaffen“ will.³⁰ Er wird dem jungen „Knaben“ Hyperion zum Vorbild, wodurch ihm aber seine unmittelbare räumliche und zeitliche Umgebung verleidet wird. Mit Adamas bereist er die vergangene griechische Welt, zuerst in der Literatur, in Plutarchs „Heroönwelt“, dann in der zur Ruine gewordenen realen, gegenwärtigen Welt der „stillen Inseln“.³¹ Was Hyperion von Adamas lernt, ist, dass der Weg aus der Misere der Gegenwart nur durch „Begeisterung“³² zu finden ist, also durch die aktive Aufnahme der göttlichen Inspiration. Aber bevor Hyperion weiß, wie ihm geschieht, ist Adamas schon wieder verschwunden.

Der zweite Helfer ist Alabanda, den Hyperion kennenlernt, nachdem er zur schulischen Ausbildung nach Smyrna umgezogen ist. Für den jungen, heldischen Alabanda begeistert sich Hyperion, aber lernen wird er von ihm oder durch ihn nur, wie das Ziel der Bildung, der eigenen wie des ganzen Volkes, *gerade nicht* zu erreichen ist. Das wird in zwei weit auseinander liegenden Episoden erinnert.

Einmal in der Szene, die Alabanda inmitten eines Verschwörerkreises zeigt, dessen politische Ziele durch menschenverachtende Mittel erreicht werden sollen. Der Höhepunkt ist dabei, wie Alabanda Hyperions Lösungswort „Begeisterung“ als „Schwärmerei“ abtut.³³ Alabandas Ver-

³⁰ *Hyp.* I, 19; MA I, 619.

³¹ *Hyp.* I, 21; MA I, 620.

³² Das Stichwort fällt: *Hyp.* I, 23; MA I, 621.

³³ *Hyp.* I, 55; MA I, 637.

achtung der Begeisterung, die er durch seine selbstherrliche Autonomie begründet, macht ihn in den Augen Hyperions zum „Betrüger“³⁴.

Die zweite Episode, in der Hyperions Begriff von Begeisterung sich durch negative Erfahrung schärft, ereignet sich im griechischen Befreiungskampf, zu dem Alabanda seinen Freund bewegt. Hier desavouieren die gebrauchten Mittel den lobenswerten Zweck. Denn zuerst wird der Befreiungsversuch auf der Peloponnes mit einer „Räuberbande“³⁵, als die sich die undisziplinierten Griechen erweisen, unternommen, dann wird – in einem zweiten Versuch, der ohnehin eigentlich nur selbstmörderischen Zwecken dient – das Ziel mit Hilfe der bloß eigennützig Pläne verfolgenden russischen Flotte angestrebt. Beide Male geschieht die Katastrophe aufgrund der falschen Mittelwahl. Wieder stoßen wir auf das Problem, das sich schon im abstrakten Vorgriff oben gezeigt hatte. Die Gemeinschaft, in der die Menschlichkeit verwirklicht ist, ist nicht nur Ziel des Prozesses, sondern diese Humanität muss auch das Mittel sein, durch das die ideale Menschenbildung erreicht wird. So kann also Alabanda nur als ‚warnendes Zeichen‘ erlebt werden und muss den Raum des Romans in Richtung Osten verlassen, wo er den Tod sucht, um einen neuen Ursprung zu finden.

Die Figur der Diotima ist – ein wenig ungeschickt – eine „synkretistische“ Figur genannt worden.³⁶ Und in der Tat: der eher zum Solisten bestimmte Autor Hölderlin hat dieser zweiten Stimme des Romans mehrere verschiedene Rollen zugleich zugeordnet, die aus der weiblichen Hauptperson eine etwas seltsame Mischung machen. Einerseits ist sie mit einer mütterlichen Paränese ausgestattet, die gern in Imperativen redet, andererseits möchte Hyperion sie „fassen“, „wie der Adler seinen Ganymed“.³⁷ Sie ist „himmlisches Wesen“,³⁸ von dem aber betont werden muss, dass es weiß, „wie man eine Gemüse bereitet“.³⁹ Sie weiß, was Hyperion zu tun hat,

³⁴ *Hyp.* I, 59; MA I, 639.

³⁵ *Hyp.* II, 45; MA I, 720.

³⁶ Ulrich Gaier: Diotima, eine synkretistische Gestalt. In: Hölderlin: Christentum und Antike, hrsg. von Valérie Lawitschka, Turm-Vorträge 1989/90/91, Tübingen 1991, 141-172.

³⁷ *Hyp.* I, 97; MA I, 659.

³⁸ *Hyp.* I, 94; MA I, 657.

³⁹ *Hyp.* I, 100; MA I, 661.

aber ihr Geist – so schreibt Hyperion im Nachhinein – wußte nicht, „was er wußte, was er war“.⁴⁰

Sie ist es – und das ist für den Fortgang des Romans entscheidend –, die Hyperion ein erstes Lebensziel vorgibt: „Du wirst Erzieher unsers Volks [...]“.⁴¹ Sie meint natürlich zunächst einmal das ‚griechische Volk‘, das durch jahrhundertelange Fremdherrschaft – nicht nur der Türken, sondern auch der Venezianer und Genovesen – fast seine „Sprache verloren“ hatte. Und in der Tat ging die erste Unternehmung des bedeutenden griechischen Bildungsreformers Adamantios Korais am Anfang des 19. Jahrhunderts auf die ‚Reinigung‘ der griechischen Sprache von den sie überwuchernden Turkismen und auch manchem Itazismus. Aber die ‚Erziehung des Volks‘ ist natürlich ein ganz Europa bewegendes Programm der Spätaufklärung. Meistens sind dabei mit ‚Volk‘ die unteren Klassen der Bevölkerung gemeint, so wie der Examenskandidat Hölderlin im Jahr 1793 von seinen „Predigten an das Volk“⁴² spricht und damit nicht etwa Kanzelreden an die deutsche Nation, sondern seine Tübinger Predigtübungen bei den Bauern der umliegenden Dörfer meint. Wenig später bezieht er sich aber auch auf das spätaufklärerische Erziehungsprogramm insgesamt. In einem Brief an Hegel schreibt er Anfang 1795, er „gehe schon lange mit dem Ideal einer Volkserziehung um“, und nennt dann insbesondere die „Religion“ als einen Teil solcher „Volkserziehung“ bzw. nennt die Klärung der „Religionsbegriffe“ in diesem Zusammenhang „gut und wichtig“.⁴³

Aber der junge Grieche Hyperion soll wohl nicht „nach Italien, [...], nach Deutschland, Frankreich“⁴⁴, um Theologie zu studieren. Was genau er dort lernen soll in den ‚Schulen‘ der Deutschen, das lässt Diotima offen, Hauptsache, es ist „das Größte und das Schönste nur“.⁴⁵ Hyperion selbst nennt sich an dieser Stelle, zu diesem Zeitpunkt, am Ende des Ausflugs zu den „Trümmern von Athen“, einen „Künstler“, der aber „noch die Hand nicht zu führen“ weiß.⁴⁶ Das betrifft nun den Ermöglichungsgrund von

⁴⁰ *Hyp.* I, 101; MA 1, 661.

⁴¹ *Hyp.* I, 159; MA 1, 693.

⁴² MA 2, 505.

⁴³ MA 2, 569.

⁴⁴ *Hyp.* I, 159; MA 1, 693.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

Dichtung, den ich Intellektion, das Verstehen der Regeln, genannt habe. Ein künstlerisches Handwerk soll Hyperion lernen, in dem Land, von dem er später sagen wird, dass man dort „Handwerker, aber keine Menschen“⁴⁷ sieht.

Wir wissen – und selbst die Leser des Romans können es zu diesem Zeitpunkt, am Ende des ersten Bandes, wissen –: die Hoffnungen Hyperions und Diotimas erfüllen sich nicht. Zunächst schiebt sich der von den Männern für notwendig erachtete Krieg dazwischen, der zweifach scheitert und die Trennung von Alabanda zur Folge hat; dann stirbt Diotima, ob als Folge des Krieges oder als Folge ihrer Trennung von Hyperion, muss offen bleiben; am Ende wird die Reise zu den Deutschen zu einer letzten Enttäuschung. Das Resultat entspricht dem, was schon eine frühere Vorrede zum Roman verheißen hatte: Weder das Handeln noch die Wissenschaft können jenen „unendlichen Frieden“⁴⁸, nach dem sich Hyperion sehnt, herbeiführen. Dieser Friede ist nur als Schönheit gegenwärtig.

Im letzten Brief des Romans scheint dieses Ziel erreicht zu werden. Hyperion wird von einem Frühling, der sonst den Deutschen, der sich nicht viel ums Wetter kümmert, kaltlässt, in Deutschland festgehalten und erlebt an einem „schönste[n] Mittag“⁴⁹ eine Audition der himmlischen Diotima: „Ein sanfter Schrecken ergriff mich und mein Denken entschlummerte in mir.“⁵⁰ Das ist eine deutliche Reminiszenz an jene berühmte Stelle aus dem ersten Band, an der der Ausdruck höchster lustvoller Vereinigung der Liebenden beschrieben wird: „Es ist hier eine Lücke in meinem Daseyn. Ich starb, und wie ich erwachte, lag ich am Herzen des himmlischen Mädchens.“⁵¹ Freilich ist das Entschlummern Hyperions im deutschen Frühling deutlich zu unterscheiden von seinem Sterben unter griechischem Himmel. Denn jetzt und hier in Deutschland kann er nicht am Herzen des himmlischen Mädchens erwachen – das himmlische Mädchen bleibt gestorben im Himmel. Hyperion hat ihre Worte gehört, die ihn verückt haben. Aber *seine* Worte, mit denen er darauf zu antworten versucht, „waren, wie des Feuers Rauschen, wenn es auffliegt und die Asche hinter sich

⁴⁷ *Hyp.* II, 113; MA I, 754.

⁴⁸ *Vorrede* zur vorletzten Fassung; MA I, 558.

⁴⁹ *Hyp.* II, 121 f.; MA I, 759.

⁵⁰ *Hyp.* II, 122; MA I, 759.

⁵¹ *Hyp.* I, 128; MA I, 676.

läßt – “⁵², so jedenfalls bewertet es die rückblickende Betrachtung des auf Salamis schreibenden Hyperion. Diese Worte, so hymnisch sie sich zum Himmel zu erheben suchen, sind doch nur ein Rauschen, ein Geräusch⁵³, das kein Bleiben hat, sondern bloß Rückstände – Asche – hinterläßt.⁵⁴ Hyperion ist hier – *bei* diesem und *durch* dieses Erleben einer *unio mystica* – noch kein Dichter.⁵⁵ Zur Dichtung gehört nicht nur der glühende Enthusiasmus, sondern ebenso die nüchterne Berechnung, die intellektuelle Distanz zum Stoff. Vor allem aber fehlt Hyperion noch jene dritte Bedingung der Möglichkeit von Dichtung, die mit einer kommunikativen Institution erst den Rahmen schafft, in dem das dichterische Wort zum Ereignis wird.

Und dieses Kommunikationsmittel steht am Ende des Romans noch aus. Die Schlussworte „Nächstens mehr“ deuten also nicht nur in eine noch zu erlebende und dann zu erzählende Zukunft. Sondern sie weisen auch zurück auf einen Teil der schon erlebten Vergangenheit, der am Ende des Romans aber noch nicht erzählt ist: nämlich die Rückreise nach Griechenland und – das ist die besondere Pointe – das Kennenlernen seines Briefpartners Bellarmin (vermutlich, wie eine Vorstufe des Romans verrät, in Rom). Es ergibt sich dadurch aber die paradoxe Situation der Erzählung des Romans, dass am Ende der Erzählung der Anfang des Buchs gerade *noch nicht* erreicht ist! Die eigentliche Berufungsgeschichte des Dichters Hyperion liegt in dieser Lücke zwischen Ende und Anfang des Buchs. Der Kreis schließt sich nicht.

Erst durch Bellarmin findet Hyperion die letzte Bedingung der Möglichkeit seiner Dichtung bzw. seines Dichter-Werdens – den Adressaten

⁵² *Hyp.* II, 122; MA I, 760.

⁵³ Dass Hölderlin (und andere Dichter) das Wort ‚Rauschen‘ oft im Sinne von ‚Geräusch‘ gebraucht, hat Heinz Rölleke gezeigt: ‚Aber lieblich rauschen die Küsse‘. Zu einer Wendung Hölderlins und anderer Dichter. In: *HJb* 31, 1998-1999, 342-347.

⁵⁴ Zu Recht verweist Stiening, *Epistolare Subjektivität* (Anm. 3), 485, Anm. 195, darauf, dass die Anführungszeichen, die um die wörtliche Wiedergabe der Vision / Audition herum gesetzt werden, „gerade eine Distanz des Erzählers zu seinen damaligen, rauschhaften Worten zum Ausdruck bringen und daher keineswegs eine ‚Rede‘, die die aktuellen Überzeugungen des Eremiten transportiert, darstellen.“

⁵⁵ In den Worten, die der großen ‚Vereinigungs‘-Szene des letzten Briefs vorausgehen und sie einleiten, muss man geradezu eine leise Distanzierung von diesem Einheitsstreben sehen: „So gab ich mehr und mehr der seeligen Natur mich hin und *fast zu endlos*.“ (*Hyp.* II, 121; MA I, 759; Hervorhebung von mir.)

seiner Briefe und damit den lebendigen Partner einer Gemeinschaft, für die das erst noch zu Schreibende und dann das schon Geschriebene gedacht ist. Es ist gar nicht wichtig, viel über diesen Freund zu wissen, dessen Schweigen manchem Leser des Romans ein Anstoß ist. Dieser Freund und Briefpartner geht auf in seiner Funktion, die Institution des Briefverkehrs zu ermöglichen. Bellarmin – den man nun doch zu den *dramatis personae* zählen muss – ist folglich als *pars pro toto* zu verstehen. Er steht für das von seinem griechischen Freund gescholtene Volk der Deutschen, deren Liebe aber der Autor des Romans, wie er im ersten Satz seiner Vorrede betont, gern seinem Buch versprache.

Es bleibt zum Schluss noch eine Reflexion auf das Ganze dieses Buchs und besonders auf seinen Untertitel „der Eremit in Griechenland“, der doch gelegentlich⁵⁶ als Argument dient gegen die hier vertretene These von der Dichter-Werdung als eigentlichem Thema des Romans.

Die Eremitage ist eine der Obsessionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie wird verwirklicht z. B. in der höfischen Gartenkunst, so etwa in der markgräflichen Gartenanlage zu Bayreuth, wo es auch im barocken Schloss zwölf kleine Räume für Eremiten gibt, sogar für ‚Einsiedlerdamen‘, aber auch in der berühmten Einsiedelei im Park von Wörlitz, die in jenen Jahren entstanden ist, da auch Hölderlin die Wörlitzer Gärten besuchte, schließlich natürlich in der berühmten Eremitage, die sich Katharina II. 1764-1775 als ‚Refugium‘ in St. Petersburg bauen ließ. In Stuttgart nannte Herzog Carl Eugen zur gleichen Zeit sein neues Jagdschloss ‚Solitude‘.

Literarisch wird das Thema inauguriert durch Alexander Popes Gedicht *Heloise to Abelard* (1717), in dem er den bitteren Liebesschmerz der Nonne gewordenen Heloise in seiner ganzen Heftigkeit zur Aufführung bringt – und damit das Thema der mittelalterlichen Liebesgeschichte von Abaelard und Heloise wieder in Erinnerung bringt. Auch für Hölderlin muss eine Beschäftigung mit diesem Thema der (in diesem Fall erzwungenen) Liebesentsagung schon in den frühen Tübinger Jahren vorausgesetzt werden. Und Abaelards *Historia Calamitatum Mearum* ist natürlich der Prototyp der literarischen Eremiten-Bekenntnisse. Rousseau hatte wenigstens dem Namen der unglücklich Liebenden in seiner *Nouvelle Héloïse*

⁵⁶ Vgl. die letzten beiden der in Anm. 12 genannten Arbeiten (Kommerell und Haberer), zu denen noch Stiening hinzuzuzählen ist (Anm. 3), 486, Anm. 197.

ein Denkmal gesetzt und dann das Thema des Glücks, das in der Einsamkeit liegt, in seinen *Rêveries du promeneur solitaire* (Träumereien eines einsamen Spaziergängers), posthum veröffentlicht 1782, mit virtuoser Feder behandelt. Wir wissen, dass dieses letzte Buch Rousseaus zu den Lieblingslektüren Hölderlins gehörte.⁵⁷

Aber nicht nur in Kunst und Literatur, sondern auch in der jetzt entstehenden Empirischen Psychologie wurde die Einsamkeit zum bevorzugten Thema. Der Schweizer Arzt Johann Georg Zimmermann, der bald nach Hannover zog, um Leibarzt des großbritannischen Königs zu werden, ließ 1756 in Zürich *Betrachtungen über die Einsamkeit* erscheinen (mit dem Titelkupfer eines betenden Eremiten). Das Werk war so erfolgreich, dass Zimmermann es schließlich zu einem vierbändigen und 1500 Seiten umfassenden Werk ausarbeitete, das in den Jahren 1783 und 1784 erschien. Bemerkenswert an diesem – durchaus unterhaltsam zu lesenden – Werk ist der Umstand, dass Zimmermann das Suchen der Einsamkeit sowohl als krankhafte Erscheinung wie auch als erfolgreiche Kur ansieht. Er verdammt sie also weder als Ungeselligkeit noch idealisiert er sie in dem Sinne, wie es dann die Romantiker tun, von denen mutmaßlich fast jeder einmal ein Gedicht mit dem Titel *Waldeinsamkeit* schreibt.

An diesen ‚Zeitgeist‘ knüpft Hölderlins Titel durchaus an, um sich dann aber doch deutlich davon zu unterscheiden. Sein Protagonist Hyperion sucht nicht das ‚Refugium‘ aus geschäftigem Leben wie die Kaiserin Katharina in ihrer Bildersammlung, nicht den ‚Rückzug‘ aus den Verfolgungen durch Bigotterie und Eitelkeit wie der botanisierende Philosoph auf der Petersinsel. Sein Motiv ist weder ‚Weltflucht‘ noch bloße ‚Selbsttherapie‘. Für ihn gibt es zwar einerseits eine durchaus reale Bedrohung, denn nach seinem militärischen Abenteuer mit der russischen Flotte ist er gewissermaßen auf der Fahndungsliste der osmanischen Ordnungsmacht und auf Kalaurea „erwartet“ ihn „vielleicht das Messer des Jägers“⁵⁸. Andererseits aber hat er ein Ziel, denn das Schreiben der Briefe an seinen Freund Bellarmin ist nicht bloßer Zeitvertreib. Er möchte durch seine Briefe nun auf die wirken, deren Repräsentant sein ferner Freund Bellarmin

⁵⁷ Als Beleg dafür mögen die Verse aus *Mnemosyne* dienen: „[...] Uns wiegen lassen, wie / Auf schwankem Kahne der See“; MA 1, 437.

⁵⁸ *Hyp.* I, 9; MA 1, 614.

ist, auf die „Deutschen“. Diese Wirkung ist freilich nicht politische Agitation, sondern jener dichterische Aufbau einer politischen Kommunität, der nach Hölderlins Poetologie der letztendliche Zweck von Dichtung ist.

Der Ort des Eremiten in der Welt, der also einerseits auf sie wirkt und für sie da ist, andererseits aber nicht so zu ihr gehört wie ein Funktionär, dem bestimmte Aufgaben übertragen worden sind, – dieser Ort des zugleich Drinnen und Draußen ist der Ort des Dichters. Er ist kein Kloster, ist nicht „abgeschlossen“ (*claustrum*), sondern offen und gewissermaßen ‚provisorisch‘ wie die Hütte, die Hyperion auf Salamis sich aus Mastixzweigen baut. Die Vorläufigkeit dieser Hütte ist das Emblem der Existenz des zum Dichter Gewordenen, dessen letztes Wort darum verheißt: Nächstens mehr.

Grundzüge von Hölderlins Homburger Poetologie
 nach: *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ...* (MA 2, 77-80)

<p>77,15-22 Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist, wenn er die gemeinschaftliche Seele, die allen gemein und jedem eigen ist, gefühlt und sich zugeeignet, sie vestgehalten, sich ihrer versichert hat, wenn er ferner der freien Bewegung, des harmonischen Wechsels und Fortstrebens [...] gewiß ist, 77,22 wenn er eingesehen hat, daß [...], 77,29 f. wenn er ferner eingesehen hat, daß [...], 78,8 f. wenn er eingesehen hat, daß [...]; 78,26 wenn er eingesehen hat, daß anderer seits [...]; 79,6 f. wenn er eingesehen hat, wie umgekehrter weise [...], 79,12 f. wenn er endlich eingesehen hat, wie [...], 79,18 wenn er dieses eingesehen hat,</p>	<p>[Inspiration] <i>Transzendente Ebene</i> [Institution]</p>
---	--

<p>79,18-20 so kommt ihm alles an auf die Receptivität des Stoffs zum idealischen Gehalt und zur idealischen Form. 80,4 Der Stoff ist entweder eine Reihe von Begebenheiten [...] 80,6 oder er ist eine Reihe von Bestrebungen [...] 80,8 oder eine Reihe von Phantasien [...].</p>	<p><i>Empirische Ebene</i> [naiv] – [Epos] [heroisch] – [Tragödie] [idealisch] – [Lyrik]</p>
---	--

Theodore Ziolkowski

Wessen *Schiksaalslied*?

I

Hölderlins *Schiksaalslied* (bzw. *Schicksalslied*) ist eines der berühmtesten und oft anthologisierten Gedichte der deutschen Literatur, das dann durch Brahms' Vertonung weltweit bekannt geworden ist.¹

*Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, seelige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.*

*Schiksaallos, wie der schlafende
Säugling, athmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seeligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.*

*Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen*

¹ Trotzdem ist das Gedicht relativ wenig kommentiert worden. In Richard Unger: Hölderlin's Major Poetry. The Dialectics of Unity, Bloomington 1975, wird es nicht diskutiert; in David Constantine: Hölderlin, Oxford 1988, 74, wird es nur vorübergehend erwähnt; in Gideon Stiening: Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman ‚Hyperion oder der Eremit in Griechenland‘, Tübingen 2005, 392 f., wird nur die dritte Strophe kurz diskutiert. Bedeutende Ausnahmen finden sich bei Walter Silz: Hölderlin's Hyperion. A Critical Reading, Philadelphia 1969, 112-117, und Johannes Heinrichs: Revolution aus Geist und Liebe. Hölderlins ‚Hyperion‘ durchgehend kommentiert, München u. a. 2007, 431-434.

*Die leidenden Menschen
 Blindlings von einer
 Stunde zur andern,
 Wie Wasser von Klippe
 Zu Klippe geworfen,
 Jahr lang ins Ungewisse hinab.²*

Wie andere bekannte Gedichte Hölderlins beruht auch dieses auf einem antithetischen Kontrast:³ zwischen den „seelige[n] Genien“ der ersten Strophe beziehungsweise den „Himmlischen“ der zweiten und den „leidenden Menschen“ der dritten. Der Kontrast zwischen den beiden ersten und der Schlusstrophe wird mit fast jedem Wort unterstrichen: „Ihr“ gegen „uns“, „wandelt“ gegen „Es schwinden, es fallen“, „droben“ gegen „ins Ungewisse hinab“, „im Licht“ und „die seeligen Augen“ gegen „Blindlings“, „Auf weichem Boden“ gegen „von Klippe / Zu Klippe“ und so weiter.⁴ Der Umschwung wird in der dritten Strophe durch den Wechsel von den ruhigeren Daktylen und Trochäen der beiden ersten Strophen, die meist mit dem von Hölderlin geliebten adonischen Vers enden, zu den hektischen amphibrachyschen Versen rhythmisch angedeutet. Der Sinn des Gedichts – die Antithese zwischen den Himmlischen und den Menschen – kommt also in den Bildern und Rhythmen klar zum Ausdruck.

Was aber selten zur Diskussion gelangt, ist die eigentliche Funktion des Gedichts – des einzigen Gedichts im Roman, das in Versform erscheint.⁵

² Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA III, 143. Alle weiteren Zitate aus *Hyperion* beziehen sich auf diesen von Friedrich Beißner herausgegebenen dritten Band der Stuttgarter Ausgabe.

³ Man vergleiche etwa das Gedicht *Hälfte des Lebens* mit dem Kontrast zwischen den „holden Schwäne[n]“ als Symbol der harmonischen Ganzheit der Natur und dem zerrissenen „ich“, das vor den sprachlosen und kalten Mauern völlig isoliert dasteht. Siehe in diesem Zusammenhang Theodore Ziolkowski: Ich und die Vögel. In: *The German Quarterly* 87/1, 2014, 33-48, hier 36-38.

⁴ Hier bin ich völlig anderer Meinung als Silz, Hölderlin's *Hyperion* (Anm. 1), 113: „Though the theme is an antithesis, the contrast is not carried through in calculated detail [...]“. Ich finde hingegen, dass fast jedes Wort der beiden ersten Strophen in der Schlusstrophe seinen Gegensatz hervorruft.

⁵ Eine seltene Ausnahme bildet Rudolf Eppelsheimer: *Hyperions ‚Schicksaalslied‘ im Gegensatz zu Hyperions Schicksal. Eine Kontextstudie*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Jg. 114, Bd. 199, 1962-63, 34-39. Aber Eppelsheimer erwähnt

Zunächst die einfache Frage: wem soll eigentlich das *Schiksaalslied* zugeschrieben werden? Normalerweise – nicht nur in Wikipedia, sondern auch in der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe (StA I, 265) sowie in den meisten Hölderlin-Kommentaren⁶ und der maßgebenden englischen Übersetzung⁷ – wird es als „Hyperions Schiksaalslied“ (oder häufiger: „Schicksalslied“) bezeichnet. Aber im Roman erfahren wir deutlich, wie bereits Silz betont hat,⁸ dass das Lied ursprünglich von Adamas stammt: „ein Schiksaalslied, das ich einst in glücklicher unverständiger Jugend meinem Adamas nachgesprochen“ (143). Die meisten Kommentare befassen sich ausschließlich mit der Bedeutung des Gedichts für Hyperion (und darauf wollen wir zurückkommen); aber was war ursprünglich seine Funktion bei Adamas?

II

Adamas ist die erste der drei wichtigen Gestalten in Hyperions Leben: Es folgen sein Freund Alabanda und seine Geliebte Diotima. Am Lehrer des jungen Hyperion wird üblicherweise dessen „pädagogische Liebe“⁹ oder etwa sein „rousseauistisches Erziehungsideal“¹⁰ betont. Aber, abgesehen von seiner Erziehungstätigkeit bei Hyperion, was wissen wir eigentlich über Adamas, der in der Sekundärliteratur kaum erwähnt wird?

Wir hören zwar, dass er „nach Griechenland kam“ (13), aber nicht woher. Wir lernen ferner, dass er ursprünglich Künstler war: ein Bildhauer, dessen „Stoff war Stein und Holz“ (13), und ein Maler, der auch später in Griechenland „die Landschaft zeichnete“ (15). Seine Heimat wird durch den Hinweis angedeutet, dass er aus „der sogenannten kultivierten Welt“

Adamas nur im Vorübergehen („das von Adamas überkommene ‚Schiksaalslied‘“ [36]) und befasst sich nicht mit der Funktion des Lieds in dessen Leben.

⁶ So etwa bei Heinrichs, *Revolution* (Anm. 1), 431.

⁷ Friedrich Hölderlin: *Poems and Fragments*, übersetzt von Michael Hamburger, 4. Aufl. London 2004, 120f. (*Hyperion's Song of Fate*).

⁸ Silz, *Hölderlin's Hyperion* (Anm. 1), 40.

⁹ Heinrichs, *Revolution* (Anm. 1): Kapitel 4 Adamas: Die pädagogische Liebe, 105-126.

¹⁰ Pascal Firges: *Eros im Hyperion. Platonisches und spinozistisches Gedankengut in Hölderlins Roman*, Annweiler am Trifels 2010, 25-27.

kam (13) – also West- oder Mitteleuropa, wie Heinrichs meint¹¹. Diese Vermutung könnte vielleicht sogar durch Adamas' Namen einen Schritt weiter getrieben werden; denn der Name ‚Adamas‘ ist griechischen Ursprungs, bezeichnet harte Stoffe wie Stahl oder Diamant und bedeutet im übertragenen Sinn ‚unbiegsam‘ und sogar ‚unüberwindlich‘. Einen griechischen Namen würde man in Westeuropa vor allem in Süditalien oder Sizilien erwarten. Und Sizilien hat Hyperion nach dem Verlust seines Freundes Alabanda und dem Tod seiner geliebten Diotima als erste Station seiner Reise nach Deutschland besucht. Könnte es sein, dass er dort, in Erinnerung an seinen ehemaligen Lehrer, hoffte, einen Neubeginn zu machen?

Jedenfalls kam Adamas aus dem Westen nach Griechenland, weil er wahre Menschen bilden wollte und nicht bloss „die edle Menschenform“ (13) aus Stein und Holz. „[...] er wollte Menschen, und, um diese zu schaffen, hatte er seine Kunst zu arm gefunden.“ (13) So kam er nach Griechenland, denn er wusste, dass „sie einmal da gewesen, die er suchte“ (13) – die Menschen der griechischen Antike, die zu schaffen seine Kunst zu arm war. In Griechenland wollte er „unter dem Schutt nach ihrem Genius fragen“ (13), und in dieser Hoffnung widmete er sich seinem offenbar vielversprechenden Schüler Hyperion, „dem Nachhall seiner stillen Begeisterung“ (13).

Allerdings klingt sein Lehrplan eher wie das Programm eines heutigen klassischen Gymnasiums: Geschichte, Literaturgeschichte, Mathematik, Geometrie, Geologie, Botanik und Astronomie.

Bald führte mein Adamas in die Heroënwelt des Plutarch, bald in das Zauberland der griechischen Götter mich ein, bald ordnet' und beruhigt' er mit Zahl und Maas das jugendliche Treiben, bald stieg er auf die Berge mit mir; des Tags, um die Blumen der Haide und des Walds und die wilden Moose des Felsen, des Nachts, um über uns die heiligen Sterne zu schauen, und nach menschlicher Weise zu verstehen. (14)

Später unternahm er mit seinem Schüler geographische Unterrichtsreisen, die vom Hellespont bis hinunter zum südlichen Peleponnes führten und schließlich zu den kykladischen Inseln. Dort „auf den Höhen von Delos“, der ehemaligen Wohnung des Sonnengotts (15), stand der junge Hyperion

¹¹ Heinrichs, *Revolution* (Anm. 1), 110.

eines Tages bei Morgendämmerung und erblickte, wie der Apoll immer noch wie früher aufgeht:

Jetzt kam er herauf in seiner ewigen Jugend, der alte Sonnengott, zufrieden und mühelos, wie immer, flog der unsterbliche Titan mit seinen tausend eignen Freuden herauf, und lächelt' herab auf sein verödet Land, auf seine Tempel, seine Säulen, die das Schicksaal vor ihn hingeworfen hatte [...] (15)¹²

Aber Erziehung wurde so wenig wie Kunst zu Adamas' Karriere, denn als Hyperion eine gewisse Reife erreichte, hat er keinen weiteren Schüler angenommen, sondern – in seiner Suche nach dem wahren Menschen offensichtlich noch unzufrieden – reiste weiter nach Osten. „In der Tiefe von Asien soll ein Volk von seltner Treflichkeit verborgen seyn; dahin trieb ihn seine Hoffnung weiter“ (17). Hyperion begleitete seinen verehrten Lehrer bis nach Nio (der heutigen Kykladeninsel Ios), wo sie Homers Grab suchten, aber dann schieden sie auf ewig.

Abgesehen von seiner Wirkung auf Hyperion kann man also kaum schließen, dass Adamas selber psychisch unproblematisch ist – oder jedenfalls als junger Mann es war. Ryan meint, er sei „kein unruhig, richtungslos Umhertreibender und Suchender“ und scheine „von der exzentrischen Tendenz frei zu sein, so daß sein ganzes Wesen und Wirken von der Teilnahme an der Göttlichkeit der ‚Zentrums‘ zeugt“.¹³ (Ryan bezieht sich hier selbstverständlich auf das Bild der ‚exzentrischen Bahn‘, das Hölderlin in der Vorrede zur vorletzten Fassung des *Romans* entwickelt). Aber auch wenn diese Beschreibung auf den älteren Adamas zutreffen sollte – oder jedenfalls wie ihn sein Schüler Hyperion idealisiert hat –, so gilt es kaum für den jüngeren Künstler, dessen Suche nach dem wahren Menschen ihn

¹² Die Anklänge an Schillers *Der Spaziergang* (1795), wo auch „Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün / Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter“, sind unüberhörbar: „Und die Sonne Homers, siehe! Sie lächelt auch uns“. In einem Brief an Schiller vom 30. Juni 1798 schrieb Hölderlin: „Deßwegen darf ich Ihnen wohl gestehen, daß ich zuweilen in geheimem Kampfe mit Ihrem Genius bin, um meine Freiheit gegen ihn zu retten, und daß die Furcht, von Ihnen durch und durch beherrscht zu werden, mich schon oft verhindert hat, mit Heiterkeit mich Ihnen zu nähern.“ Vgl. Theodore Ziolkowski: *The Classical German Elegy, 1795-1950*, Princeton 1980, 3-26, 106-10.

¹³ Lawrence Ryan: Hölderlins ‚Hyperion‘. Exzentrische Bahn und Dichterberuf. Stuttgart 1965, 74.

immer weiter trieb – von Westeuropa nach Griechenland und dann weiter nach Asien. Und auch Hyperion sieht ihn jetzt in seiner Erinnerung als nicht völlig unproblematisch, sondern als einen „traurenden Halbgott“ (12). Warum ‚traurend‘? Vermutlich weil „uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn“. Wie David Constantine treffend bemerkt: Adamas „must suffer much the same longing (and so incompleteness) as does Hyperion – or why would he have come to Greece searching for a whole and new people, and why would he abandon Hyperion and go off further east still searching?“¹⁴

Wir dürfen also ruhig annehmen, dass Adamas, als er sein *Schiksaalslied* verfasste, genau dieselbe Stufe der psychischen Entwicklung erreicht hatte wie Hyperion, als er später fähig wurde, es zu erleben. Weil Hyperion als Schüler in seiner noch „unverständigen Jugend“ (143) das *Schiksaalslied* hörte und auswendig lernte, muss es bereits vor Adamas’ Ankunft in Griechenland verfasst worden sein: nämlich nach dessen Erkenntnis, dass die „seelige[n] Genien“ und „Himmlichen“, die er in Stein und Holz dargestellt hatte, noch nicht das Wirkliche waren und dass er „ins Ungewisse“ weiter gehen musste, um das zu erreichen, was er suchte. Es muss eine ähnliche Erkenntnis gewesen sein, die ihn später aus Griechenland nach Asien trieb.

Welche Rolle spielt nun das *Schiksaalslied* in Hyperions Leben und Denken?

III

Als Hyperion nach Adamas’ Abreise die Zeit zu Hause auf der Insel Tina (der heutigen Kykladeninsel Tinos) langweilig wird, schickt ihn sein Vater auf eine Bildungsreise nach Smyrna, um dort „die Künste der See und des Kriegs, die Sprache gebildeter Völker und ihre Verfassungen und Meinungen und Sitten und Gebräuche“ kennenzulernen (19 f.). Aber auch dort begegnet unter den Gebildeten seine Begeisterung für die Antike und

¹⁴ Constantine, Hölderlin (Anm. 1), 87. Ich finde diese Analyse viel überzeugender als die von Stiening, *Epistolare Subjektivität* (Anm. 1), 392, der meint, dass „die fatalistische Position des Gedichts mit den Lehren des Adamas“ sich nicht vermitteln lässt. Denn es handelt sich hier doch nicht um Adamas’ pädagogische Ideen, sondern um die ‚exzentrische Bahn‘ seines eigenen Lebens.

Geistesschönheit nur Unverständnis. „Sprach ich einmal auch vom alten Griechenland ein warmes Wort, so gähnten sie, und meinten, man hätte doch auch zu leben in der jezigen Zeit“ (22).

So ist er erfreut, Alabanda kennenzulernen, den „herrliche[n] Fremdling“, der „[w]ie ein junger Titan“ „unter dem Zwergengeschlechte“ daherschritt (24). Der gleichaltrige Alabanda hatte eine ganz andere Vergangenheit hinter sich: „vom Schiksaal und der Barbarei der Menschen heraus, vom eignen Hause unter Fremden hin und her gejagt“, war er von früher Jugend an „erbittert und verwildert“ (26) und teilte Hyperions Sehnsucht nach einer besseren Welt. Beide wollten sie „das Vaterland erretten“ (29), aber jeder sah einen anderen Weg. Wo Hyperion durch Liebe und Geist das Ziel erreichen will – also durch Bildung –, glaubt Alabanda an politische Mittel und will „den Staat zur Sittenschule“ machen (31). Hyperion meint, dass Alabanda dem Staate zu viel Gewalt einräumt: der Staat sei schließlich doch nur „die rauhe Hülse um den Kern des Lebens“ (32). Ihre Differenzen führen sie schließlich zum Bruch, als Hyperion erfährt, dass sein Freund Mitglied einer politischen Verschwörung ist, des Bundes der Nemesis, dessen Mitglieder er als Betrüger betrachtet (35).¹⁵

So fährt Hyperion wieder traurig nach Hause, wo er eine Zeitlang still und anspruchslos vor sich hin lebt, bis er den Tiefpunkt erreicht: „eine Nacht unsrer Seele“ (42). Dann lädt ihn Notara, ein Bekannter von der Insel Kalaurea (die im Saronischen Golf gelegene Insel Poros), zu sich ein, wo Hyperion jetzt seine dritte Idealgestalt kennenlernt: Diotima, „die Königin des Hauses“ (53). Diese junge Frau, die Korff als eine „wiedergeborene Griechin“ und eine herniedergestiegene „Götterbotin“ bezeichnet,¹⁶ wird für Hyperion „mein Lethe, diese Seele, mein heiliger Lethe, woraus ich die Vergessenheit des Daseyns trank“ (59). Mit ihrer fast übermenschlichen Einsicht begreift Diotima Hyperion besser als er sich selber versteht und sieht, wie er eine bessere Zeit und eine schönere Welt sucht. „In Adamas war sie dir aufgegangen; sie war auch hingegangen mit ihm. In

¹⁵ Geheimgesellschaften wie Freimaurer und Illuminati spielen in der Kultur und im sogenannten ‚Bundesroman‘ des späten 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle: zum Beispiel Schillers *Der Geisterseher* oder Mozarts *Zauberflöte*, siehe Theodore Ziolkowski: *Lure of the Arcane: The Literature of Cult and Conspiracy*, Baltimore 2013, 65-98.

¹⁶ Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit*, III. Teil. Frühromantik, 3. Aufl. Leipzig 1959, 375.

Alabanda erschien dir ihr Licht zum zweitenmale, aber brennender und heißer, und darum war es auch, wie Mitternacht, vor deiner Seele, da er für dich dahin war.“ (67)

Mit Diotima glaubt Hyperion jetzt zum dritten Mal die erträumte bessere Zeit gefunden zu haben.

Unsere Seelen lebten nun immer freier und schöner zusammen, und alles in und um uns vereinigte sich zu goldenem Frieden. Es schien, als wäre die alte Welt gestorben und eine neue begönne mit uns, so geistig und kräftig und liebend und leicht war alles geworden [...] (74)

So reisen sie zusammen nach Athen und diskutieren „die Treflichkeit des alten Athenervolks, woher sie komme, worinn sie bestehe“ (77). Und hier wiederholt Hyperion vor seinen neuen Bekannten noch ausführlicher die Ideen, die ihn von Alabanda und dessen Staatsauffassung getrennt hatten. „Athenische Kunst und Religion, und Philosophie und Staatsform, sagt’ ich, sind Blüten und Früchte des Baums, nicht Boden und Wurzel. Ihr nehmt die Wirkungen für die Ursache“ (77).

Auch wenn es vielleicht eine Übertreibung ist, wenn Silz Hyperion zu „the very type of the manic-depressive“ rechnet,¹⁷ ist es klar, dass seine Stimmungen radikal schwanken. Nachdem Hyperion hier auf den Höhen von Athen seine Ideen in aller Ausführlichkeit entwickelt hat, meint Diotima, dass er „zu höhern Dingen geboren“ ist (87) und dass er aus dem Reich der Gedanken „nieder in’s Land der Sterblichkeit“ herabsteigen muss, um es zu erleuchten (88). An dieser Stelle hat Hyperion fast genau denselben Punkt erreicht wie Adamas, als er seine Gebilde aus Stein und Holz zurückließ und nach Griechenland kam. „Aber ich muß noch ausgehn, zu lernen. Ich bin ein Künstler, aber ich bin nicht geschickt. Ich bilde im Geiste, aber ich weiß noch die Hand nicht zu führen“ (89). Diotima rät ihm, für drei oder vier Jahre nach Italien, Deutschland und Frankreich zu gehen – das heißt, in die Gegend, woher Adamas kam – und dann: „Du wirst Erzieher unsers Volks, du wirst ein großer Mensch seyn, hoff’ ich.“ (89)

Aber sein Plan ändert sich, als er einen Brief von Alabanda erhält, der den Geheimbund verlassen hat und Hyperion nun auffordert, mit ihm

¹⁷ Silz, Hölderlin’s Hyperion (Anm. 1), 42.

zusammen an dem Aufstand der Griechen gegen die Türken (im eben ausgebrochenen Krieg zwischen den Russen und den Türken, 1770) teilzunehmen, um ein neues Griechenland zu bauen. Auf seine übliche hochtragende Art träumt er von einem neuen Geisterbund: „die heilige Theokratie des Schönen muß in einem Freistaat wohnen, und der will Platz auf Erden haben und diesen Platz erobern wir gewiß“ (96). Diotima hält das für „eitel Übermuth“ (96), aber sie meint, dass sie kein Recht hat, ihn zurückzuhalten. „Handle du; ich will es tragen.“ (97) Obwohl sie ihn begleiten möchte, bittet er sie zu bleiben. „Die Priesterin darf aus dem Tempel nicht gehen. Du bewahrst die heilige Flamme, du bewahrst im Stillen das Schöne, daß ich es wiederfinde bei dir.“ (100)

Aus den folgenden 15 Briefen, die er an sie schickt und die er jetzt für Bellarmin abschreibt, erfahren wir den Gang des Kriegs, der zuerst für den griechischen Haufen so gut geht, dass Hyperion mit einem gewissen Hochmut sogar meint, dass Adamas mit seiner Sehnsucht und seiner Reise ins innere Asien den falschen Weg gewählt habe. „[...] das sind nur Nothbehelfe, guter Alter! möcht' ich dann ihm rufen, komm! und baue deine Welt! mit uns! denn unsre Welt ist auch die deine.“ (114) Ja, er gesteht Diotima, dass er „dieses werdende Glück nicht um die schönste Lebenszeit des alten Griechenlands vertauschen“ möchte (114).

Aber bald kommt das Unvermeidliche. „Es ist aus, Diotima! unsre Leute haben geplündert, gemordet, ohne Unterschied“ (117), und sein griechischer Haufe gilt ihm jetzt als „Barbaren“. Hyperion und Alabanda nehmen vorläufig Dienste bei der russischen Flotte, um mit den Griechen nichts weiter zu tun zu haben. Später wird Hyperion aber in einer Seeschlacht verwundet und nach Paros gebracht, wo er sechs Tage lang in einem Koma liegt. Nach diesen Erlebnissen schreibt er an Diotima, dass er nicht länger in Griechenland bleiben kann, und bittet sie, ihn ins Ausland zu begleiten. Als er mit Alabanda aus dem Kriegsdienst entlassen wird, kehrt sein Freund zum Geheimbund zurück, um sich dort für seinen Eidesbruch richten zu lassen. Während Hyperion auf das Schiff wartet, das ihn nach Kalaurea und zu Diotima bringen soll, steht er am Ufer, „von den Schmerzen des Abschieds müd“ (143). Es wird ihm klar, dass seine Jugend jetzt endgültig vorbei ist, und um sich zu stärken, nimmt er sein Lautenspiel hervor und singt das *Schiksaalslied*, das er in seiner glücklichen Jugend ohne Verständnis von Adamas gehört hatte. Hyperion hat

jetzt endlich also genau dasselbe Stadium der Reife erreicht wie Adamas zur Zeit seines Aufbruchs aus Westeuropa nach Griechenland.

Obwohl der jüngere Hyperion das *Schiksaalslied* noch nicht begriff, muss es in seinem Gedächtnis und Geist lange vorher schon eine deutliche Rolle gespielt haben, denn wir hören Echos des Wortlauts an verschiedenen Stellen seiner Briefe an Bellarmin (bzw. an Diotima). So schreibt er aus Salamis, dass ihm das Göttliche einmal erschienen ist und in ihm noch leuchten werde, „und wenn hinfort mich das Schiksaal ergreift und von einem Abgrund in den andern mich wirft“ (51) – d. h. „wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen“. Wenn er sich selber als „ein zerrissenes Saitenspiel“ (52) bezeichnet oder „das Saitenspiel der himmlischen Muse“ erwähnt (86), so denken wir unwillkürlich, „Wie die Finger der Künstlerin / Heilige Saiten“ rühren. „Die Majestät der schiksaallosen Seele“, wie er Diotima gesteht (122), nimmt die Himmlischen vorweg, die „Schiksaallos, wie der schlafende / Säugling“ atmen. Etwas später meint er deprimiert: „Das Schiksaal stößt mich ins Ungewisse hinaus“ (118), wie am Ende des Lieds „ins Ungewisse hinab“. Mit anderen Worten: überall in den Briefen hören wir Anklänge an das *Schiksaalslied* noch lange, bevor Hyperion gegen Ende das Gedicht mit neuem Verständnis jetzt rezitiert. Aber das *Schiksaalslied* begreift er erst, nachdem er die drei Stadien der Entwicklung durchgemacht hat – Adamas, Alabanda, Diotima –, die ihn zur Erkenntnis von der Bedeutung des Lieds gebracht haben.

Was folgt, hat nach den Episoden mit den drei Hauptgestalten mit dem *Schiksaalslied* noch wenig zu tun. Kaum hat Hyperion seinen Gesang geendet, erhält er einen Brief von Diotima, in dem sie das Thema des Romans wiederholt: „Du müßtest untergehn, verzweifeln müßtest du, doch wird der Geist dich retten.“ (147) Aber zusammen mit ihrem Brief erhält er die Nachricht von Notara, dass Diotima gerade gestorben sei.

So fährt er nach dem ursprünglichen Plan über Sizilien nach Deutschland, wird aber bald wieder enttäuscht. In seiner berühmten Schmähschrift gegen die Deutschen heißt es: „[...] ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen“ (153). „Barbaren von Alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden [...]“ (153). So kehrt er wieder nach Griechenland zurück – zuerst nach Korinth und dann weiter nach Salamis –, von wo aus er die Briefe an seinen deutschen Freund Bellarmin richtet – die Briefe, die den Stoff des

epistolarischen Romans ausmachen. Wir begreifen jetzt, dass Hyperion das Ideal, das er zusammen mit Alabanda und Diotima erträumte, nie erreichen wird, denn wie Adamas gehört er zu den „leidenden Menschen“, die dazu verurteilt sind, „Auf keiner Stätte zu ruhn“: ein Schluss, der dem Pessimismus des sophokleischen Mottos des zweiten Bands (92) völlig entspricht: „Nicht geboren zu werden, übertrifft jeglichen Wert; das weitaus zweitbeste jedoch ist (wenn einer schon erschienen), schnellstens dorthin zu gehn, woher er gekommen“ (in der Übersetzung des Herausgebers, 469). Ja, die bekannten Schlussworte des letzten Briefes – „Nächstens mehr“ – lassen uns sogar vermuten, dass er im Begriff steht, in den Fußstapfen seines verehrten Adamas nach Asien zu wandern, um die ‚exzentrische Bahn‘ seines Lebens weiter zu verfolgen.¹⁸

Was ist also letzten Endes das im Lied ausgedrückte Schicksal von Menschen wie Hyperion und Adamas? Sie sind einerseits dazu fähig, im jugendlichen Geist das Ideal eines höheren Lebens – die Existenz der „seelige[n] Genien“ und der „Himmlichen“ – zu erträumen, aber andererseits in dem Wirklichkeitssinn der reifenden Jahre dazu verurteilt, das Ideal von Land zu Land und „Jahr lang ins Ungewisse“ zu verfolgen in der unerfüllbaren Hoffnung, es zu realisieren. Ihre Tragödie besteht gerade darin, dass sie dieses „Schicksaal“, wie das Lied bekundet, erkennen und akzeptieren.

¹⁸ Man darf mit Ryan, Hölderlins ‚Hyperion‘ (Anm. 13), 208, ruhig glauben, dass „im Zusammenhang des Romans dieses Lied gerade an der ‚tiefsten Tiefe‘ des Leidens steht, die bald in eine neue Seligkeit umschlägt“. Aber es besteht kein Grund weiter anzunehmen, dass damit plötzlich und unvermittelt Hyperions ‚exzentrische Bahn‘ in einer ‚vollendeten Bildung‘ ihren Höhe- bzw. Endpunkt erreicht hätte. Seine Briefe an Bellarmin enden ja mit Hoffnung, nicht Vollendung: „So dacht ich. Nächstens mehr.“ (160) So meint Friedbert Aspetsberger: *Welteinheit und epische Gestaltung. Studien zur Ichform von Hölderlins Roman ‚Hyperion‘*, München 1971, 354: „So schließt der Roman notwendig bei vollkommen geschlossenem Aufbau offen; er erreicht durch die in der Ichform grundsätzlich nicht abschließbare Problemstellung als Verbindung von Dichtung und Leben sowohl die Offenheit wie den Abschluß.“ Zitiert wird zur Bestätigung Pierre Bertaux: *Friedrich Hölderlin. Essai de biographie intérieure*, Paris 1936, 108: „La conclusion d’*Hyperion*, c’est précisément que le roman reste en suspens, avec intention.“ Auch Stiening, *Epistolare Subjektivität* (Anm. 1), 485, meint, dass die Schlussworte, auch wenn sie eine „Distanzierung“ von früheren Träumen vermitteln, zugleich „eine Kontinuität des Reflexionsprozesses“ bekunden. Man darf also mit Ryan, Aspetsberger, Stiening und anderen immer noch an Hyperions ‚Entwicklung‘ glauben, ohne zugleich anzunehmen, daß diese Entwicklung bereits oder jemals ihren Endpunkt erreicht habe.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Historisch-kritische Ausgabe. Reihe II: Nachlass. Bd. 5: Frühe theologische und philosophische Arbeiten 1793-1795, hrsg. von Christopher Arnold, Christian Buro, Christian Danz und Klaus Grotzsch, Stuttgart 2016, XIV, 477 S.

1. Im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (der einstigen Preußischen Akademie der Wissenschaften) haben sich aus dem handschriftlichen Nachlass Schellings u.a. auch etwas über 20 Studienhefte erhalten, die größtenteils während der Bebenhäuser Schulzeit oder in den Tübinger Studentenjahren des Philosophen angelegt worden sind. Eine Auswahl von Texten aus den Studienheften Nr. 28 und 34 bietet nun der vorliegende Band der historisch-kritischen Ausgabe der Werke Schellings, die von der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften veranstaltet wird. Er enthält im Hauptteil sieben Stücke, die jeweils mit einem ‚Editorischen Bericht‘ und einem Abschnitt ‚Zur Entstehungsgeschichte des Textes‘ eingeleitet werden:

1. Parallelen aus Hakims Geschichte
2. Vorarbeiten zu ‚De Marcione‘
3. Geschichte des Gnosticismus
4. Entwurf der Vorrede
5. Proben eines Commentars über die früheste Geschichte Jesu nach Lukas und Matthäus
6. Über den Geist der Platonischen Philosophie
7. Kommentar zum ‚Timaeus‘

Alle diese Texte (bis auf zwei, dazu s.u.) stammen, wie gesagt, aus den Studienheften Nr. 28 und 34, die wohl 1792 oder 1793 begonnen worden sind. Diese Hefte hat Schelling allerdings später – in den Jahren 1801-1807 – noch einmal benutzt, indem er Exzerpte, Notizen und Briefentwürfe in die leer gebliebenen Seiten eintrug. Diese späteren Notate sind in einem ‚Anhang‘ des Bandes zusammengestellt. Obwohl die Entzifferung dieser nachträglichen Notate, die oft äußerst flüchtig aufs Papier geworfen sind, eine Meisterleistung darstellt, interessieren in unserem Kontext eher die frühen Texte Schellings, weil sie – gerade im Vergleich zu den gleichzeitigen Manuskripten Hegels und Hölderlins – einen neuen Blick auf das früheste Stadium der Entstehungsgeschichte des sogenannten ‚Deutschen Idealismus‘ ermöglichen.

Die sieben Texte aus den Jahren 1792/93-1795 beschäftigen sich in der Hauptsache mit der Philosophie Platons und mit jener religiösen Esoterik der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, die heute meistens ‚Gnosis‘, zu Schellings Zeiten eher ‚Gnosticismus‘ genannt wird. Die Herausgeber haben zu den Texten aus den beiden genannten Studienheften noch zwei weitere Stücke (Nr. 4 und 5 der obigen Liste) hinzugefügt, die sicherlich aus dem gleichen Zeitraum (1793-1795) stammen, aber nur aus dem Druck in der (nicht ganz zu Ende geführten) Biographie Schellings, die sein Sohn Karl Friedrich August Schelling verfasst hat, bekannt sind. Diese beiden Texte gehören freilich in einen Arbeitsbereich des jungen Schelling, der sich mehr mit hermeneutischen Fragen der Frühgeschichte der christlichen Religion befasste als mit der Rezeptionsgeschichte des Platonismus, in die Schelling mit erstaunlichem Gespür den ‚Gnosticismus‘ einordnet.

2. Der ausführlichste und fortgeschrittenste von Schellings Texten zur Philosophie Platons ist der sogenannte *Timaeus-Kommentar*.¹ Er ist kein Kommentar im philologisch-exegetischen Sinn, sondern der Versuch, einige Teile des platonischen Spätdialogs *Timaios* in die Sprache und Systematik der Theorie des Vorstellungsvermögens zu übersetzen, die von Karl Leonhard Reinhold seit 1788 ausgearbeitet worden war. Das genetische Modell der Welterschöpfung, wie es Platons Dialog in einem mythischen Narrativ erörterte, wird von Schelling in ein transzendentalphilosophisches Paradigma umgemünzt. Dies freilich nicht ohne eine hermeneutische Reflexion auf die Berechtigung solch einer Transformation. Sie sei deshalb legitim, weil Platons Darstellungsweise der zugrundeliegenden Prozesse ihrerseits eine Übertragung vornehme:² „Der Schlüssel zur Erklärung der ganzen Platonischen Philosophie ist die Bemerkung, daß *er überall das subjektive auf's objektive überträgt*.“ (156) Daraus folgt die Notwendigkeit, Platons ‚Übertragung‘ des Subjektiven aufs Objektive wieder rückgängig zu machen, um so aus Platons Aussagen über die Genesis der

¹ Eine „Voraus-Edition“ dieses Textes ist schon 1994 veröffentlicht worden: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: ‚Timaeus.‘ (1794), hrsg. von Hartmut Buchner. Mit einem Beitrag von Hermann Krings: Genesis und Materie – Zur Bedeutung der ‚Timaeus‘-Handschrift für Schellings Naturphilosophie, Stuttgart - Bad Cannstatt 1994.

² Im Folgenden beziehen sich eingeklammerte Zahlen auf die Seiten des besprochenen Bands.

(objektiven) Welt Erkenntnisse über deren subjektive Konstituierung zu gewinnen. Dass diese Platon-Deutung im Grunde auch eine Art allegorischer Auslegung ist, wie sie Schelling in Bezug auf die biblischen Schriften ablehnt (vgl. z. B. 96), ist dem jungen Genie Schelling offensichtlich nicht aufgefallen. Gegenüber diesem hermeneutisch unterfütterten und so auf eine – im Vergleich zur zeitgenössisch üblichen Platon-Rezeption – neue Art der Platon-Interpretation führenden ‚Kommentar‘ können die übrigen Texte zu Platon, die in diesem Band enthalten sind, beim heutigen Leser weniger Interesse wecken.

3. Schellings theologische Dissertation *De Marcione* (1795) widmet sich einem der prominentesten Häretiker der alten Kirche vor ihrer Erhebung zur Staatskirche durch das Konzil von Nicäa (325 n. Chr.). Es ist nicht untypisch für Schelling, dass er provokant ein dogmatisch heikles Thema für seine Dissertation wählt, dann sich aber auf dessen textkritischen Aspekt beschränkt, den er rein unter philologischen Gesichtspunkten beurteilt. Die Vorarbeiten zu dieser Dissertation, die manchen Aufschluss über das eigentliche Interesse Schellings an Marcion ermöglichen, sind in dem Studienheft Nr. 28 enthalten und werden im vorliegenden Band erstmals veröffentlicht. Es handelt sich um eine Stoff- und Literatursammlung zur erwähnten Dissertation, die sich aber eben nicht auf den philologischen Aspekt beschränkt. Vielmehr versucht Schelling auch den theologischen (dogmatischen) Hintergrund zu beleuchten, der Marcion zu seiner Ablehnung des Alten Testaments und seiner Reduktion der paulinischen Theologie auf einen Antijudaismus, oder besser: Antinomismus bewegte. In diesem Zusammenhang kommt Schelling dann auch auf das „Systema Marcionis“ zu sprechen, wobei klar wird, dass er unter „Systema“ nicht so sehr eine theologische Dogmatik verstanden wissen will, sondern eher eine diese fundamentierende philosophische Prinzipienlehre. Entsprechend diskutiert Schelling im Ausgang von einer Stelle des Kirchenvaters Epiphanius, der die umfangreichste altkirchliche Darstellung der (gnostischen und anderer) Häresien geschrieben hat, ob Marcion – wie Epiphanius behauptet – sich drei Prinzipien zugrunde gelegt habe oder nur zwei. Epiphanius habe offenbar angenommen, „Marcion hätte das System der älteren Gnostiker korrigiert, die, wie die Philosophie Platons, zwei verschiedene Prinzipien annahmen, das eine das Gute, das andere das Böse, und, vom

Hass gegen den Mosaismus erregt, diesem [sc. dem Bösen] das Gesetz des Moses zuzurechnen pflegten. Diesbezüglich klüger, nahm Marcion *dem Namen nach* drei, *in der Sache selbst* nur zwei Prinzipien an. Denn Marcion konnte diesem Prinzip alles Bösen nicht den Ursprung der Welt und des Mosaischen Gesetzes zuschreiben, und indem er dergestalt das Prinzip des Bösen vom Demiurgen [sc. dem platonischen Welterschöpfer] trennte, schien es, als ob er drei Prinzipien festgesetzt habe.“ (38; meine Übersetzung, im Original lateinisch)

Auch wenn die offenen Fragen der platonischen Prinzipienlehre (kann es zu den zwei unstrittigen Grundprinzipien noch ein drittes, ‚gemischtes‘ Prinzip geben?) hier nur im Gewand ihrer Anwendung auf die Lehre von der Schöpfung der Welt zur Sprache kommen, zeigt die routinierte Behandlung des Problems durch den Studenten Schelling, dass ihm dieses Thema durchaus vertraut war. Das wird aber auch schon deutlich in den Notizen, die Schelling sich – nach den Angaben seines Biographen bereits im Jahr 1792 – zu einem Projekt über die *Geschichte des Gnosticismus* gesammelt hat. Dort zitiert er ziemlich am Anfang eine Stelle aus Plutarchs Abhandlung *Über Isis und Osiris*, in der dieser die „uralte Ansicht“ referiert, dass „das Weltall keineswegs vernunft- und verstandlos ohne Leitung dem Ungefähr überlassen herumschwebe, noch von einem einzigen vernünftigen Wesen beherrscht und gelenkt werde, [...] sondern von vielen Wesen und zwar von solchen, die aus Gutem und Bösem gemischt sind“³. Aus diesem Zitat und aus einigen anderen Bemerkungen Schellings im Entwurf zur *Geschichte des Gnosticismus*, die insbesondere den jüdischen Platoniker Philo betreffen, wird deutlich, dass Schelling die vom damals maßgeblichen Philosophiehistoriker Jakob Brucker geltend gemachte historische Konstruktion eines sogenannten ‚Eklektizismus‘, der den gesamten nach-akademischen Platonismus in sich vereinigen sollte, vehement ablehnt. Er scheint stattdessen den jüdischen Platonismus des Philo wie auch die christliche Gnosis als eine Art von *missing link* zwischen der Schule Platons und dem späteren System der ‚Heidnischen Neuplatoniker‘ (von denen er allerdings nur Porphyrius namentlich nennt) begreifen zu

³ Plutarchus: De Iside et Osiride 369 B-C, im Original griechisch; deutsche Übersetzung von Christian Nathanael v. Osiander und Gustav Schwab, neu hrsg. von Christian Weise und Manuel Vogel: Plutarch: Ueber Isis und Isiris. In: Ders.: *Moralia*, Bd. 1, Wiesbaden 2012, 612-665; 642f.

wollen. Insbesondere die eingehendere Beschäftigung mit Philo, dem die später sogenannte ‚Platonische Trinität‘⁴ als *trinitas Philoniana* zugesprochen wird (96), dürfte auf das Lehrprogramm Johann Friedrich Flatts zurückgehen, der in seinen Veröffentlichungen Philo häufig zitiert.⁵ Hier liegt noch ein weites Feld für künftige Untersuchungen, die durch die vorliegende Edition ermöglicht werden.

Das systematische Problem der platonischen Prinzipienlehre (zwei oder drei Prinzipien?) wird ausführlicher im *Timaeus-Kommentar* erörtert. Hier diskutiert Schelling in einem Exkurs die These, die in Platons *Philebos* verhandelt wird, ob nicht zu den beiden Prinzipien *péras* und *ápeiron* „ein 3tes nothwendig [sei], das beide mit einander vereinigte“ (153). Diese Stellen (und einige mehr) sind Belege dafür, dass der junge Schelling schon seit dem Beginn seiner intensiveren Beschäftigung mit Platon einerseits, der Gnosis andererseits, mit dem Topos der sogenannten *trinitas Platónica* vertraut war, und zwar noch vor seiner Lektüre der auf drei Grundsätze (bzw. Prinzipien) gegründeten *Wissenschaftslehre* Fichtes.

4. In der Editionswissenschaft hat es sich seit mindestens dreißig Jahren herumgesprochen, dass unveröffentlichte Texte oder Textentwürfe, sofern sie nicht einzeln überliefert sind, sondern in vom Autor selbst angefertigten (oder übernommenen) Konvoluten, am besten in einer sogenannten Konvolutedition publiziert werden sollten. Dadurch bleiben etwaige, vom Editor vielleicht nur vermutete (oder aber übersehene) Zusammenhänge der einzelnen Texte eines Konvoluts erhalten. Die Herausgeber der Nachlassedition Schellings haben sich von Anfang an gegen eine solche Konvolutedition entschieden. Und das, obwohl dies gerade bei den Studienheften Schellings nahe gelegen hätte. Sie bleiben stattdessen (zumindest bislang) bei einer chronologische und sachliche Zusammenhänge zwar auch berücksichtigenden, oder besser: stiftenden Editionsweise, die aber

⁴ Vgl. dazu meine Habilitationsschrift: Schellings Tübinger Platon-Studien, Göttingen 1996, 13 und 45-47.

⁵ Z.B. in dem Aufsatz *Etwas über die Beziehung der Lehre Jesu von seiner Person auf die Denkart der Palästinenischen Juden*. In: Johann Friderich Flatt: Vermischte Versuche, Leipzig 1785, 233-268; insbes. 240 ff. und 247 ff. sowie 250 und 267, wo der Zusammenhang besprochen wird, in dem Philo von einem δευτερος Θεος, einem ‚zweiten Gott‘, spricht.

allenfalls den souveränen Überblick der Herausgeber über das Material dokumentieren soll. Umständlich wirkt daher der gelegentliche Versuch, „einen Eindruck von der Art und Weise, in der Schelling seine Manuskripte angefertigt hat, [zu] vermitteln“ (127). Im ‚Anhang‘ des Bandes, der die erst Jahre später auf leer gebliebenen Seiten der Studienhefte Nr. 28 und 34 eingetragenen Notizen und Entwürfe getrennt darbietet, wenden die Herausgeber die konvolutbezogene Editions-methode sehr wohl an. Bei diesen späteren Einträgen, die sich von der Thematik wie vom Schriftbild her klar und deutlich von den früheren unterscheiden lassen, kann man freilich für ihre Absonderung in einem ‚Anhang‘ argumentieren. Umso unverständlicher ist es, dass die Herausgeber die ‚Frühen theologischen und philosophischen Arbeiten 1793-1795‘ weder konvolutbezogen noch konsequent nach thematischen Gesichtspunkten geordnet haben. Denn das Textcorpus, das die Überschrift *Vorstellungsarten der alten Welt über Verschiedne Gegenstände, gesammelt aus Homer, Plato u. a.* trägt und das Heft Nr. 28 eröffnet, wurde bereits im Band II, 4 der Nachlass-Edition publiziert, obwohl es sich – wie die in den vorliegenden Band eingeordneten Texte *Über den Geist der Platonischen Philosophie* und *Kommentar zum Timaeus* – größtenteils mit platonischen Themen beschäftigt. Diese Entscheidung ist nicht nachvollziehbar.

Überaus bedauerlich ist es darüber hinaus, dass den Teilen von Schellings Texten, die auf Lateinisch geschrieben sind, keine deutschen Übersetzungen beigegeben sind. Denn so bleiben immerhin ca. 55 von 133 Seiten Schelling’schen Texts für den des Lateinischen nicht Mächtigen völlig unzugänglich. Bei den fast ebenso umfangreichen Zitaten aus dem Griechischen (Platon, Kirchenväter) kann der Unkundige immerhin auf Übersetzungen ins Deutsche (oder Englische oder Französische) zurückgreifen. Aber die fehlende Übersetzung der genuin Schelling’schen Texte stellt doch einen gravierenden Mangel der Edition dar.

Druckfehler gibt es fast nur in den griechischen Zitaten. Insgesamt (mindestens) viermal wird die Ligatur von Sigma und Tau, die in griechischer Kursivschrift und in zeitgenössischen Drucken üblich ist, fehlgelesen, wodurch sinnlose Worte entstehen.⁶ Aber auch andere Flüchtigkeit-

⁶ Auf den Seiten 38, 88 (zweimal) und 96.

ten fallen auf.⁷ Im Ganzen können sie jedoch den exzellenten Eindruck, den die Transkription der manchmal schwierigen Handschrift Schellings vermittelt, kaum beeinträchtigen.

Die Hölderlin-Forschung kann den hier erstmals veröffentlichten Texten u.a. entnehmen, dass in Tübingen der Begründer des Manichäismus gewöhnlich wohl ‚Manes‘ (und nicht ‚Mani‘) genannt wurde (82, 99) – also wie der Widersacher des Empedokles in der dritten Fassung von Hölderlins Drama.

Michael Franz

⁷ Auf den Seiten 40, 87, 96 und 475.

Carolin Abeln: Sprache und Neue Musik. Hölderlin-Rezeption bei Wilhelm Killmayer, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Luigi Nono (rombach litterae 226), Freiburg i. Br.: Rombach 2017, 282 S.

Kein anderer Dichter der Zeit um 1800 hat in der Kompositionsgeschichte der 1970er und 80er Jahre so vernehmliche Spuren hinterlassen wie Friedrich Hölderlin. Dabei stand die Neue Musik der vergangenen Jahrzehnte eigentlich einer mimetischen Vertonungsästhetik ablehnend gegenüber; die Renaissance des Liedes um 1980 blieb ein partielles und im Neue-Musik-Diskurs weithin abgelehntes Phänomen. Und so ist in der Tat die Vielzahl an Hölderlin-Stücken für Sologesang oder Chor, für instrumentale Besetzungen – als ‚aufgehobene‘ Lyrik – oder sogar im Musiktheater dieser Zeit mit dem Begriff der ‚Vertonung‘ nur sehr eingeschränkt zu fassen.

Carolin Abeln widmet sich in ihrer Dissertation denn auch nicht etwa ‚konservativen‘ Außenseitern; allenfalls der Orff-Schüler Wilhelm Killmayer, hier vertreten durch seine drei großen Zyklen der *Hölderlin-Lieder* (1982-93), wurde zeitweise so wahrgenommen. Luigi Nono, dessen Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979/80) zweifellos zu den bedeutendsten Hölderlin-Werken überhaupt gehört, hatte bekanntlich die serielle Musik seit den Fünfzigerjahren maßgeblich mit entwickelt, und Heinz Holliger – hier vertreten durch eine ganze Werkgruppe, den *Scardanelli-Zyklus* (1975-91) – begann als Komponist im Zeichen der experimentellen Avantgarde der 1960er Jahre. Wolfgang Rihm schließlich, der auf Hölderlin im Laufe seines Schaffens immer wieder zurückgekommen ist – Carolin Abeln bespricht die vergleichsweise frühen *Hölderlin-Fragmente* (1976-77) –, blieb trotz Ausflügen in die ‚Neo-Romantik‘ den Institutionen der Neuen Musik, so den Darmstädter Ferienkursen, über die Jahre verbunden.

Das spezifische Hölderlin-Profil in der Neuen Musik lässt sich mit Hilfe einer von Håvard Enge vorgeschlagenen, in dieser Arbeit wesentlich vertieften und weiterentwickelten Unterscheidung beschreiben. Danach ist die Rezeption seit den 1960er Jahren durch einen Fokus auf zwei Werkgruppen gekennzeichnet, die von der älteren Vertonungspraxis noch weithin vernachlässigt wurden: zum einen die späten (Jahreszeiten-)Gedichte aus der ‚Turmzeit‘, zum anderen die Fragment gebliebenen oder so aufgefassten, mitunter auch erst im Zuge der Komposition ‚fragmen-

tierten‘ Gedichte. Beide Gruppen, die ‚Scardanelli-Musik‘ wie die ‚Fragment-Musik‘, teilen wesentliche Voraussetzungen mit der zeitgleichen literarischen, (sprach-)philosophischen und politischen Rezeption, wie sie unter anderem durch die Biographie von Bertaux, das Bühnenstück von Peter Weiss oder die Sattler’sche Ausgabe markiert ist. Manche Facetten des neueren Hölderlin-Bildes werden aber, wie Carolin Abeln zeigt, in der Musik regelrecht vorweggenommen oder finden erst hier eine ästhetisch plausible Gestaltung.

So entstand die Fragment-Idee bei Rihm und Nono durchaus unabhängig von den Hölderlin-Bänden im Verlag Roter Stern, nämlich bei Rihm auf Grundlage der ‚Pläne und Bruchstücke‘ in der Stuttgarter Ausgabe; Nono rekurrierte ursprünglich gar auf Tagebucheinträge von Franz Kafka und ersetzte erst relativ spät Kafka durch Hölderlin. Auch deshalb wird man die in die Partitur eingeschriebenen Lyrik-Partikel („... geheimere Welt ...“, „... das weißt aber Du nicht, ...“ u. dgl.) nicht als musikalische Illustration der herangezogenen Gedichte ansehen wollen. Während die Rihm’sche Konzeption ‚frühromantisch‘ erscheint und noch auf eine wie auch immer geartete, gleichsam verhinderte Totalität hinzielt, gibt sich Nonos Quartett als ein weites, potentiell offenes „Geflecht von Subtexten“ (234).

Die ‚Scardanelli-Musik‘ ist eine Fortsetzung der sprachskeptischen bzw. vernunftkritischen Rezeptionslinie, die von Carolin Abeln besonders überzeugend rekonstruiert wird. Während bei Holliger noch der ominöse Zusammenhang von Werk und ‚Wahnsinn‘ eine Rolle spielt – der aber poetologisch reflektiert wird, etwa als Scheitern von Kommunikation oder als ‚Verlöschen‘ von Stimmen –, distanziert sich Killmayer vielleicht am stärksten von den zeittypischen Rezeptionsklischees der ‚Pathologisierung‘ oder ‚Mythisierung‘ Hölderlins (nach Dieter Burdorfs Einteilung). Wie wenige andere nimmt Killmayer die Jahreszeiten-Gedichte als Kunstwerke ernst und spiegelt die lyrischen Versatzstücke darin durch ebensolche Versatzstücke aus der Musikgeschichte; dazu gehören auch subtile Brüche und Verschiebungen der kommunikativen Ebene (indem etwa die Gedichtunterschriften, das heißt die Scardanelli-Signatur, die fiktiven Datierungen etc. mit vertont werden).

Eine ausgesprochene Stärke der Studie ist die überzeugende Vermittlung verschiedener Fachdiskurse: Ausgehend von einem eher literaturgeschichtlichen Zugang – mit einem ‚intermedialen‘ Einschlag – bespricht Carolin

Abeln die ausgewählten Notentexte unter Berücksichtigung der in Teilen weit ausdifferenzierten musikwissenschaftlichen Forschung zum Thema (zumal die Werke von Nono und Holliger sind mehrfach anspruchsvoll thematisiert worden). Dieser ‚Forschungsstand‘ wird hier umfassend gesichtet, kritisch weitergedacht und in ein Gesamtbild integriert. Obwohl neue Einzelanalysen nicht primäres Ziel der Untersuchung sind, wird dabei mancher (auch) kompositorische Zusammenhang und manches ‚technische‘ Detail nachgeliefert, unter anderem mit Hilfe unpublizierter Quellen aus der Paul Sacher Stiftung, Basel, oder dem Archivio Luigi Nono, Venedig.

Den musikgeschichtlichen Abriss (72-80) hätte man sich unter Umständen etwas ausführlicher vorstellen können – zwischen der seriellen Musik und der musikalischen Postmoderne klafft gewissermaßen eine Lücke. Dem entspricht die Unterbelichtung ‚postserieller‘ Positionen der 1960er Jahre, namentlich Henri Pousseurs und Bruno Madernas, die den späteren Hölderlin-Boom gewissermaßen ankündigen. Schade ist auch, dass das eher populäre Beispiel Wolf Biermanns nur gestreift wird und die Neue Musik in der DDR insgesamt ganz am Rande bleibt. Zumindest die politischen Kontexte hätten hier nochmals an Tiefenschärfe gewonnen, blieb doch Hölderlin auch und gerade nach 1968 ein deutsches bzw. deutsch-deutsches Thema.

Gleichwohl ist die getroffene Werkauswahl sinnvoll und ästhetisch überzeugend, zumal zahlreiche weitere Kompositionen genannt und in die Systematik einbezogen werden. Die besprochenen Werke von Killmayer, Holliger, Nono und Rihm haben diese Art *close reading* zweifellos verdient und veranschaulichen exemplarisch die von Enge übernommenen Kategorien. Stichhaltig ist auch die Einschätzung, dass Hölderlin in all diesen Fällen – mehr oder weniger – als ‚Romantiker‘ rezipiert wurde; infolge der gleichsam verspäteten Rezeption war er aber (lied-)ästhetisch weniger vorbelastet als etwa Eichendorff oder Heine und ließ sich so leichter in einen Neue-Musik-Kontext einfügen. Der Text ist klar strukturiert und empfiehlt sich auch durch einen flüssigen, leserfreundlichen Stil. Wer sich in Zukunft über Hölderlin in der Neuen Musik kundig machen möchte, wird gerne darauf zurückgreifen.

Andreas Meyer

Marlene Meuer: Polarisierungen der Antike. Antike und Abendland im Widerstreit – Modellierungen eines Kulturkonflikts im Zeitalter der Aufklärung, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, 663 S.

„Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte, oder wünschte; vorzüglich sich selbst“ stellte Friedrich Schlegel im 151. *Athenaeum*-Fragment nicht ohne Spott fest. Dass für die deutsche Aufklärung und ihre Ideologie die Antike eine Projektionsfläche der eigenen Bedürfnisse und Idealvorstellungen einer nicht zuletzt gesellschaftlichen und politischen Erneuerung darstellt, dass sie als „Fiktion mit Interessencharakter“ (11) fungiert, ist eine immer wieder konstatierte Tatsache, die auch den Ausgangspunkt der Untersuchung von Marlene Meuer bildet. Für die Aufklärung und für die an ihr geschulte Klassik wird Antike zum Masternarrativ, an welchem Konzepte der kulturellen und politischen Selbsterfindung und -auslegung Europas inszeniert und erprobt werden können. Der Entwurf eines neuen Bildes des Altertums, das Meuer „Freiheits-Antike“ (42) nennt, dient zur Legitimationsgrundlage der eigenen politischen Ansprüche gegenüber den Glaubens- und Herrschaftsstrukturen der Sattelzeit. Die aufklärerische Funktionalisierung antiker Kultur, die mit den neuen Säkularisierungsinstanzen verbunden ist, wird in dieser Studie bewusst – ungeachtet der Vielfalt von auch regional gebundenen ästhetischen Modellen und gesellschaftlichen Konzepten (s. dazu z. B. den 2016 von Annika Hildebrandt, Charlotte Kurbjuhn und Steffen Martus herausgegebenen Sammelband *Topographien der Antike in der literarischen Aufklärung*) – als im Großen und Ganzen homogenes Referenzsystem betrachtet, wie die Verfasserin selbst einräumt (vgl. 12, Anm. 12). Die Gründe für die hier angegangene Verfahrensweise liegen jedoch klar vor, bedenkt man, dass die von Meuer gewählte Akzentsetzung eine bessere Konturierung des Spannungsfeldes zwischen der säkularisierenden Antikerezeption der Aufklärung und den christlichen Traditionen des Abendlandes ermöglichen soll, das den Leitfaden dieser breit angelegten Untersuchung bildet.

Die Arbeit spannt deshalb einen weiten Bogen, der sich in den ersten zwei Teilen von der Skizzierung bedeutender historischer Fallgeschichten polarisierter antik-christlicher Beziehungen und ihrer Reflexion in der Aufklärung (Teil I) über die Formierung des Antike-Diskurses nach der *Querelle* bis zu Winckelmanns Idealisierung Griechenlands (Teil II) erstreckt.

Kontinuitäten und Diskontinuitäten der in Deutschland entstandenen Diskursformationen mit der französischen Rezeption und Neuauslegung antiker Quellen (Voltaire, Rousseau) rücken dabei in den Vordergrund. Der dritte der insgesamt sechs Teile, die diese Studie ausmachen, setzt an Rousseaus (*Discours sur l'inégalité, Contrat social*) und Voltaires davon abweichender, antichristlich orientierter Hinwendung zu Philosophie und Politikverständnis der Antike an, um Winckelmanns Schlüsselrolle bei der Vermittlung eines idealisierten Bildes des Altertums, insbesondere der Griechen, hervorzuheben. Die klassizistische Vormachtstellung der Griechen setze jedoch die demokratisch-republikanische Freiheit voraus, sei also an eine bestimmte historische Phase gebunden. Winckelmanns Reflexion gerät bekanntlich in eine Aporie zwischen der Idealisierung der Antike und dem Bewusstsein um ihre Historizität, deren Folgen in Meuers Studie nicht zuletzt anhand von Schiller (*Brief eines reisenden Dänen, Die Götter Griechenlands*, den späteren *Die vier Weltalter* und *An die Freunde*) thematisiert werden. Meuer kommt deshalb zur Schlussfolgerung, dass in Schillers Spätwerk die „Idealisierung der Antike [...] nur noch in skeptischer Brechung realisierbar“ sei (248). Auch im weiteren Verlauf ihrer Arbeit erläutert Meuer ihre Thesen vorwiegend am Beispiel Schillers und Hölderlins und – im begrenztteren Maße – Lessings.

Es fällt jedoch in diesem Zusammenhang auf, dass trotz des Stellenwerts, der Julians antichristlichen Argumenten und deren Rezeption bei den französischen Aufklärern (Voltaire) in Meuers Arbeit eingeräumt wird, Gibbons epochenmachende *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776) keine Erwähnung findet, obwohl die deutsche Rezeption dieses Werkes sehr früh einsetzte und der französischen vorausging (vgl. dazu u. a. Angela Cornelia Holzers *Rehabilitationen Roms. Die römische Antike in der deutschen Kultur zwischen Winckelmann und Niebuhr*, 2013, und den von Cord-Friedrich Berghahn und Till Kinzel 2015 herausgegebenen Band *Edward Gibbon im deutschen Sprachraum*). Seine römische Geschichte, die an vielen Thesen von Voltaire und Montesquieu ansetzte, lieferte ein neues historisches Modell, das als Korrektiv zu Winckelmanns Geschichtsentwurf betrachtet werden kann und sicherlich einen guten Anhaltspunkt für die zentrale These des Bandes (die polarisierende Konfrontation der Aufklärung mit der zeitgenössischen, christlich geprägten Gegenwart durch den Rückgriff auf antike Vorbilder)

dargestellt hätte. Darüber hinaus werden einige im ersten Teil behandelte Phasen oder Beispiele der christianisierenden Aneignung der Antike bzw. des polarisierten Verhältnisses zwischen Antike und Christentum in der Spätantike und im (ausgehenden) Mittelalter im weiteren Untersuchungsverlauf nicht wieder aufgenommen oder kontextualisiert, wie im Fall von Dantes Deutung des Odysseus-Mythos oder von Sebastian Brants *Narrenschiff*. Dieses Wissen hätte überzeugender bei der Untersuchung der einzelnen Aspekte der Antikerezeption während der Aufklärung eingebunden werden können. Eine Ausnahme bildet Konstantins Herrschaftslegitimation durch das Christentum, die schwerwiegende geschichtliche Auswirkungen hatte: Sie wird folgerichtig in einem Exkurs im fünften Teil des Bandes wieder aufgenommen und hier ausführlicher behandelt, da sie die Untersuchung von Rousseaus Geschichtsnarrativ mit seiner dezidierten Befürwortung des antiken Republikanismus und seiner Zuweisung des Glaubens in die private Sphäre einleitet.

Weitere prägende Polarisierungen der Aufklärung arbeitet Meuer anhand von Hölderlin heraus. Sein Platonismus greife auf zahlreiche im 18. Jahrhundert kursierende Lektüren zurück und sage sich von der christlichen Vereinnahmung los, um sich in der Immanenz zu verweltlichen. Das sei vor allem an Hölderlins pantheistischer Deutung von Platons Eros-Philosophie ersichtlich. Gerade die Aneignung einer platonisch-pantheistischen Eros-Philosophie führe des Weiteren Hölderlin dazu, aus Griechenland ein politisches, republikanisches Paradigma zu machen (Teil V.4), das in der Denkfigur des Genius „zeitlose Wesenhaftigkeit“ (465) und historische Individualität bündele (*Hymne an den Genius Griechenlands*). Das Scheitern der Französischen Revolution reflektiere Hölderlin in seinem *Hyperion*. Durch Zukunftsvisionen lasse er seinen Protagonisten die politische Enttäuschung bewältigen, indem Hyperion Griechenland als Vorbild eines harmonischen Naturzustands setze, der die Grundlage für ein umfassendes ästhetisches Erziehungsprogramm (auch durch die Aufwertung der Männerfreundschaft) für die Gegenwart liefere. Die griechische Kultur werde – laut Meuer – zum „Paradigma immanenter Göttlichkeit“ (507), das zu einer Demokratisierung des Göttlichen führe.

Im sechsten und abschließenden Teil lässt sich abermals der Paradigmenwechsel von Rom und Sparta zu Athen, das sich im Zuge von Winkelmanns Graecophilie vollzog, in den Tragödienentwürfen Lessings

(vor allem *Alcibiades* und *Alcibiades in Persien*) und in Schillers klassizistischer Phase verfolgen, an der jedoch auch durchaus kritische Ansätze gegenüber dem harmonischen Antikeideal zu erkennen sind. In einem Unterteil (VI. 3) wird Hölderlins Schaffen erneut unter die Lupe genommen, und zwar in Bezug auf seine synkretistischen Lösungen im dritten Tragödienentwurf zum *Tod des Empedokles* und in den Hymnen um 1800.

Die Integration von allgemeinem Hintergrundwissen (s. den ersten Teil) in die eigentliche Untersuchung bedeutender Fälle antik-christlicher Polarisierungen während der Aufklärung sowie die Eingrenzung der behandelten Inhalte hätten dieser Studie an manchen Stellen sicherlich gut getan und zur Einsichtigkeit der Argumentationsführung beigetragen. Trotzdem bietet das Buch eine Fülle von Anregungen für eine weitergehende Auseinandersetzung mit der facettenreichen und viele Diskurse durchdringenden Rezeption der Antike in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Studie stellt insgesamt eine durchaus fundierte und kenntnisreiche Untersuchung relevanter Knotenpunkte der durch Spannungen, Idealisierungen und Entidealisierungen gezeichneten Auseinandersetzung mit dem klassischen Erbe in der späten Aufklärung und in der Klassik dar.

Lorella Bosco

Friedrich Hölderlin. Kritisch-historische Ausgabe von Franz Zinkernagel 1914-1926. Werkteil Gedichte. Lesarten und Erläuterungen mit dem Text hrsg. von Hans Gerhard Steimer, Göttingen: Wallstein 2019. Teil I: Herausgeberbericht mit Benutzung einer Briefedition von Frank Hieronymus, 282 S.; Teil II: Edition beiliegend auf CD, 1355 S., Format PDF

In der Geschichte der Hölderlin-Editionen wurde die Leistung Franz Zinkernagels bislang zwar immer wieder erwähnt, aber kaum zum Forschungsgegenstand erhoben. Grund dafür war, dass die von Zinkernagel 1914 bis 1926 beim Insel-Verlag in fünf Bänden herausgegebene kritisch-historische Ausgabe der Werke Hölderlins ohne den kritischen Apparat erschien, der unvollständig ins Stuttgarter Hölderlin-Archiv gelangte. Erschwert wurde eine wissenschaftliche Auseinandersetzung zudem dadurch, dass der Briefwechsel Zinkernagels, der für die Rekonstruktion der komplexen Geschichte seiner Hölderlin-Edition unentbehrlich ist, weitgehend unerschlossen in der Basler Universitäts-Bibliothek lag. 84 Jahre nach dem Tod Zinkernagels kommen nun dank einer sorgfältigen Arbeit von Hans Gerhard Steimer und der Unterstützung der A und A Kulturstiftung, Köln, diese Materialien endlich ans Licht.

In einer CD werden die Bände I und V der Edition Zinkernagels, soweit sie die Gedichte Hölderlins enthalten, samt den unveröffentlichten und detaillierten (wenn auch nicht ganz fertigen) textkritischen Anmerkungen und dem ebenfalls unveröffentlichten (aber nicht zu Ende geführten) Kommentar ediert. Der CD ist ein umfangreicher Band mit einem „Herausgeberbericht“ Steimers beigelegt, der über die Person Franz Zinkernagel und die editionsgeschichtliche Stellung seiner Ausgabe ausführlich informiert. Auch ohne Berücksichtigung der CD stellt allein der Aufsatz Steimers einen wichtigen Beitrag nicht nur zur Geschichte der Hölderlin-Rezeption, sondern auch zur Geschichte der ganzen deutschen Philologie dar. Nicht weniger interessant sind die im Anhang zu dem Bericht gesammelten „[b]edenkenswert[e]n Lesarten Zinkernagels“, die Steimer der Aufmerksamkeit der Leser vorschlägt und die als Empfehlungen zur Verbesserung der gängigen kritischen Editionen (StA und FHA) gelten können.

Zinkernagels Edition wurde von Anfang an vom konkurrierenden Projekt Hellgraths überschattet. Obwohl Anton Kippenberg, der in Leipzig

den Insel-Verlag leitete, nach zwei Jahren fruchtloser Gespräche schon im Juli 1911 einen Vertrag mit Zinkernagel abschlossen hatte – zu einem Zeitpunkt also, zu dem Hellingrath seine Absichten noch nicht publik gemacht hatte (dies geschah dann im November desselben Jahres) – startete die Insel-Edition erst drei Jahre später mit dem Band *Hyperion – Aufsatz-Entwürfe*, so dass zwei Bände der Hellingrathschen Ausgabe beim Münchner Georg Müller Verlag bereits vorlagen. Der Wettlauf war endgültig verloren, als Anfang 1917 – wenige Monate nach dem Tod Hellingraths – dessen Band *Gedichte. 1800-1806* erschien, der entscheidend zum Durchbruch Hölderlins als Vertreter einer literarischen Moderne verhalf.

Bekanntlich äußerte sich Zinkernagel abwertend über die konkurrierende Edition, indem er Hellingrath philologischen Dilettantismus vorwarf. Dagegen vertrat er einen editorischen Standpunkt, der nicht die ästhetische Rekonstruktion der Texte, sondern die Dokumentation der Manuskripte ins Zentrum rückte. Da aber in seiner Edition der kritische Apparat den Textbänden hätte folgen müssen, konnte man sich kein konkretes Bild von seinem Verfahren machen. Nicht von ungefähr insistierte Zinkernagel gegenüber dem Verlag auf der Bedeutung seiner textkritischen Anmerkungen, welche die Überlegenheit seiner Arbeit im Vergleich zu jener Hellingraths hätten beweisen sollen. Dabei legte Kippenberg keinen großen Wert auf den philologischen Charakter der von ihm publizierten Edition. Nur dem Wettlauf mit der konkurrierenden Ausgabe und der daraus resultierenden Eile verdankt sich z.B. die Tatsache, dass im *Hyperion*-Band die Orthografie Hölderlins beibehalten wurde. Außerdem reagierte der Verleger mit immer größer werdender Irritation auf die umständliche Arbeitsmethode Zinkernagels (der Editor ließ sich dreimal die kostbaren Manuskripte aus dem Nachlass schicken, um sie während der diversen Phasen seiner Arbeit zu überprüfen!), die nicht nur die Edition in die Länge zog, sondern auch erhebliche Zusatzkosten verursachte. So weigerte sich der Verlag, mit dem Satz des Lesartenapparats zu beginnen, solange der Herausgeber kein vollständiges Manuskript liefern konnte, und verlangte schließlich für den geplanten „Ergänzungsband“ mit dem Apparat einen erheblichen Druckkostenzuschuss. 1932 kam es endgültig zum Bruch. Der für „spätestens 1927“ angekündigte Supplementband mit den „sämtlichen Lesarten nebst den Anmerkungen und Registern“ (231) wurde vom Verlag fallengelassen.

Trotzdem gab Zinkernagel seinen Plan nicht auf, seine textkritische Arbeit zu veröffentlichen, und bemühte sich bei anderen Verlegern vergeblich darum. Der in Hanau geborene Literaturwissenschaftler, der 1917 einen Ruf als ordentlicher Professor für Deutsche Sprache und Literatur an der Universität Basel erhalten hatte und nach der Machtergreifung Hitlers 1934 Schweizer Staatsbürger wurde (schon 1920 hatte er sich gegen die „psychosenhafte antisemitische Stimmung“ ausgesprochen, „die heute mehr als je auch die Universitäten gefährdet“ [17]), litt seit 1926 an Herzbeschwerden, die 1935 zu seinem Tod im Alter von 57 Jahren führten. Die Versuche der Familie, sein Lebenswerk ans Licht zu bringen, blieben erfolglos. Zwar erwarb die Stuttgarter Landesbibliothek einen Teil des Nachlasses unter der Bedingung, dass in der neuen angekündigten Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe die „wissenschaftliche Vorarbeit“ Zinkernagels „loyal anerkannt wird“, doch blieb diese Leistung von Friedrich Beißner in seinem Nachwort zum ersten Band auf die „Bestätigung“ „manche[r] Entzifferung bei nachträglichem Vergleich“ und auf „Anregungen“ „für die Auswahl der Erläuterungen“ (103) beschränkt. So geriet die Arbeit Zinkernagels in einen Schattenbereich zwischen der ästhetisierenden Edition Hellingraths und den neuen philologischen Ansätzen Beißners.

Wie wichtig diese Arbeit dennoch war, wird von Steimer überzeugend nachgewiesen. Zu Recht wird betont, dass Zinkernagels Ausgabe „als erste jedes von Hölderlin geschriebene Wort bringt“ (223). Vor allem ist aber Zinkernagel „Pionier einer dokumentierenden Edition, wie sie später, gegen Beißner, Hans Zeller fordert“ (201). Sein Ziel ist nämlich, die Topografie des handschriftlichen Befunds zu beschreiben. Entscheidend sind für ihn die „räumlichen Koordinaten“ der Varianten, wo was auf dem Papier steht. Dass sich der Leser durch den Apparat ein Bild von den Handschriften machen soll, ist das wesentliche Kriterium seiner textkritischen Anmerkungen. In diesem Sinne praktiziert Zinkernagel zum ersten Mal einen methodologischen Ansatz, der – wie Steimer bemerkt – in denselben Jahren von Reinhold Backmann (1884-1947) theoretisiert wurde und in der Maxime „Wiederherstellbarkeit der Manuskripte“ zusammengefasst ist. Nicht zufällig ist Zinkernagel auch der erste Editor, der im fünften Band seiner Ausgabe durch eine differenzierte typographische Wiedergabe die handschriftlichen Besonderheiten der „Versuche“ aus dem Homburger Folioheft wiederzugeben versucht. Allerdings versagt seine Darstellung der Varianten gerade bei

der Aufgabe, dem Leser die Handschrift als Dokument vor Augen zu führen. „Wer die Probe macht und versucht, eine Handschriftseite Hölderlins aus den Lesarten Zinkernagels zu rekonstruieren,“ – so Steimer – „wird scheitern“ (200). Anders formuliert: In seiner Bildlichkeit entzieht sich das Manuskript dem Versuch des Editors, es durch eine verbale, wenn auch präzise Schilderung zu ergreifen. Nur die fotografische Reproduktion der Handschriften und ihre diplomatische Transkription werden später dem Prinzip des dokumentarischen Edierens gerecht werden. Nichtsdestotrotz ist die monumentale philologische Ekphrasis Zinkernagels beeindruckend. Und es empfiehlt sich, seinen Variantenapparat als Kommentar zu den digitalen Wiedergaben der Manuskripte zu lesen.

In jedem Fall lohnt es sich, die Edition Zinkernagels nicht nur historisch zu betrachten, sondern sie auch für die Entzifferung der Schrift Hölderlins und für die Konstitution mancher Texte ernst zu nehmen. Höchst anregend sind z.B. die Vorstufen, die Zinkernagel zu 30 Gedichten Hölderlins zu rekonstruieren versucht. Befreiend wirkt die Möglichkeit, neben der StA und der FHA noch eine dritte historisch-kritische Ausgabe nachschlagen zu können, die aus ganz anderen Voraussetzungen hervorgeht und die frei von ideologischen Ansprüchen ist. Auch die Tatsache, dass Zinkernagel fast immer die erste Handschriftenschicht als Textvorlage nimmt, macht seine Ausgabe interessant. Das heißt freilich nicht, dass diese der Vergessenheit nun entrissene Edition unser Hölderlin-Bild wesentlich verändern würde. Zweifelsohne haben die StA und die FHA ebenso wie die Ausgaben von Jochen Schmidt und Michael Knaupp dazu beigetragen, unsere Kenntnis der nachgelassenen Texte Hölderlins auf einen Stand zu bringen, der den von Zinkernagel weit hinter sich lässt. Zugleich sind wir aber weit davon entfernt, die komplexen philologischen Probleme, die uns diese Texte bereiten, vollkommen gelöst zu haben. Insofern sind die Lesarten Zinkernagels, die mit fast 90 Jahren Verspätung zu uns kommen, von nicht unwesentlicher Bedeutung.

Das betrifft übrigens auch den Kommentar, der viele Überraschungen bereithält. Zinkernagel ist nämlich darum bemüht, die Beziehungen Hölderlins zu den Dichtern und Denkern seiner Zeit zu beleuchten, und weniger geneigt, sich auf die Spuren antiker Quellen zu begeben. Das macht diesen Teil der Edition trotz der vielen Lücken im überlieferten Manuskript Zinkernagels noch immer spannend und lesenswert.

Nicht zuletzt verdankt aber diese Wiederentdeckung ihren Wert der durchaus akkuraten Herausgeberschaft Steimers und seinem ausgezeichneten „Herausgeberbericht“, der eigentlich viel mehr als eine bloße historische Kontextualisierung der Leistung Zinkernagels ist. Das Kapitel über Beißners Modell der Varianten (206-218) gehört beispielsweise zum Besten, was je zu der StA geschrieben worden ist. So ist zu hoffen, dass auch die bislang noch unveröffentlichten weiteren Teile des Lesartenapparats und des Kommentars Zinkernagels bald erscheinen werden.

Luigi Reitani

Gerhard Kurz

Nachruf auf Bernhard Böschstein

Am 18. Januar 2019 ist Bernhard Böschstein im Alter von 87 Jahren in Chêne-Bougeries bei Genf gestorben.

Einem seiner letzten Bücher, *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, 2006 erschienen, hat Bernhard Böschstein als Motto einen Vers aus *Der Einzige* vorangestellt: „Schön / Und lieblich ist es zu vergleichen.“ Dieses Motto fasst trefflich, bis zum liebenden Umgang mit dem dichterischen Text, einen Grundzug seines literaturwissenschaftlichen Arbeitens zusammen. Es geht um die genaue, sensible Analyse des literarischen Textes selbst und um seine weitere Erhellung durch den umsichtigen, diachronen oder synchronen Vergleich mit anderen literarischen Texten. Der Vergleich stellt nicht einfach heraus, was gleich und verschieden ist, sondern er setzt die Texte in einen fragenden Dialog, setzt den einen Text jeweils dem Licht des anderen aus, entdeckt im einen die produktive Aufnahme des anderen. Bernhard Böschstein redet daher von Transfigurationen, Übergänglichkeiten, Korrespondenzen, Responionen, Filiationen, von einem Zwiegespräch. „Diesem Vergleichen liegt“, heißt es, „– oft nur implizit –, die Überzeugung zugrunde, Identität sei vor allem auf der Folie verwandter Verschiedenheit zu erkennen.“ Das Vergleichen kann sich nicht nur auf Texte unterschiedlicher Autoren beziehen, sondern, vorsichtig gehandhabt, auch auf Stellen und Texte im Werk desselben Autors. Aus inhaltlichen und sprachlichen Korrespondenzen wird eine schwierige Stelle erschlossen. Beispielhaft seine Interpretation von Hölderlins Gedichtfragment *Wie Meeresküsten ... (Das Gut des Gesangs. Zu Hölderlins Gedicht ‚Wie Meeresküsten ...‘*, nachzulesen in *Text + Kritik*, Sonderband: Friedrich Hölderlin, 1996).

Es geht nicht um positivistische Einflussforschung. Von Baudelaires Gedicht *Les Phares* hat Bernhard Böschstein den Titel für ein früheres Buch übernommen und den Titel *Leuchttürme (1977)* mit dem Untertitel *Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich* erläutert als „strahlende Einzelne“, zwischen denen sich aber auch Zusammenhänge ergeben, im

früheren die Vorbereitung des späteren, „und bestimmend wird der Gedanke der Weitergabe“. Dieser Gedanke der Weitergabe leitet am Ende den Vergleich. So hat er in den spätesten Gedichten Hölderlins die Geburt von Trakls Poesie aufgezeigt, aber auch in dessen Poesie den Widerruf von Hölderlins Zukunftsglauben. Diese Weitergabe reicht für ihn „von Morgen nach Abend“ – ein Zitat aus *Friedensfeier* –, von der Antike bis in die Gegenwart, über Hölderlin, Kleist, Jean Paul, Goethe, Baudelaire, Rimbaud, George, Hofmannsthal, Trakl, Rilke, Robert Walser, Musil bis zu Celan. Daher kann Bernhard Böschenstein auch von „Filiationen der Dichtung“ reden. Am Herzen lag ihm die Verortung der Dichter im literarischen Kontinent Europa. Daher wandte er sich in seiner Verehrung Stefan Georges auch gegen nationalistische Einengungen, erschloss er die Bedeutung Baudelaires, Mallarmés, Verlaines, der Parnassiens für Georges Sprachkunst.

Bernhard Böschenstein wurde am 2. August 1931 in Bern in einer patrizischen Familie geboren. Sein Vater war Journalist. Als Berlin-Korrespondent der *Basler Nachrichten* verfasste er helllichtige Berichte über die nationalsozialistische Politik – später publiziert unter dem Titel *Vor unsern Augen* – und wurde daher 1937 ausgewiesen. Bernhard Böschenstein wuchs in Berlin und Paris auf, Orte der journalistischen Tätigkeit seines Vaters. Sein Pate, der Kunsthistoriker Wilhelm Stein, ein glühender Verehrer Stefan Georges, führte den jungen Bernhard Böschenstein in das Werk Georges und in das Werk Hölderlins ein. Er war für ihn eine Art Hölderlin-Mentor, wie er es nannte.

Ab 1950 studierte er Germanistik, französische und griechische Literatur in Paris, Köln und Zürich. 1958 promovierte er bei Emil Staiger mit einer Dissertation über Hölderlins Rheinymne (publiziert 1959, 2. Aufl. 1968). Danach war er wissenschaftlicher Assistent von Walter Killy an der Freien Universität Berlin und an der Universität Göttingen. 1964 wurde er als Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an die Universität Genf berufen. Diesen Lehrstuhl, der 1994 um das Fach Vergleichende Literaturwissenschaft erweitert wurde, hatte er bis 1998 inne. In Genf fand er ein höchst anregendes wissenschaftliches Umfeld mit einer Gruppe von Literaturwissenschaftlern wie Marcel Raymond, Jean Rousset, Jean Starobinski, die sich mit ihrer ‚critique thématique‘ gegen die in Frankreich damals weithin herrschende positivistische Einflussforschung wandte. Bernhard Böschenstein traf auf Geistesverwandte. Die ‚critique thématique‘

begreift den literarischen Text nicht als Reflex einer vorgängigen Realität, sei es der Gesellschaft oder des Unbewussten, sondern als Szene einer kreativen Imagination. Vergleichbar der Ansatz seines Lehrers Emil Staiger, für den sich der irreführende Begriff der werkimmanenten Methode eingebürgert hat. Charakteristisch für diese Gruppe ist auch die Annäherung von wissenschaftlicher Abhandlung und Essay, die sich auch bei ihm und bei Emil Staiger findet. Charakteristisch für die Publikationsform seines wissenschaftlichen Werks ist auch nicht die umfangreiche Monographie mit gelehrten Anmerkungen, sondern sind luzide Vorträge und Aufsätze, die er in thematisch kohärenten Sammlungen publizieren konnte. Er redet vom „Versuch“, formuliert hypothetisch mit „wohl“, „vielleicht“, er kann sagen „das am schwersten zu Begreifende ist für mich hier ...“

Der junge Bernhard Böschenstein ging über diese literaturtheoretischen Ansätze noch hinaus, insofern er Dichtung als Transzendierung der Realität in ein ‚Absolutes‘ verstand. Dass in seinem konsequenten Schweigen von historischen ‚Kontexten‘ auch ein Mangel liegt, war ihm durchaus bewusst. „Indem der Verfasser“, heißt es im Vorwort zu einem Band mit dem bezeichnenden Titel *Studien zur Dichtung des Absoluten*, 1968 erschienen, „von der ersten, unverwandelten Wirklichkeit schweigt, hofft er, die zweite, aus den Materialien der ersten kühner, kohärenter, anspruchsvoller gebaute neue Welt der Dichtungen des Absoluten deutlicher zu vergegenwärtigen.“ Den politischen Horizont von Dichtung hat er sich allerdings später erarbeitet. 1989 erschien eine Sammlung von Aufsätzen unter dem Titel *Frucht des Gewitters*. *Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*, 1990 seine Edition von Goethes Revolutionsdrama *Die natürliche Tochter*, versehen mit drei umfänglichen Studien, darunter *Goethes ‚Natürliche Tochter‘ als Antwort auf die Französische Revolution*. In seiner Widmung spricht er von der „in solcher Beleuchtung noch rätselhafteren ‚Tochter‘“.

Hier, in Genf, verstand sich Bernhard Böschenstein programmatisch auch als Vermittler zwischen der deutschen und französischen Literatur und Kultur. Bezeichnend das Thema seiner französischsprachigen Antrittsvorlesung: *Die Transfiguration Rousseaus in der deutschen Dichtung um 1800: Hölderlin – Jean Paul – Kleist* oder der Titel eines von ihm herausgegebenen Sammelbandes *Hölderlin vu de France* (1987). Hier leitete er 26 Jahre lang als ihr Präsident die *Société genevoise d'études allemandes*.

Dieser literarischen und kulturellen Vermittlung diente auch sein En-

gagement als Übersetzer. Aus dem Französischen übersetzte er mit Peter Szondi und Jean Bollack französische Autoren wie Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Saint-Jean Perse, Bonnefoy, mit Patrick Suter übersetzte er Prosa und Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff ins Französische. In der Reihe *Französische Dichtung* des Beck-Verlags gab er zusammen mit Hartmut Köhler den vierten Band *Von Apollinaire bis zur Gegenwart* heraus. Übersetzungen waren auch Gegenstand seiner wissenschaftlichen Analysen. Er war einer der Wenigen, welche die Zwiesprache der Übersetzung als integralen Teil der Literaturwissenschaft begreifen. Mehrmals untersuchte er Hölderlins Übersetzungen des Sophokles und Pindars, ging er der Übersetzung als ‚Selbstfindung‘ am Beispiel Georges, Rilkes und Celans nach. Den reisenden Gott Dionysos verstand er auch als Gott der Überfahrt und der Übersetzung von Räumen und Zeiten.

Aus seinem vielfältigen Engagement als Wissenschaftler, Vortragender und Übersetzer entstanden vielfältige Freundschaften. Bernhard und seine Frau, die Germanistin Renate Böschstein, der wir bedeutende Beiträge zu Hölderlin, Keller und Fontane verdanken, pflegten Freundschaften. Befreundet war Bernhard Böschstein mit Autoren wie Friedrich Dürrenmatt und Paul Celan, mit Wissenschaftlern wie Peter Szondi und Gerhard Kaiser. Bernhard war ein treuer, stets verlässlicher und hilfsbereiter Freund. Durch die Qualität seiner Publikationen und Vorträge gewann er bald internationales wissenschaftliches Renommee. Gastprofessuren führten ihn an europäische und amerikanische Universitäten.

Neben der Publikation seiner zahlreichen Vorträge, Aufsätze und Sammelbände – zu den schon erwähnten kommt noch *Die Sprengkraft der Miniatur. Zur Kurzprosa Robert Walsers, Kafkas, Musils, mit einer antithetischen Eröffnung zu Thomas Mann* (2013) –, wirkte er als Mitherausgeber von *Hommage à Musil* (1995), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen* (1997), *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘* (2001), *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft* (2005) und dem früheren Band *Hölderlin vu de France*. Ein unverzichtbares Arbeitsinstrument stellt die Edition der Endfassung, Vorstufen und Materialien von Celans Rede zur Verleihung des Büchner-Preises *Der Meridian* dar, die er zusammen mit Heimo Schull im Rahmen der Tübinger Celan-Ausgabe herausgab (1999).

Hölderlin. Im Zentrum seines Umgangs mit Dichtern, seines literaturwissenschaftlichen Interesses stand dieser Dichter. In seiner Dankesrede zur Feier seines 80. Geburtstages bekannte er: „Die Beschäftigung mit ihm ist für mich das größte Geschenk, das mir die literaturwissenschaftliche Arbeit beschert hat. Hölderlins unfehlbare Musikalität, die ich sonst fast nur bei großer Musik wahrnehme, seine nicht übertroffene innovative Sprachkraft, seine Fähigkeit, die antike Dichtung und die biblische Welt neu zu gestalten und zu verbinden, kann auch in den letzten Schöpfungen des zweiten Homburger Aufenthalts noch erkennbar werden, wenngleich wir hier noch nicht so weit sind, ihn so zu erfassen, wie er es uns aufträgt.“

Bernhard Böschensteins wissenschaftlichem Interesse lag die philosophische und anfänglich die politische Dimension von Hölderlins Werk fern. Er konzentrierte sich auf die textgenaue Auslegung der Gedichte, der Übersetzungen und auf die Auseinandersetzung der späteren Dichter mit Hölderlins Werk. Darin verfuhr er auf der Grundlage eines immensen literarischen Wissens und seiner Sprachkenntnisse ingenüös, immer erhellend, immer anregend auch dann, wenn man eine andere Auslegung verfolgte. Bezeichnend für seinen Ansatz ist die Herausgabe der Wortkonkordanz zu Hölderlins Gedichten nach 1800 (1964) auf der Basis des zweiten Bandes der Großen Stuttgarter Ausgabe, ein nützliches Arbeitsinstrument noch heute. Als man die spätesten Gedichte Hölderlins noch von den Gedichten zuvor trennte, wies er ihre Verbindung zu den großen Hymnen nach und arbeitete ihre spezifische Bildlichkeit und ihr spezifisches Verfahren heraus. Skrupulös und kritisch diskutierte er die hermeneutische Leitidee eines entgrenzten Textes, die der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe zugrunde liegt. Man lese nur seine Analyse der späten Überarbeitungen von *Brod und Wein* unter dem Titel ‚*Brod und Wein*‘. *Von der ‚klassischen‘ Reinschrift zur späten Überarbeitung* (1991, wieder in *Von Morgen nach Abend*).

Er engagierte sich auch in der Hölderlin-Gesellschaft. In den Vorstand gewählt wurde er 1965. 37 Jahre, bis 2002, hatte er dieses Amt inne. Von 1967 bis 2004 war er Mitherausgeber des Jahrbuchs. In diesen Zeiten, gerade in den oft sehr polemischen Auseinandersetzungen der 1970er und 1980er Jahre um die Frankfurter Ausgabe oder um die Thesen von Pierre Bertaux, wonach Hölderlins Geisteskrankheit eine Camouflage aus politischen Gründen gewesen sei, in denen nicht wenige auf ‚ihren‘ Hölderlin pochten, achtete er auf die Wahrung der Hölderlin-Gesellschaft

und des Jahrbuchs als eines Forums unterschiedlicher Ansichten. Bestimmt widersetzte er sich nationalistischen Zungenschlägen und exklusiven Ansprüchen. Diese Herausgebere Tätigkeit kostete Zeit und Energie. In ausführlichen, handgeschriebenen Briefen begründete er sein Urteil über eingesandte Manuskripte, gab er Hinweise für Änderungen. Einen Eindruck erhält man vom (von ihm nicht autorisierten) Abdruck der Korrespondenz zwischen ihm und D. E. Sattler in der Zeitschrift *Text. Kritische Beiträge* (1995/96).

Auf den Jahresversammlungen der Gesellschaft war er stets präsent als engagierter Diskutant, Vortragender und Leiter von Arbeitsgruppen. Diejenigen, die an seinen Arbeitsgruppen teilnahmen, werden sich auch daran erinnern, wie wichtig ihm die Musikalität, das ‚Tönen‘ von Hölderlins Gedichten war. (Er konnte sehr gut Klavier spielen.) Lustvoll konnte er, mit einer typischen, wie hinausgeschleuderten Armbewegung, in den Diskussionen ein „Nein!“ schmettern, durchaus mit Freude am Auftritt. Eindrucksvoll, unvergesslich in seinem Enthusiasmus für die Dichtung, in seiner hohen Deklamation der Gedichte sein Vortragsstil. Bei den Zuhörern konnte dieser Stil, zumal bei den Jüngeren, auf Erstaunen, ja leichtes Befremden stoßen, das aber schnell einer Faszination wich, da man spürte, von welcher existenziellen Hingabe an die Dichtung dieser Stil getragen war, von welcher tiefen Überzeugung, dass Dichtung lebensnotwendig ist. Man spürte in ihm den Repräsentanten einer Welt, der Dichtung noch alles bedeuten konnte, in deren Verschwinden auch ein Verlust liegt. Bernhard Böschenstein redete auch von Dichtungen, nicht von Texten, von Dichtern, nicht von Autoren, er redete von Schöpfungen, er konnte auch noch glaubwürdig vom ‚Auftrag‘ reden, der in den Dichtungen Hölderlins für uns Leser enthalten ist.

Die Hölderlin-Gesellschaft hat ihm 2002 für seine „Hingabe an das Werk Hölderlins, der Klarheit seines Urteils und der Weite seines Denkens“, mit der er „das Ansehen der Hölderlin-Gesellschaft gefördert und das Werk Hölderlins für die Gegenwart lebendig erhalten“ hat, die Ehrenmitgliedschaft verliehen. Er war der letzte in der Hölderlin-Gesellschaft, der sich auf eine direkte Filiation aus dem George-Kreis berufen konnte. Mit dem Tod Bernhard Böschensteins ist eine Epoche zu Ende gegangen.

Sabine Doering

Ansprache der Präsidentin zur Eröffnung der
36. Jahrestagung am Freitag, den 25. Mai 2018,
in Tübingen

Endlich wieder! Nach den vergangenen Tagungen in Bad Homburg vor der Höhe (2016) und Konstanz (2014) kommen wir nun, nach ungewohnt langer Pause, endlich wieder in Tübingen zusammen. Es gab jeweils gute Gründe, die anderen Hölderlin-Städte aufzusuchen – aber nun ist es wirklich an der Zeit, dass wir wieder einmal am Neckar und in der Heimat unserer Gesellschaft tagen – auch wenn der eigentliche Sitz unserer Gesellschaft, der Turm, momentan renoviert wird. Sie alle haben auf dem Weg hierher sicher schon das Baugerüst gesehen.

Um so schöner ist es, dass wir hier, in unmittelbarer Nähe zum Turm, erneut die Gastfreundschaft des Tübinger Stifts genießen dürfen – an einem Ort, den Hölderlin während seiner Studienjahre nicht immer nur als Genuss empfand; aber das ist ein anderes Thema. Wir jedenfalls haben allen Grund, Ihnen, liebe Frau Dr. Schrenk, herzlich zu danken für die unkomplizierte und großzügige Gastfreundschaft, mit der Sie uns seit gestern Abend schon Ihre Räumlichkeiten mitsamt der Infrastruktur zur Verfügung stellen.

Zu danken haben wir ebenso der Universität Tübingen, dem Deutsch-Amerikanischen Institut, und ganz besonders der Stadt Tübingen, die uns alle bei der Vorbereitung und während dieser Tage großzügig unterstützt haben.

Und wie man sieht: Es sind viele Menschen zusammengekommen, die ich heute begrüßen darf: Ihnen allen, liebe und verehrte Mitglieder und liebe Gäste, ein herzliches Willkommen im Namen unseres gesamten Vorstandes! Wir freuen uns sehr, dass Sie unser Programm, zu dem ich gleich noch ein Wort sagen möchte, hierher gelockt hat. Wir werden uns Mühe geben, Ihre Erwartungen zu erfüllen!

Mein besonderer Gruß gilt dem Ehrenpräsidenten der Hölderlin-Gesellschaft, Gerhard Kurz, sowie dem anwesenden Ehrenmitglied Ulrich

Gaier. Den Gruß an unser Ehrenmitglied Bernhard Böschenstein müssen wir diesmal – zum allerersten Mal, soweit ich mich zurückerinnern kann – in die Ferne nach Genf schicken, wo Bernhard Böschenstein seit einigen Monaten mit guter Betreuung in einer neuen Umgebung lebt. Ich habe ihm vor wenigen Tagen geschrieben und versichert, dass wir ihn alle vermissen und ihm herzliche Grüße senden.

Begrüßen möchte ich insbesondere auch die jüngeren Teilnehmer – die Studierenden und die Doktorandinnen und Doktoranden, die gestern schon intensiv über ‚schwierige Stellen‘ bei Hölderlin nachgedacht haben; und auch die drei Doktores, die am Sonntag zum traditionellen Abschluss unserer Tagung ihre fertiggestellten Dissertationen vorstellen und uns so – ganz frisch und brandneu – in aktuelle Themen der Hölderlin-Forschung führen werden. Das war gerade kein Versprecher: Es werden tatsächlich *drei* Dissertationen vorgestellt, denn erst nach Drucklegung des Programms erfuhren wir von der Dissertation von Herrn Mohagheghi und freuen uns besonders, dass er es trotz der kurzen Frist ermöglichen konnte, an unserer Tagung teilzunehmen. Details dazu finden Sie auf einem Extrablatt, das sie vielleicht schon in unserem Tagungsbüro gesehen haben.

Es freut mich sehr, dass wir erneut viele internationale Gäste bei uns haben. Stellvertretend für alle begrüße ich, nach Ost und West blickend, die Teilnehmer aus Bukarest und Barcelona. Besonders begrüßen möchte ich auch die Vertreter aus den anderen Hölderlin-Städten und -Institutionen. Schön, dass Sie hier sind! Wir alle werden uns in diesen Tagen sicherlich oft begegnen und bei den verschiedenen Programmpunkten, dazwischen und danach hoffentlich viel Gelegenheit zum Austausch und Gespräch finden.

Wer möchte, kann den wechselseitigen Austausch mit einem der selbstklebenden Namensschilder erleichtern, die wir im Tagungsbüro im Hesse-Kabinett und hier im Saal für Sie bereithalten. Der Wunsch nach Namensschildern war in den vergangenen Jahren mehrfach an uns herangetragen worden, ebenso der Wunsch nach einer Teilnehmerliste. Nun gelten die engen Bestimmungen des Datenschutzes auch für uns. Deshalb haben wir uns entschieden, keine vollständigen Adressen auszulegen, sondern allein eine Liste mit Namen und Wohnorten. Selbstverständlich *müssen* Sie nicht auf dieser Liste erscheinen – wer seinen Namen dort nicht finden möchte, wende sich bitte an unser Tagungsbüro im Hesse-Kabinett am Holzmarkt.

Wir danken der Stadt Tübingen, dass sie es uns ermöglicht, an diesem zentralen Ort, gegenüber der Stiftskirche, unsere Anlaufstelle einzurichten. Die Öffnungszeiten finden Sie in unserem Programm; ebenso eine Telefonnummer, unter der Sie über unser eigens eingerichtetes Tagungs-Handy Auskünfte zu Ihren Fragen bekommen – sofern Ihre Belange in unsere Zuständigkeit fallen!

Das alles und wessen es hierfür bedarf hat wieder mit großem Einsatz ein bewährtes Team organisiert. Allem voran danke ich unserer Geschäftsführerin, Eva Ehrenfeld, für die umsichtige und engagierte Vorbereitung der Tagung: Liebe Eva, ohne dich wäre das alles nichts geworden! Ebenso herzlich danke ich Helge Noack, die uns wieder einfallreich und mit großem Einsatz unterstützt. Herzlich danke ich zudem Fenja Bade im Tagungsbüro und Thilo Brunk, der überall zur Hand ist, wo es nötig ist.

Nun einige Bemerkungen zu unserem Programm. Die Idee, eine Tagung zu Hölderlins Sprache auszurichten, geht auf unser Beirats-Mitglied Martin Vöhler zurück, der diesen Vorschlag schon vor einiger Zeit vorgebracht und konturiert hat. Lieber Martin, wie schön, dass du uns nachher selbst mit deinen Überlegungen zum Öffentlichkeitsbezug in Hölderlins Spätwerk an deiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Hölderlins Hymnen teilhaben lässt!

Tatsächlich haben wir im Vorstand unter vielen Vorschlägen und Möglichkeiten bei der Zusammenstellung unseres Programms auswählen müssen – und ich bitte um Nachsicht dafür, dass wir nicht alles berücksichtigen konnten; denn dann hätte der Umfang unserer Tagung bei weitem nicht ausgereicht. Mit den Schwerpunkten, die wir gewählt haben, wollten wir Akzente setzen. Eine Reihe von Veranstaltungen beschäftigt sich mit geprägten Sprachformen und ihrem ‚Sitz im Leben‘, wie wir es gestern Abend schon in dem Vortrag von Pirmin Stekeler-Weithofer am Beispiel der gnomischen Sprache mitverfolgen konnten. Einen anderen Schwerpunkt bilden Arbeitsgruppen, die sich mit dem performativen Aspekt von Hölderlins Sprache näher beschäftigen, sei es auf dem Theater, in seinen Briefen oder auf den Ebenen von Metrik und Rhythmus. Schließlich – mein Blick geht von der Makro- auf die Mikro-Ebene – werden wir uns an mehreren Stellen mit konkreten sprachlichen Einheiten und Phänomenen wie dem Vergleich oder der Konjunktivverwendung beschäftigen. Dies geschieht in der Hoffnung, dass wir so besser zu verstehen lernen, wie

Hölderlin die syntaktischen und semantischen Möglichkeiten der Sprache nutzt, um – oft an der Grenze des Gewohnten und Vertrauten – Neues auf neue Weise zu sagen. Im Hinblick darauf wird eine eigene Arbeitsgruppe an zwei Tagen unter der Anleitung einer versierten Sprachwissenschaftlerin syntaktische Zugänge zu komplizierten Passagen aus einzelnen Gedichten Hölderlins erproben.

Auch dem gesprochenen Wort gebührt Raum, Klang-Raum während unserer Tagung. Es freut mich sehr, dass Hanns Zischler sich bereit erklärt hat, gleich zweimal an unserem Programm mitzuwirken: in der Arbeitsgruppe zusammen mit Reinhart Meyer-Kalkus am Samstagnachmittag und vorher schon, morgens mit der Lesung von Passagen aus dem *Hyperion*.

Was die Organisation der Arbeitsgruppen betrifft, so haben wir eine Neuerung fortgeführt, die wir erstmals während der Tagung in Bad Homburg erprobt haben, nämlich das Nebeneinander von kürzeren Arbeitsgruppen, die sich jeweils nur für einen Termin treffen, und zwei längeren, die jeweils am Freitag und Samstag zusammenkommen. Wir hoffen, dass wir damit unterschiedlichen Bedürfnissen und Interessen gerecht werden können.

Einem Interesse können wir entgegen unserer ursprünglichen Hoffnung leider nicht entsprechen: Die Besichtigung der Baustelle des Hölderlinturms muss aus technischen bzw. baupolizeilichen Gründen entfallen. Das offizielle Programm am Samstag beginnt also mit der Lesung von Hanns Zischler um 10.30 Uhr. Für alle Interessierten wird es schon vorher, zum ursprünglich für die Baustellen-Besichtigung geplanten Termin, die Gelegenheit eines kleinen, Hölderlin-zentrierten Stadtrundgangs geben, den Helge Noack anbietet. Wer daran teilnehmen möchte, möge sich bitte im Tagungsbüro melden.

Zwei besondere Programmpunkte sollen noch erwähnt werden. Es ist uns eine besondere Freude, dass der letztjährige Büchner-Preisträger Jan Wagner zugesagt hat, heute Abend aus seinen Gedichten zu lesen. Jan Wagner, der einer der profiliertesten und vielseitigsten Lyriker unserer Tage ist, steht in vielfacher Beziehung zu Hölderlin. Damit meine ich nicht einmal den Umstand, dass er Jahre vor dem Büchner-Preis bereits den Hölderlin-Preis der Universität und Stadt Tübingen erhalten hat. Damals war übrigens Luigi Reitani als einer der Vertreter der Hölderlin-Gesellschaft in der Jury dabei; er wird uns auch heute Abend den Dichter

vorstellen und die Veranstaltung moderieren. Tatsächlich gibt es noch viel mehr Verbindungen zwischen Jan Wagner und Hölderlin. Das möchte ich Ihrer Entdeckerfreude überlassen und erwähne jetzt nur den Essay-Band aus dem Jahr 2011 mit dem schönen und für Empedokles-Kenner leicht zu entschlüsselnden Titel *Die Sandale des Propheten*.

Den Abschluss unserer Tagung bildet traditionell ein Ausflug. Diesmal führt er in das ehemalige Kloster Pfullingen, wo das authentische Sprechgitter eines Nonnenklosters zu sehen ist. Unser Leitthema ‚Sprache‘ bekommt hier am Ende eine ganz konkret-dingliche Dimension, die dann aber wieder zurück in die Dichtung führt, nämlich zu Paul Celans Lyrikband *Sprachgitter*. Wie sich dieser Weg vom Pfullinger Kloster zu Paul Celan gestaltete und welche Rolle der Verleger Günther Neske dabei spielte, das werden am Sonntagnachmittag Felicitas Vogel und Barbara Wiedemann erläutern.

Von der gnomischen Sprache bis hin zum klösterlichen Sprechgitter – unser Tagungsprogramm möchte viele neue Perspektiven auf Hölderlins Sprache eröffnen. Möge vieles dabei zur Sprache kommen und mögen wir alle diese Tage in fruchtbarem Austausch und anregendem Gespräch verbringen!

Sabine Doering

Bericht der Präsidentin über die Mitgliederversammlung am Samstag, den 26. Mai 2018, in Tübingen

Zu dieser Mitgliederversammlung wurde mit dem Rundbrief, der zusammen mit dem Tagungsprogramm im Februar verschickt wurde, ordnungsgemäß und fristgerecht eingeladen. Zur Änderung der Tagesordnung waren in der Geschäftsstelle keine Anträge eingegangen. Es galt also die Tagesordnung wie im Programm abgedruckt. Ebenfalls waren aus dem Kreis der Mitglieder keine weiteren Vorschläge für die Wahlen zu Beirat und Vorstand ergangen. Es galten also die Kandidatenlisten, die im Februar versandt wurden.

Vor dem Eintritt in die Tagesordnung wurde der verstorbenen Mitglieder gedacht:

2016

Ingeborg Brecht-Erlmeier, Mannheim
Jürgen Schrumpf, Lehrte
Joachim Köstlin, Hohentengen
Dieter Jähmig, Überlingen
Joachim Mantel, Ulm

2017

Werner Kloß, Berlin
Ingeborg Weinmann, Stuttgart
Ingrid Hörz, Nürtingen
Hans Riniker, Feldbrunnen
Hartmut Hahn, Hagen
Peter Härtling, Mörfelden-Walldorf
Stephan Kundert, Zofingen
Dietrich Uffhausen, Tübingen
Reinhard Breymayer, Ofterdingen
Gerard Oppermann, Hildesheim

Volker Rühle, Berg
 Thomas Vogel, Tübingen
 Ute Jönsson, Tübingen
 Lothar Klemm, Hamburg
 Helga Klaiber, Stuttgart
 Victorine von Gonzenbach Clairmont, Ernen/Schweiz

2018

Andreas Engelhardt, Oldenburg
 Gustav Thies, Köln
 Bernhard Pfoh, Brunenthal

1. Berichte: Planungen zum 250. Geburtstag Hölderlins

Dr. Jörg Ennen, Leiter des Hölderlin-Archivs in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (WLB) Stuttgart, berichtete über Planungen zum Hölderlin-Jubiläum 2020. Die WLB wird eine Ausstellung mit den Schwerpunkten Hölderlin in Stuttgart, Frankreich und Bordeaux sowie zur Rezeption Hölderlins, speziell durch Norbert von Hellingrath, erarbeiten. Zwei weitere Schwerpunkte der Ausstellung werden ‚Hölderlin in der WLB‘ sowie ‚Hölderlin und Hegel‘ sein. Als Eröffnungstag ist der 11. Februar 2020, Gründungstag der WLB, geplant.

Die Öffentlichkeitsarbeit zum Jubiläumsjahr 2020 wird koordiniert über eine eigens eingerichtete Stelle im Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Es wird einen optisch einheitlichen Auftritt für alle beteiligten Institutionen und Veranstalter geben.

2. Bericht der Präsidentin

Zur Situation in Tübingen:

Das Jahr 2017 war geprägt vom Auszug der Gesellschaft aus dem Turm, der für die anstehende Renovierung komplett leer geräumt sein musste. Diese herausfordernde Arbeit beschäftigte Frau Ehrenfeld und Frau Noack über viele Monate.

Die Bemühungen, Lagerräume und ein Interimsbüro in öffentlichen Institutionen zu bekommen, waren wenig erfolgreich. Doch konnte die Bibliothek in einem Kellerraum des Instituts für Theater und Literatur untergebracht werden, die Veröffentlichungen, Ausstellungsteile und Kunstwerke im Keller des Kulturamts. Dort lagern auch die bisher in der Ausstellung vorhandenen Möbel. Akten und Materialien lagern im privaten Keller der Geschäftsführerin in Hirschau. Dort befindet sich übergangsweise auch das Büro der Hölderlin-Gesellschaft.

Trotz der ‚Baustellenatmosphäre‘ in Büro und Bibliothek gab es bis Ende Juli 2017 ein reichhaltiges Veranstaltungsprogramm, für das Helge Noack verantwortlich war und das in guter Tradition Ausstellungen, Lesungen, Vorträge, Seminare und andere Veranstaltungen umfasste.

Am 12. September 2017 wurde der Turm von Marcus Vollmer und Dagmar Waizenegger von der Stadt Tübingen abgenommen. Die Arbeit der Hölderlin-Gesellschaft erfolgt nun bis zum Wiedereinzug von Hirschau aus.

Nachrichten aus anderen Hölderlin-Städten:

In Bad Homburg konnte inzwischen der Umbau der Villa Wertheimer fertiggestellt und das Haus seiner Bestimmung zugeführt werden.

In Nürtingen wurde die Sanierung des Schweizerhofs vom Gemeinderat beschlossen. Zuständig für die Neugestaltung ist das Büro Aldinger. In der sogenannten Beletage soll eine Ausstellung zu Hölderlin eingerichtet werden. Zu der veranschlagten Summe der Gesamtkosten (3,5 Millionen Euro) trägt das Land Baden-Württemberg 2,7 Millionen bei.

Herr Waldenberger berichtete aus Lauffen: Das dortige Hölderlinhaus wird bis 2020 komplett saniert und durch moderne Anbauten ergänzt, die zum einen den barrierefreien Zugang ermöglichen und zum andern als Veranstaltungsort für die Bevölkerung gedacht sind. Die Kosten belaufen sich auf etwa 5 Millionen Euro, die zum größeren Teil durch Bundes- und Landesgelder, aber auch durch einen privaten Sponsor abgedeckt sind. Für den 20. März 2020 ist die Eröffnung geplant.

Publikationen:

Der lange erwartete Band 1.2 der Reihe ‚Texturen‘ *Alle meine Hoffnungen* über Hölderlins Aufenthalt in Tübingen wurde im Dezember 2017 fertig-

gestellt. Der besondere Dank der Präsidentin erging an die drei Herausgeber Michael Franz, Ulrich Gaier und Valérie Lawitschka.

Das Jahrbuch 40 wurde zum Jahresende an alle Mitglieder und Abonnenten versandt. Der Wechsel zum Fink-Verlag erweist sich aus Sicht der Herausgeber und des Vorstands weiterhin als gelungen; die anfänglichen technischen Probleme mit den Versand konnten inzwischen behoben werden.

Nachrichten aus der Gesellschaft:

Zum Jahresende 2017 hatte die Hölderlin-Gesellschaft 884 Mitglieder. Wenn Austritte erfolgen, so – wie auch in anderen Gesellschaften und Vereinen – hauptsächlich aus Altersgründen.

2017 endete wie geplant die Beschäftigung von Helge Noack durch die Hölderlin-Gesellschaft, der im Namen des Vorstands sehr herzlich für ihr großes Engagement gedankt wurde.

Mit der Kulturamtsleiterin Dagmar Waizenegger wurde eine geänderte Vereinbarung über die Zuschüsse der Stadt Tübingen für das Jahr 2018 getroffen, die sich am neuen Vertrag mit der Stadt orientiert.

Das Logo der Gesellschaft und die Homepage sollen in Kürze in neuer Gestaltung erscheinen; die Vorbereitungen dazu haben begonnen.

Personelle Veränderungen im Beirat:

Die Präsidentin dankte im Namen aller Vorstandskollegen den Beiratsmitgliedern, die nicht mehr für eine erneute Kandidatur zur Verfügung standen und die sich, teilweise über mehrere Amtszeiten, intensiv für die Gesellschaft eingesetzt und den Vorstand beraten haben: Jean-Pierre Lefebvre, Renate Overbeck, Norina Procopan.

3. Kassenbericht

Herr Waldenberger legte als Mitglied des Vorstands den Kassenbericht vor und erläuterte die finanzielle Lage der Gesellschaft:

Die Abschlüsse der Jahre 2015 bis 2017 wurden ohne Beanstandungen geprüft.

Bei einem Einnahmeüberschuss aus den Vorjahren in Höhe von

22 000 Euro erreichte die Gesellschaft im Jahr 2015 durch Personalumstellungen, Sparmaßnahmen und reduzierte Aktivitäten einen Überschuss von etwa 80 000 Euro, wodurch die Einnahmeüberschüsse (Rücklagen) zeitweilig auf über 100 000 Euro anwuchsen. 2016 belief sich das Defizit auf 1 500 Euro. Das Jahr 2017 schloss mit einem Defizit in Höhe von 38 000 Euro ab.

Hohe Rücklagenbildungen durch nicht verwendete Personalkostenzuschüsse sind nicht möglich, weshalb ein Teil der Zuschüsse aus 2015 an die Stadt Tübingen zurückfloss. Durch den Verzicht auf Personalkostenzuschüsse im Jahr 2017 erfolgte eine Verringerung der Rücklagen. Die von der Stadt Tübingen einbehaltenen Zuschüsse werden als Zuwendung der Hölderlin-Gesellschaft in die Gestaltung der neuen Ausstellung im Turm ausgewiesen werden. Ab 2018 werden die neuen Vereinbarungen, wie sie im neuen Vertrag mit der Stadt festgehalten sind, angewendet: Die Stadt finanziert die Stelle der Geschäftsführerin und gibt jährlich 25 000 Euro zur Unterstützung der Geschäftsführung. Der Plan 2018 rechnet mit einem Überschuss in Höhe von ca. 12 000 Euro. Damit dürfen die Finanzen der Gesellschaft langfristig als stabil angesehen werden.

4. Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführerin

Aus dem Kreis der Mitglieder (Herr Kristian Freitag) erfolgte der Antrag auf Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführerin. Bei acht Enthaltungen wurde der Antrag ohne Gegenstimme angenommen.

Ehrung der ausscheidenden Vorstandsmitglieder:

Nach der Entlastung durch die Mitgliederversammlung erfolgte eine persönliche Würdigung der drei Vorstandsmitglieder, die erklärt hatten, nicht mehr für eine Neuwahl zur Verfügung zu stehen: Michael Franz, Priscilla Hayden-Roy und Luigi Reitani. Unter dem Beifall der anwesenden Mitglieder wurde ihnen herzlich für ihr langes Engagement für die Gesellschaft gedankt.

Michael Franz wurde aufgrund seiner langjährigen Verantwortung und seines intensiven Engagements in Beirat, Vorstand und Präsidium zum Ehrenmitglied der Hölderlin-Gesellschaft ernannt.

Die Präsidentin dankte allen für das ihr auch in dieser zweiten Amtszeit entgegengebrachte Vertrauen sowie für die intensive Unterstützung, die ihr von vielen Seiten zuteil geworden ist. Zugleich erklärte sie, dass sie erneut für den Vorstand kandidiere, jedoch nicht mehr für das Amt der Präsidentin zur Verfügung stehe.

5. Wahlen zu Vorstand und Beirat

Gemäß der Satzung, § 9, Absatz 6, ist für die Wahl ein Wahlleiter zu bestimmen, der weder dem Vorstand noch dem Beirat angehören soll. Als Wahlleiter schlug die Präsidentin Herrn Albrecht Kroymann vor. Die Versammlung stimmte dem Vorschlag per Akklamation zu.

Es kandidierten für den Vorstand: Sabine Doering, Wolfram Groddeck, Johann Kreuzer, Elena Polledri, Jörg Robert, Martin Vöhler, Klaus-Peter Waldenberger.

Auf Vorschlag des Wahlleiters stellten sich die Kandidatinnen und Kandidaten der Versammlung kurz vor. Da die Anzahl der Kandidatinnen und Kandidaten die Anzahl der möglichen Gremienmitglieder nicht überstieg, schlug der Wahlleiter der Versammlung vor, den neuen Vorstand in offener Blockwahl zu wählen. Der Vorschlag wurde angenommen.

Die sieben zur Wahl stehenden Personen wurden einstimmig gewählt.

Auch die Wahl des Beirats erfolgte, nach einer Vorstellung der Kandidatinnen und Kandidaten, nach Zustimmung der Mitgliederversammlung in offener Blockwahl. Bei einer Enthaltung wurden einstimmig gewählt:

Christine Arbogast, Thomas Boyken, Klaus Bruckinger, Dieter Burdorf, Marco Castellari, Marianne Delagardelle, Dieter de Lazzer, Barbara Dölemeyer, Volker Henning Drecoll, Anacleto Ferrer Mas, Klaus Furthmüller, Alexander Honold, Gunter Martens, Boris Previšić, Roland Reuß, Sebastian Wilde.

Der Wahlleiter und die Präsidentin gratulierten allen Mitgliedern des neuen Vorstands und des neuen Beirats.

6. *Verschiedenes*

Aus dem Kreis der Mitglieder erfolgte ein herzlicher Dank für Tagung. Ebenso wurde der Präsidentin für ihr Engagement in den vergangenen acht Jahren sehr herzlich gedankt.

Weitere Wortmeldungen gab es nicht.

Nachtrag: Neues Präsidium

In der Vorstandssitzung im Anschluss an die Mitgliederversammlung wählte der Vorstand einstimmig Johann Kreuzer als Präsidenten und Klaus-Peter Waldenberger als Vizepräsidenten.

Programm der 36. Jahrestagung
vom 24. bis 27. Mai 2018 in Tübingen

Thema der Tagung: *Hölderlins Sprache*

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

Hölderlin, *Unter den Alpen gesungen*

Donnerstag, 24. Mai 2018

- 14:00 Uhr Evangelisches Stift
Arbeitsgespräch junger Hölderlin-Forscher
Schwierige Textstellen im Werk Hölderlins – Methoden-
probleme. Moderation: Martin Vöhler, Thessaloniki, und
Violetta L. Waibel, Wien
- 17:30 Uhr Rathausaal
Empfang durch die Universitätsstadt Tübingen
Begrüßung: Dr. Christine Arbogast, Erste Bürgermeisterin
- 19:00 Uhr Evangelisches Stift
Gnomische Sprache: Heraklit, Hölderlin, Heidegger
Pirmin Stekeler-Weithofer, Leipzig
- ab 20:00 Uhr Restaurant Bootshaus, Wöhrdstraße
Gemeinsames Essen

Freitag, 25. Mai 2018

- 9:30 Uhr Evangelisches Stift
Eröffnung der Jahrestagung
Sabine Doering, Präsidentin der Hölderlin-Gesellschaft
Grußwort: Dr. Viola Schrenk, Evangelisches Stift

- 10:00 Uhr Evangelisches Stift
*Hymnisches Sprechen. Zum Öffentlichkeitsbezug von
Hölderlins Spätwerk*
Martin Vöhler, Thessaloniki
- 11:15 Uhr Evangelisches Stift
*Carmina carnis: Der rote Ursprung der lebendigen
Sprache bei Hölderlin*
John T. Hamilton, Cambridge, USA
- 14:00 Uhr Arbeitsgruppen
- A *Szenische Dichte und Fülle. Annäherungen an Hölderlins
Theatersprache*
Marco Castellari, Mailand
- B *Die Briefe an Böhlendorff. Veränderungen in Hölderlins
Sprache vor und nach dem Bordeaux-Aufenthalt*
Uwe Gonther und Andreas Reinecke, Bremen
- C *Vom Metrum zum Rhythmus – hesperische Bewegung in
„Germanien“*
Boris Previšić, Luzern
- 16:00 Uhr Arbeitsgruppen
- D *Hölderlin-Rezitationen im 20. Jahrhundert mit
Hörbeispielen*
Reinhart Meyer-Kalkus, Potsdam
- E *Schwierige Stellen bei Hölderlin – syntaktisch gedeutet*
Nanna Fuhrhop, Oldenburg
- 20:00 Uhr Deutsch-Amerikanisches Institut
„Selbstporträt mit Bienenschwarm“ und neue Gedichte
Lesung mit dem Büchner-Preisträger Jan Wagner
Moderation: Luigi Reitani

Samstag, 26. Mai 2018

- 10:30 Uhr Evangelisches Stift
 ‚Hyperion‘ – *ausgewählte Texte*
 gelesen von Hanns Zischler
- 11:00 Uhr Evangelisches Stift
 „Wünscht’ ich der Helden einer zu seyn ...“ *Konjunktive*
in Hölderlins Lyrik
 Sabine Doering, Oldenburg
- 14:00 Uhr Arbeitsgruppen
- D *Hölderlin-Rezitationen im 20. Jahrhundert mit Hörbeispielen*
 Reinhart Meyer-Kalkus, Potsdam, und Hanns Zischler, Berlin (Fortsetzung)
- E *Schwierige Stellen bei Hölderlin – syntaktisch gedeutet*
 Nanna Fuhrhop, Oldenburg (Fortsetzung)
- F *„... wie die Biene unter Blumen, fliegt meine Seele oft hin und her“ . Struktur und Funktion der Vergleiche im ‚Hyperion‘*
 Priscilla Hayden-Roy, Lincoln, USA
- 16:00 Uhr Evangelisches Stift
 Mitgliederversammlung
 Tagesordnung:
 1. Berichte: Planungen zum 250. Geburtstag Hölderlins
 Jörg Ennen, Hölderlin-Archiv
 2. Bericht der Präsidentin
 3. Kassenbericht
 4. Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführung
 5. Wahlen
 6. Verschiedenes
- Im Anschluss Vorstandssitzung und Beiratssitzung

Sonntag, 27. Mai 2018

- 9.30 Uhr Evangelisches Stift
Forum: Vorstellung neuer Dissertationen
Jakob Helmut Deibl, Yashar Mohagheghi, Moritz
Strohschneider
Moderation: Johann Kreuzer, Oldenburg
- 12:00 Uhr Abfahrt Busbahnhof Tübingen
Führung durch das ehemalige Kloster Pfullingen mit
Sprechgitter und die Neske-Bibliothek
Felicitas Vogel und Barbara Wiedemann
- ca. 14:30 Uhr Rückfahrt mit dem Bus nach Tübingen oder individuelle
Abreise

Die Hölderlin-Gesellschaft

Die Hölderlin-Gesellschaft ist eine Vereinigung von Freunden des Werkes Friedrich Hölderlins, die Liebhaber, Forscher und Künstler zusammenführt. (Die hier und im Folgenden der Kürze und Lesbarkeit halber verwendete maskuline Form meint selbstverständlich alle Geschlechter gleichermaßen.) Die Gesellschaft hat sich zur Aufgabe gesetzt, das Interesse und das Verständnis für das Werk Hölderlins zu wecken, es zu vertiefen und die Erforschung und Darstellung seines Werkes, seines Lebens und seiner Welt zu fördern.

Sie fördert die Hölderlinforschung durch eigene Publikationen und durch das Hölderlin-Jahrbuch, das neueste Ergebnisse der Forschung vermittelt und über die Arbeit der Gesellschaft berichtet. Sie fördert wissenschaftliche Ausgaben von Hölderlins Werk. Mit dem Hölderlin-Archiv in Stuttgart arbeitet sie eng zusammen und pflegt Kontakt mit anderen literarischen Vereinigungen. Eine weitere Aufgabe ist die Pflege der Hölderlin-Gedenkstätten.

Die Gesellschaft bietet alle zwei Jahre in mehrtägigen Jahresversammlungen – alternierend in Tübingen und an anderen Orten – ein öffentliches Forum des Austausches zwischen Publikum und Fachleuten, Studenten, Schülern, Forschern, Publizisten und Künstlern. Ihr Sitz ist der Hölderlinturm in Tübingen.

Die Gesellschaft wird geleitet von einem von den Mitgliedern gewählten Vorstand; Präsident ist seit Mai 2018 Prof. Dr. Johann Kreuzer, Vizepräsident Klaus-Peter Waldenberger. Die Tätigkeiten des Vorstands werden unterstützt von einem Beirat. Ihm gehören Vertreter von Behörden und Institutionen, Künstler, Publizisten und Wissenschaftler an.

Die Hölderlin-Gesellschaft steht für alle offen. Wer Mitglied werden möchte, wird gebeten, sich anzumelden bei der Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft, Frau Eva Ehrenfeld, Postfach 21 02 33, 72025 Tübingen, Deutschland (Postadresse ab März 2020 wieder Bursagasse 6, 72070 Tübingen), Tel. +49 (0) 7071-22040, E-Mail info@hoelderlin-gesellschaft.de.

Der Jahresbeitrag beträgt 50 Euro, für Schüler und Studenten 20 Euro, für Institutionen 70 Euro. Die Mitglieder erhalten das Hölderlin-Jahrbuch unentgeltlich. (Mitglieder, die kein Jahrbuch wünschen, erhalten eine Ermäßigung von 10 Euro auf den Jahresbeitrag.) Sie haben außerdem ermäßigten Zugang zu den Veranstaltungen der Gesellschaft und erhalten einen Preisnachlass bei den Publikationen, die über die Gesellschaft bezogen werden können.

Informieren Sie sich auch auf unserer Homepage www.hoelderlin-gesellschaft.de. Auf Ihre Mitgliedschaft freuen wir uns!

*Vorstand der Hölderlin-Gesellschaft**Präsident*

Prof. Dr. Johann Kreuzer, Oldenburg

Stellvertretender Präsident

Bürgermeister Klaus-Peter Waldenberger, Lauffen a.N.

Mitglieder des Vorstands

Prof. Dr. Sabine Doering, Oldenburg

Prof. Dr. Wolfram Groddeck, Basel / Schweiz

Prof. Dr. Elena Polledri, Udine / Italien

Prof. Dr. Jörg Robert, Tübingen

Prof. Dr. Martin Vöhler, Berlin und Thessaloniki

Beirat der Hölderlin-Gesellschaft

Oberbürgermeister der Universitätsstadt Tübingen

Rektor der Universität Tübingen

Direktor der Universitätsbibliothek Tübingen

Direktor der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart

Dr. Christine Arbogast, Braunschweig

Dr. Thomas Boyken, Tübingen

Dr. Klaus Bruckinger, Mössingen

Prof. Dr. Dieter Burdorf, Leipzig

Prof. Dr. Marco Castellari, Milano / Italien

Marianne Delagardelle, Luxembourg / Luxemburg

Dieter de Lazzer, Tübingen

Prof. Dr. Barbara Dölemeyer, Bad Homburg v. d. Höhe

Prof. Dr. Volker Henning Dreccoll, Tübingen

Prof. Dr. Anacleto Ferrer Mas, Valencia / Spanien

Klaus Furthmüller, Bamberg

Prof. Dr. Alexander Honold, Basel / Schweiz

Prof. Dr. Gunter Martens, Zell a.H.

Prof. Dr. Boris Previšić, Luzern / Schweiz

Prof. Dr. Roland Reuß, Heidelberg

Sebastian Wilde, Berlin

Ehrungen

Ehrenpräsident

Prof. Dr. Gerhard Kurz, Gießen

Ehrenmitglieder

Prof. Dr. Michael Franz, Schiffweiler

Prof. Dr. Ulrich Gaier, Konstanz

Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft

Postfach 210233

72025 Tübingen

Deutschland

ab März 2020:

Bursagasse 6

72070 Tübingen

Tel.: +49 (0) 7071-22040

Internet: www.hoelderlin-gesellschaft.de

E-Mail: info@hoelderlin-gesellschaft.de

Geschäftsführung

Eva Ehrenfeld

Konten der Hölderlin-Gesellschaft

Kreissparkasse Tübingen 804 804, BLZ 641 500 20

IBAN: DE19 6415 0020 0000 8048 04, BIC: SOLADES 1 TUB

Postbank Stuttgart 397 70 708, BLZ 600 100 70

IBAN: DE33 6001 0070 0039 7707 08, BIC: PBNKDEFF

Spenden an die Hölderlin-Gesellschaft und Jahresbeiträge sind steuerlich abzugsfähig.

Redaktion des Hölderlin-Jahrbuchs und Internetseite

Das Hölderlin-Jahrbuch veröffentlicht nicht nur die Vorträge und Berichte der Tagungen der Gesellschaft. Erwünscht sind vielmehr auch Forschungsbeiträge zu Fragestellungen, die in den thematisch gebundenen Tagungen nicht zur Sprache gekommen sind.

Neue Beiträge zur Hölderlin-Forschung sind willkommen. Die Herausgeber des Hölderlin-Jahrbuchs, Sabine Doering, Johann Kreuzer und Martin Vöhler, entscheiden über die Veröffentlichung. Beiträge, die bereits an anderer Stelle veröffentlicht wurden, können nicht ins Hölderlin-Jahrbuch aufgenommen werden. Das Jahrbuch erscheint zweijährlich. Redaktionsschluss für Band 42, 2020-2021, ist der 31. Dezember 2020.

Herausgeber und Redaktion bitten, folgende Hinweise zu beachten.

Senden Sie Ihren Beitrag per E-Mail, USB-Stick oder CD an:

Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft, z. Hd. Eva Ehrenfeld
 Postfach 21 02 33, 72025 Tübingen / Deutschland
 (Postadresse ab März 2020 wieder Bursagasse 6, 72070 Tübingen)
 E-Mail info@hoelderlin-gesellschaft.de

oder an die Herausgeber:

Prof. Dr. Sabine Doering, sabine.doering@uni-oldenburg.de
 Prof. Dr. Johann Kreuzer, johann.kreuzer@uni-oldenburg.de
 Prof. Dr. Martin Vöhler, mvoehler@lit.auth.gr oder martin.voehler@fu-berlin.de

Zitiert wird nach den vier Hölderlin-Ausgaben:

Große Stuttgarter Ausgabe = StA
 Frankfurter Hölderlin-Ausgabe = FHA
 Deutsche Klassiker-Ausgabe (hrsg. von Jochen Schmidt) = KA
 Münchener Ausgabe (hrsg. von Michael Knaupp) = MA

Im Internet stehen unter www.hoelderlin-gesellschaft.de die redaktionellen Richtlinien zur Textfassung Ihres Beitrags zur Verfügung. Sie können auch auf dem Postweg von der Geschäftsstelle angefordert werden.

Anschriften der Mitarbeiter dieses Jahrbuchs und der Herausgeber

Prof. Dr. Lorella Bosco, Dipartimento LELIA, P.za Umberto I, 1, 70121 Bari, Italien; lorella.bosco@uniba.it

Prof. Dr. Marco Castellari, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Milano, P.za S. Alessandro 1, 20123 Milano, Italien; marco.castellari@unimi.it

Prof. Dr. Sabine Doering, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, FK III, Institut für Germanistik, 26111 Oldenburg; sabine.doering@uni-oldenburg.de

Michael Engelhardt, Beeldhouwerstraat 66, 6824 EJ Arnhem, Niederlande; info@engelhardt.nl

Prof. Dr. Michael Franz, Leopoldstraße 85, 66578 Schiffweiler; DrMFranz@t-online.de

Prof. Dr. Nanna Fuhrhop, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fakultät III, Institut für Germanistik, Ammerländer Heerstraße 114-118, 26129 Oldenburg; nanna.fuhrhop@uni-oldenburg.de

Prof. Dr. Uwe Gonther, Ameos Klinikum Dr. Heines Bremen, Rockwinkeler Landstraße 110, 28325 Bremen; ugon.psy@bremen.ameos.de

Hideya Hayashi, M.A., Universität Münster, Graduate School Practices of Literature, Schlossplatz 34, 48143 Münster; hideya.hayashi123@gmail.com

Prof. Dr. Johann Kreuzer, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fakultät IV Human- und Gesellschaftswissenschaften, Institut für Philosophie, Ammerländer Heerstraße 114-118, 26129 Oldenburg; johann.kreuzer@uni-oldenburg.de

Prof. i.R. Dr. Gerhard Kurz, Ehrensamer Weg 30, 35398 Gießen; Gerhard.Kurz@germanistik.uni-giessen.de

Prof. Dr. Andreas Meyer, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Urbanstraße 25, 70182 Stuttgart; andreas.meyer@hmdk-stuttgart.de

Apl.-Prof. Dr. Reinhart Meyer-Kalkus, Mommsenstraße 23, 10629 Berlin; meyer.kalkus@gmail.com

Prof. Dr. Boris Previšić Mongelli, SNF-Förderprofessur für Literatur- und Kulturwissenschaft, Universität Luzern, Frohburgstrasse 3, Postfach, 6002 Luzern, Schweiz; boris.previsic@unilu.ch

Dr. Andreas Reinecke, Parkallee 21, 28209 Bremen; anreinecke@web.de

Prof. Dr. Luigi Reitani, DILL – Dipartimento di lingue e letterature,
comunicazione, formazione e società, Università degli Studi di Udine,
Via Petracco 8 – Palazzo Antonini, 33100 Udine, Italien; luigi.reitani@uniud.it

Jonathan Schmidt-Dominé, M.A., Institut für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft, Norbert-Wollheim-Platz 1, Fach 26, 60323 Frankfurt am
Main; schmidt-domine@em.uni-frankfurt.de

Niklas Schreiber, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fakultät III, Institut
für Germanistik, Ammerländer Heerstraße 114-118, 26129 Oldenburg;
niklas.schreiber@uni-oldenburg.de

Dr. Michael Schwingenschlögl, Schaffhauser Straße 6, 81476 München;
michael.schwing@mnet-mail.de

Prof. Dr. Martin Vöhler, Aristotle University of Thessaloniki, School of Philology,
Department of Classics, 54124 Thessaloniki, Griechenland;
mvoehler@lit.auth.gr

oder

Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie,
Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin; martin.voehler@fu-berlin.de

Univ.-Prof. Dr. Violetta L. Waibel, Institut für Philosophie der Universität Wien,
Universitätsstraße 7, 1010 Wien, Österreich; violetta.waibel@univie.ac.at

Tim Willmann, Haddenbacher Straße 67, 42855 Remscheid;
Tim.Willmann@Uni-Duesseldorf.de

Prof. Dr. Theodore Ziolkowski, 36 Bainbridge Street, Princeton, NJ 08540, USA;
tjz@princeton.edu