

S P R A C H A U F F A S S U N G U N D
S P R A C H B E H A N D L U N G I N D E R
D I C H T U N G H Ö L D E R L I N S

by

CHRISTIANE ULLMANN

B.A., University of British Columbia, 1965

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in the Department

of

German

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

May 1971

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of

German

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date

May 10th, 1971

Abstract

In dieser Arbeit wird versucht, an Hand der Bildbehandlung in Hölderlins Gedichten in das Wesen seiner Dichtung einzudringen. Hölderlins Bildbehandlung fusst auf seiner eigenen Sprachauffassung, die ihm eigentümlich ist. Deshalb wurde im ersten Kapitel der Arbeit gezeigt, dass Hölderlins philosophische Aufsätze eine eigene Erkenntnistheorie, die die Sprache als Instrument der Wirklichkeit ansieht, enthalten. Ausserdem finden sich in diesen Aufsätzen Hinweise auf den Aufbau der Bilder, der "Zeichen", wie Hölderlin sie nennt, die dieser Wirklichkeitserfassung dienen. Zur Ausarbeitung dieser Erkenntnistheorie wurden die Ausarbeitungen von Hölderlins Freunden, nämlich des jungen Hegel und Isaak Sinclairs zugezogen. In diesem Kapitel über Hölderlins Sprachauffassung ergibt sich bereits, dass Hölderlins "Zeichen" sich im Aufbau ändern. Da er ausserdem nicht alle Bilder als "Zeichen" behandelt, wurde für den Titel dieser Arbeit das allgemeinere Wort "Bild" gewählt.

Aus dem selben Grunde beschäftigt sich das zweite Kapitel mit jenen Gedichten, in denen die Bilder noch keine "Zeichen" im Hölderlinschen Sinne sind. Es konnte hier ausserdem gezeigt werden, dass die frühen Bildbehandlungen Vorstufen zur eigentlichen "Zeichensprache" sind. Wurde im ersten Teil dieses Kapitels ausgeführt, wie sich die Einstellung zur Sprache, von der pietistischen, christlichen Seelensprache über die englisch sensualistische Sympathiensprache bis zu den Anfängen der Zeichensprache wandelt, so

wurde im zweiten Teil des Kapitels an Hand des "Sonnenbildes" gezeigt, wie sich die Bildbehandlung durch diese Stufen abwandelt.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Bildbehandlung der Zeichensprache. Zunächst wurde auseinandergesetzt, wie die Icherkenntnis des Dichters, als Einzellerscheinung in der Wirklichkeit, mit in den Ausdruck des ganzen Zeichens aufgenommen wird. Erst nach diesen Überlegungen konnte der Aufbau der Zeichen als typisch erkannt werden. Die Icherkenntnis sucht einen äusseren Gegenstand und beschreibt ihn in überraschenden Einzelheiten. Dann überträgt der Dichter die in den Einzelheiten rein sinnlich erkannten Beziehungen, auf "geistige," moralische und religiöse, Beziehungen. Diese Beziehungen stellen dann dem menschlichen Ich und der Gesellschaft ihre Aufgaben. In diesem dritten Kapitel wird bereits auf Änderungen in der Zeichensprache und Bildbehandlung, die sich von diesem typischen Aufbau des Bildes unterscheiden, hingewiesen.

Im letzten Kapitel wird die Änderung und Auflösung dieser Zeichensprache beschrieben. Der Versuch die revolutionäre Icherfahrung in das überspannende Weltbild der Geschichte einzuordnen führt zur "ächttragischen" Sprache. In der "ächttragischen" Sprache soll das tragische Erlebnis selbst zum Zeichen für das All werden. Dieses "Zeichen" ist überaus kompliziert. Die Bilder, die hierfür benutzt werden, sind nicht mehr einfache, sinnliche Zeichen. Es kommt zum Synkretismus, zum statischen Bild des All, und endlich zu Vergleichen von Einzellerscheinungen, die in der tragischen Icherfahrung

nicht einzuordnen, eher Gegensatz als Vergleich, sind.

Zur Erläuterung der Zeichensprache im dritten und vierten Kapitel wurden ständig wiederkehrende Bilder Hölderlins, wie zum Beispiel "Alpen", "Strom", und "Gewitter" benutzt. An Hand des Strombildes wurde im vierten Kapitel gezeigt, wie langsam die äusseren Erscheinungen weniger im Vergleich, als im Gegensatz verwendet werden. Die Beschreibung im Gegensatz befreit jetzt auch die Bilder von der Beschränkung, als Zeichen zu dienen. Aus diesem Grunde kommt es in den letzten Altersgedichten oft zur reinen Beschreibung der Erscheinungen. Das konnte besonders an dem "Winterbild" gezeigt werden.

Die genaue Beschäftigung mit der Sprachauffassung und Bildbehandlung hat ergeben, dass Hölderlin mit seinen Versuchen einer Wirklichkeitserfassung in der Dichtung zwar am Ende scheiterte, aber die dauernden Versuche führten zu einer Vertiefung der Sprache. Die genaue Erforschung dieser theoretischen Versuche machte ein grösseres Verständnis der Bilder und folglich der gesamten Dichtung Hölderlins möglich.

28

Inhalt

Einleitung	1
Kapitel I: Die Theorie der Sprachauffassung und Bildbehandlung	10
Kapitel II: Von der enthusiastischen Seelensprache über die Sympathiensprache zur Zeichensprache	68
Kapitel III: Die Sprachauffassung und Bildbehandlung unter "der Willkür des Zeus"	117
Kapitel IV: Die ächttragische Sprache	178
Schlussbetrachtung	246
Anmerkungen	252
Literaturverzeichnis	260

Appreciation

This thesis was begun under the supervision of Dr. Frederick A. Krügel. I am especially grateful to Dr. James McNeely, who offered to act as my supervisor at the untimely death of Dr. Krügel. Without this offer the thesis would have remained unwritten. I realise that this placed an extra burden not only on Dr. McNeely, but on the other members of the committee. Beside thanking Dr. McNeely for his advice and help I want to acknowledge also the help of Dr. Michael S. Batts especially with the bibliography and style and Dr. M. Boulby for his patient reading of and stylistic suggestions on a far from easy topic.

I want to thank also the B.C. Government and the Canada Council for financial assistance.

Einleitung

Beschäftigt man sich eingehend mit der Hölderlinliteratur der letzten Jahre, wird man sehr bald zu der Erkenntnis kommen, dass die kritischen Auslegungen seiner Oden, Hymnen und Gesänge sich oft völlig widersprechen. Auch vermag man diese Interpretationen nur selten mit den Ideen, die in den Gedichten selbst ausgedrückt sind, zu vereinen. Dieses Problem ist neuerdings in der Hölderlinforschung erkannt, wie man am deutlichsten aus der Kontroverse über die Friedensfeier ersehen kann. Die Hölderlinforschung war durch den "Streit um den Frieden" in eine Krise geraten. Dieser Streit entbrannte um die Frage: "Wer ist der Fürst des Festes?". Die Antworten auf diese Frage sind so verschieden wie die Einstellung der Kritiker: "Christus", "Gott", "Napoleon", "Deutschland", "der Friede selbst". Angeregt durch diesen Streit kam es zu Antworten, die bereits das besondere Wesen der Hölderlinschen Bildbehandlung betonten. Ryan zum Beispiel weist auf die Vieldeutigkeit der Bilder hin, die in Hölderlins später Dichtung zu erwarten ist, und in denen Widersprüchlichkeiten eingeschlossen sein können.¹ Szondi sieht in dem "Fürsten des Festes" eine Teilbezeichnung, einen Namen der übergreifenden Gottheit, die sich auch in widersprüchlichen Erscheinungen zeigen kann.² Dieses Problem der Bildbedeutung ist aber nicht nur auf ein bestimmtes Bild anzuwenden, sondern es muss grundlegend gefragt werden: Was bedeuten Bilder in der Sprachauffassung Hölderlins.

Es gibt bereits Einzeluntersuchungen, die der besonderen Art der Hölderlinschen Bildbehandlung Rechnung tragen. Kayser, in seiner Auslegung der Ode Stimme des Volkes, sagt folgendes: "So sind es denn nur ganz bestimmte Bilder, die in unsere Ode eingehen konnten und dabei auf die gleiche Art gestaltet worden sind. In allen musste göttliche Kraft als in einem Vorgang wirksam erfassbar werden. Wir nennen solche Bilder mit einem Hölderlinschen Wort: Zeichen."³ Damit ist ein Versuch gemacht, zu erklären, wie Bilder aus der äusseren Welt zu "Zeichen" werden. Demnach handelt es sich bei Hölderlin um eine "Zeichensprache," in der göttliche Kraft Teil des Ausdruckes der Bilder ist. Die nähere Bedeutung einer solchen Zeichensprache lässt sich aber, wie wir im ersten Kapitel zeigen werden, nur durch genaue Untersuchung der ganzen Sprachauffassung Hölderlins herausarbeiten.

Für die Erarbeitung der Sprachauffassung Hölderlins musste zu seinen theoretischen Schriften zurückgegriffen werden. Die grundlegende Bedeutung dieser Schriften für sein Werk ist heute von der Kritik anerkannt; aber über die Einordnung der Hölderlinschen Erkenntnistheorie sind die Meinungen noch geteilt. Ob man ihn wie Hof zu den "metaphysischen, deutschen Idealisten" rechnet, und ihn jener Geistesbewegung zugesellt, deren Tendenz dahin ging ". . . die von Kant geschaffene kritische Klärung in einer neuen die Subjekt-Objektspaltung in sich aufhebenden Metaphysik, fruchtbar zu machen und zugleich zu überwinden,"⁴ oder ihn wie Ryan aus dem Idealismus kommend und mit ihm sich auseinander-setzend einen eigenen Standpunkt erreichen lässt, der ein

"dialektisches, dichterisches Bewusstsein" einschliesst,⁵ wurde jedenfalls bereits angenommen, dass seine Erkenntnistheorie nicht zum transzendentalen Idealismus gehört, der die Trennung von erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt als absolut gegeben annimmt, und damit einen Bruch zwischen Erkenntnis und Wirklichkeit herbeiführt. Vielleicht sollte man Hölderlin einen idealistischen Dialektiker nennen, da bereits seit Vietor Interpretationen immer wieder auf dialektische Vorstellungen aufgebaut wurden. Ordnet man ihn dergestalt ein, so besteht die Gefahr, dass man ihn idealistisch nennt, und, wie es tatsächlich geschehen ist, eine Interpretation aus reiner Dialektik von These, Antithese und Synthese heraus durchführt. Aus diesen Überlegungen heraus erwies es sich für diese Arbeit als fruchtbar; Hölderlin nicht nur aus dem Idealismus kommend, sondern auch als Vorläufer der dialektischen Schule zu erklären.

Einige der Schwierigkeiten in der Auslegung der Aufsätze Hölderlins konnten auf diese Vorläufernatur der Schriften zurückgeführt werden. Kayzers verallgemeinernde Aussage über den Begriff des Zeichens bei Hölderlin weist bereits auf eine Schwierigkeit hin. "Wir weisen nur kurz darauf hin, dass der Begriff des Zeichens in Hölderlins Sprache eine immer grössere Rolle spielt. Sie selber werden dabei komplizierter. . . . Zugleich aber wird eine Besorgtheit immer spürbarer, eine Angst vor der Vermessenheit, etwas als Zeichen beanspruchen zu wollen und

das Göttliche darin verantworten zu sollen."⁶ Die Schwierigkeit, die hier angedeutet wird, besteht darin, dass die Zeichensprache selbst erst langsam in den Gedichten erscheint, und dass sie einer allmählich fortschreitenden Entwicklung unterliegt. In den frühesten Gedichten lassen sich die Wortbilder kaum aus der Zeichensprache erklären. Doch soll im zweiten Kapitel deutlich gemacht werden, wie sich die Zeichensprache aus der frühesten Dichtung entwickelt. Es kann dort gezeigt werden, wie Dichtertradition und zeitgenössische Sprachauffassung zur Bildbehandlung und Sprachauffassung Hölderlins beitragen. Die Schwierigkeit der Zeichendeutung in den späten Gedichten Hölderlins beruht nicht nur auf der grösseren Kompliziertheit der Bilder, oder auf der Angst, Gott richtig auszudrücken, sondern auf dem Bedeutungswandel der Zeichen selbst.

Dieser offensichtliche Bedeutungswandel in den späten Zeichen ist bereits erkannt worden, wie zum Beispiel in Arthur Häny's Hölderlins Titanenmythos.⁷ Die Zeichensprache der mittleren Periode, zu der die Ode Stimme des Volkes zu rechnen ist, bleibt nicht absolut gültig. Eine Weiterentwicklung findet statt, wenn der Dichter in die abgerundete Idee einer absolut erklärbaren Welt tragische Ideen hineinträgt. Diese Weiterentwicklung macht sich vor allem in seinen Gesängen bemerkbar. Auch hier liegen Einzeluntersuchungen vor, die die "tragische" Idee Hölderlins, wie sie sich in den Aufsätzen Das Werden im Vergehen und den

Anmerkungen zur Antigone ausdrückt, zur Deutung der Gesänge hinzuzuziehen.⁸ Deshalb wird es für das Thema dieser Arbeit wichtig, die Fortentwicklung auch in diesen beiden Aufsätzen zu erarbeiten. Hölderlins Anschauungen von der Sprache ändern sich jedoch nicht plötzlich. Sie gehen ineinander über und entwickeln sich langsam eine aus der anderen. Die Änderung der Sprachauffassung, die sich in dem Homburger Aufsatz Das Werden im Vergehen anbahnt, wird erst in den späteren Anmerkungen zur Antigone voll entwickelt. Nur aus dem Blickpunkt heraus, dass Hölderlin in seinem Denken ein Vorläufer ist, liess sich erkennen, dass seine Sprachauffassung einer stetigen Änderung unterliegt. Es konnte auch gezeigt werden, dass Hölderlin die Sprachauffassung seiner Zeit weiterentwickelt.

Aus der sich entwickelten dialektischen Auffassung wurde geschlossen, dass Hölderlins Erkenntnistheorie der Erfassung der Wirklichkeit dienen soll, und seine Sprachauffassung eng mit dieser Wirklichkeitserfassung verbunden ist. Handelt es sich in Hölderlins Erkenntnistheorie um die Erfassung der Wirklichkeit, so muss auch der Wirklichkeitsgehalt der Bilder betrachtet werden. Zum Wirklichkeitsgehalt gehören aber nicht nur Naturbilder und Landschaftsbeschreibungen,⁹ sondern auch der historische Wirklichkeitsgehalt. Deshalb muss die historische Zeit und die Einstellung des Dichters zu ihr ebenfalls einbezogen werden. Bezieht man die historische Einstellung des Dichters ein, so wird zum Beispiel ganz deutlich, dass mit "Vaterland" eher Schwaben als das nach-napoleonische Deutschland gemeint ist.¹⁰

Folglich ist es unbedingt notwendig, die biographischen Studien zuzuziehen, die Hölderlins Verbindung mit seiner, vor allem politischen Umwelt betonen. Maurice Delorme weist zum Beispiel auf überraschende Übereinstimmungen in Hölderlins Griechenlandbild und dem der Vorläufer der Revolution, wie Helvetius, Robespierre und Saint Juste hin.¹¹ Insbesondere betont er, dass das Griechenlandbild nicht als Flucht in die Vergangenheit, sondern als ". . . ein strahlendes Vorbild für die Gegenwart"¹² zu verstehen ist. Dadurch wird das Griechenlandbild eng mit der politischen Wirklichkeit in Beziehung gebracht. Nach Kirchner spiegelt sich nicht nur die Auseinandersetzung des Kurfürsten von Württemberg mit seinem Sohn und den Ständen in Hölderlins Dichtung,¹³ sondern auch Sinclairs Englandpläne erscheinen in ihnen.¹⁴ Damit ist erwiesen, dass der politische Wirklichkeitsgehalt mit in die Bildbehandlung Hölderlins gehört. Wenn damit auch nicht gesagt sein soll, dass Hölderlins Gedichte Schlüsselgedichte seien, so führt doch eine Unterschätzung des Wirklichkeitsgehaltes leicht zu Fehlinterpretationen. Der Kampf um den Frieden¹⁵ lässt sich zum Teil darauf zurückführen, dass in den ersten Deutungsversuchen entweder dieser Wirklichkeitsgehalt nicht voll erkannt worden ist, oder aber dass seine Funktion falsch eingeschätzt wurde. Die Frage nach der Funktion der Wirklichkeit, wie sie Binder stellt,¹⁶ führt direkt zur Frage nach der philosophischen Grundlage der Bildbehandlung zurück. Es kann jedoch in diesem Zusammenhang gezeigt

werden, dass die philosophische Sprachauffassung von politischen Ereignissen beeinflusst wird. Hölderlins oft zitierte "vaterländische Wendung" lässt sich durchaus mit einer langsamen Entwicklung der prärevolutionären Utopie, über die revolutionäre Wirklichkeit hinaus, bis zum napoleonischen Zeitalter zwischen 1790-1806 erklären. Bertaux weist sogar darauf hin, wie ein politisches Ereignis mit Änderungen der Bildbehandlung zusammenhängen kann.¹⁷

Aus den vorangegangenen Überlegungen hat sich folgender Aufbau für diese Arbeit ergeben:

Im ersten Kapitel wird Hölderlins Auffassung der Sprache, wie sie in seinen Aufsätzen erscheint, erläutert, und mit seiner Theorie der Bildbehandlung verbunden werden. Diese Erläuterung schliesst bereits die Wandlung der Sprachauffassung und Bildbehandlung der späten Dichtung ein.

Das zweite Kapitel behandelt die frühen Gedichte, einschliesslich der Frankfurter Gedichte (1788-1798), um zu zeigen, wie sich Bildbehandlung und ihre entsprechende Sprachauffassung langsam zur reifen Form entwickeln. Die Überschrift dieses Kapitels Von der enthusiastischen Seelensprache über die Sympathiensprache zur Zeichensprache wurde gewählt, weil sie diejenigen Sprachauffassungen darlegt, die als Vorstufen für Hölderlins später formulierte Sprachtheorie anzusehen sind.

Das dritte Kapitel enthält die Interpretationen der Gedichte,

deren Bildbehandlung unter der Zeichensprache der Daseinserklärung einzureihen sind. Für dieses Kapitel wurde eine Überschrift aus Hölderlins eigenem Aufsatz gewählt: Die Sprachauffassung der "Willkür des Zeus", da der Ausdruck "die Willkür des Zeus" dem erkenntnistheoretischen Versuch einer Daseinserklärung am besten zu dienen schien. Darüber hinaus wird in diesem Kapitel versucht, zu veranschaulichen, wie sich der Wandel in der Bildbehandlung zur "ächttragischen Sprache" langsam vollzieht. Auch der Ausdruck "die ächttragische Sprache" ist aus Hölderlins Aufsätzen übernommen. Unter dieser Sprachauffassung wird die komplizierte Bildbehandlung, die in der späten Dichtung von ungefähr 1800-1806 erscheint, behandelt werden.

Das vierte Kapitel mit der Überschrift Von der ächttragischen Sprache bis zur reinen Schau behandelt hauptsächlich Gedichte aus dieser Periode. Es schliesst aber auch die Bildbehandlung der allerletzten Tübinger Gedichte nach 1806 ein, mit anderen Worten, die der sogenannten Wahnsinnsgedichte. Es soll daran gezeigt werden, dass diese letzten Bilder, die nicht mehr als "Zeichen" zu verstehen sind, sich doch konsequent aus der Sprachauffassung Hölderlins entwickeln. Eine erneute Änderung der Bildbehandlung soll hier gezeigt werden, die sich schon in den letzten Gedichten vor 1806 anbahnt.

Während der Ausarbeitung galt es die Aussage Peter Szondis zu beherzigen: "Aber die Diskussion der beiden Stellen aus Brod und Wein und Patmos dürfte gezeigt haben, dass in der Literatur-

wissenschaft jeder einzelne Beleg, bevor ihm Beweiskraft zugeschrieben wird, nicht weniger sorgfältig für sich interpretiert werden muss als die Stelle, für deren Deutung er als Argument oder Gegenargument herangezogen wird."¹⁸ Aus diesem Grunde wurden Parallelstellen untereinander verglichen, aber jede Einzelstelle musste auch wieder in ihrem Textzusammenhang gesehen werden. Nur auf diese Weise liessen sich Entwicklungen im Bildaufbau und Wandlungen der Bedeutung wirklich feststellen. Eine gewisse Beschränkung, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, musste eingehalten werden, und deshalb wurden nur solche Bilder ausgewählt, die am typischsten und klarsten dem Thema dieser Arbeit dienten. Die Vorarbeiten für diese Arbeit ergaben aber, dass auch andere Bilder, die nicht erwähnt werden konnten, den gleichen Wandlungen unterliegen. Es handelt sich in dieser Arbeit demnach nicht so sehr darum, jedes Bild in der Dichtung Hölderlins einzuordnen, als vielmehr darum, wenigstens eine Grundlage zu schaffen, aus der die Interpretation der Bilder möglich wird.

Erstes Kapitel

Die Theorie der Sprachauffassung und Bildbehandlung

Im folgenden Kapitel soll die vollentwickelte Sprachauffassung Hölderlins aus seinen eigenen theoretischen Aufsätzen erklärt werden. Diese Aufsätze weisen beträchtliche stilistische Schwierigkeiten auf, die mit dem philosophischen Sprachproblem des ausgehenden 18. Jahrhunderts zusammenhängen. In dieser Periode entwickeln sich neue Ideen, für die noch keine eindeutige Terminologie gefunden ist. Dadurch unterliegen die Wörter, die Ausdruck für diese Ideen sind, einer so raschen Bedeutungsänderung.¹ Nach dem Vorbild von Emerich, Franz Schulz und Ryan wurden solche Wörter, die einen semantischen Deutungswandel erfahren haben, in Parenthese gesetzt. Es ist schlechterdings unmöglich, in einer Arbeit über Begriffe dieser Periode jede leichte Abschattierung der Wortbedeutung einzeln zu erklären. Zum Beispiel wurde Gefühl dann in Parenthese gesetzt, wenn besonders hervorgehoben werden soll, dass es im Hölderlinschen Sinne gebraucht wird. Neben der modernen Vorstellung: Gefühl gleich Sentiment, schwingt bei Hölderlin die Bedeutung: Erfassung durch Sinneswahrnehmung mit. Für den Aufsatz Werden im Vergehen ist das Verständnis für das Wort Ideal besonders wichtig. Bei Hölderlin ist dieses Wort noch mit Idee, mit dem in der Erkenntnis aus der Wahrnehmung verarbeiteten Begriff verbunden. Nur so lässt sich der Unterschied zwischen "individuell" und "idealindividuell" in diesem Aufsatz erklären.

Ferner soll darauf hingewiesen werden, dass Wörter, die nicht in Parenthese stehen, meist in ihrer modernen Bedeutung zu verstehen sind. Metapher steht in dieser Arbeit für eine einfache translatio, das heisst, es wird damit der einfach zu beobachtende Austausch gemeint, in der ein Gegenstand mit Attributen eines anderen bezeichnet wird.² Nicht Hölderlins komplizierte Metaphererklärung ist hier gemeint, sondern die leicht zu beobachtende äussere Erscheinung des Austauschs.

Wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, ist die Sprachauffassung Hölderlins aufs engste mit seiner Erkenntnistheorie verbunden. Diese Erkenntnistheorie entwickelt sich aus der Philosophie von Kant und Fichte, und ist demnach eng mit der idealistischen Schule verbunden. Vor allem aber ist Hölderlin Vorläufer von Hegel und damit der dialektischen Schule. Schwierigkeiten in der Auslegung der Hölderlinschen Aufsätze hängen mit dieser Vorläufernatur zusammen. Deshalb wurden die Ausarbeitungen seiner Freunde, Hegel und Sinclair, zugezogen, in denen die Gedankengänge "gemeiner," das heisst gemeinverständlicher ausgearbeitet sind. Zum Verständnis der folgenden, reichlich schwierigen Gedankengänge, in denen die gedankenverwandten Aufsätze von Hegel und Sinclair immer wieder zum Vergleich zugezogen werden, sollen zunächst die Hauptpunkte schematisch erläutert werden, wobei man sich bewusst sein muss, dass die Terminologien der drei Freunde nicht vollständig übereinstimmen,

wie überhaupt eine solche schematische Vereinfachung grosse Gefahr von sich häufenden Irrtümern und Missverständnissen in sich birgt. Die Hauptpunkte, die sich aus diesem Vergleich ergeben, sind folgende:

1. Die menschliche Erkenntnis entspricht der Wirklichkeit. Die Sprache als Ausdrucksmittel der Erkenntnis ist das Gefäss der Wirklichkeitserfassung.
2. Die Erkenntnis erfasst das Einzelne zunächst dadurch, dass sie das einzelne Ding aus dem ganzen der Wirklichkeit trennt, durch die im Verstand vorhandene Fähigkeit zu trennen, den Begriff der Teilung.
3. Das einzelne Ding wird nur durch die Beziehungen zu seiner Umwelt ausdrückbar, durch die im Verstand vorhandene Fähigkeit, das Einzelne in Beziehung zu sehen, durch den im Verstand vorhandenen Begriff der Beziehungen.
4. Begriff der Teilung und Begriff der Beziehungen führen erst zur vollen Erkenntnis der Wirklichkeit. Wird in der Erkenntnis nur der Begriff der Teilung gesehen, so führt das zur fragmentarischen Teilerkenntnis der Wirklichkeit, zur toten Sprache des reinen Verstandes. Wird nur der Begriff der Beziehungen erkannt, so führt das zur ungegliederten Sprache der Schwärmerei ohne Ausdrucksvermögen.
5. Neben der Fähigkeit, die materiellen Beziehungen einer Einzelercheinung zu erfassen, haben die Menschen auch die Fähigkeit, moralische und religiöse Beziehungen zu erkennen. Sie müssen sich

geradezu "einen mehr als mechanischen Zusammenhang mit der Welt machen." Daraus folgt nach Satz eins, dass dieser moralische und religiöse Zusammenhang auch Teil der Wirklichkeit ist.

6. In der Sprache wird ein Ding, das durch seine materiellen Beziehungen ausgedrückt ist, zum sinnlichen Zeichen. Wenn es in der Sprache auch die religiösen und göttlichen Beziehungen ausdrückt, wird es zum nichtsinnlichen Zeichen. Diese nichtsinnlichen Zeichen sind, wie die sinnlichen Zeichen, Ausdruck der Wirklichkeit, sobald man die Wirklichkeit im ganzen anerkennt.

7. Da die Wirklichkeit alles, die Einzelerscheinungen sowie ihre materiellen, moralischen und religiösen Beziehungen einschliesst, muss das ganze Sein der Wirklichkeit auch erkennbar und ausdrückbar sein. Sinclair drückt dies in der Idee des "Seins Gottes," in

dem die ganze Wirklichkeit enthalten ist, aus. Hegel setzt Gott als Ausdruck des ganzen Sein in seiner unendlichen Teilung. Bei Hölderlin sind das Sein der Wirklichkeit und der Ausdruck der Erkenntnis der Wirklichkeit nicht so leicht zu trennen. Die in der "intellektuellen Anschauung" vorhandene Einigkeit bezieht sich hauptsächlich auf die der menschlichen Erkenntnis gegebene Fähigkeit, das ganze Sein zu erkennen. "Die nothwendige Willkür des Zeus" bezieht sich hauptsächlich auf den Geist der Wirklichkeit, der sich teilt, um in materielle Erscheinung zu treten. Jedoch lässt sich diese schematische Trennung in Hölderlins Ausführungen nicht absolut durchführen. In der Erklärung der "Willkür des Zeus" findet sich folgende Ausführung:" . . . in dieser nothwendigen

Willkür des Zeus liegt eigentlich der ideale Anfang der wirklichen Trennung" (H.IV, S.269). Die besonders hervorgehobenen Worte ideal und wirklich, zeigen, dass Hölderlin auch in seinen Prosaschriften Erkenntnis und Wirklichkeit sich in der Sprache gegenseitig durchdringen lässt. Auf ähnliche Sprachbehandlung wird auch in dem Aufsatz Werden im Vergehen hingewiesen werden. Hier durchdringt sich Sprache als Ausdrucksmittel der Lebensmomente mit dem Lebensmoment selbst (siehe unten). Hölderlins Stil führt dieses bewusste Durchdringen von Trennung und Vereinen viel konsequenter durch, als die Erläuterungen seiner Freunde es erklären, schafft aber gleichzeitig die eigentliche Hauptschwierigkeit im Verstehen der Hölderlinschen Sprache. Diese Schwierigkeit wurde auch von Hof erkannt, als er schrieb: "Was gemeint ist, versteht man erst, wenn man sich klar wird, dass Hölderlin nicht begrifflich, sondern unbegrifflich und in diesem Sinne konkret denkt."³

8. Aus diesen Sätzen lässt sich ein wesentlicher Aspekt der Hölderlinschen Auffassung erläutern. Die Trennung von Objekt und Subjekt, von erkennendem Wesen und erkannter Wirklichkeit ist nötig, um Erkenntnis überhaupt möglich zu machen. Sie muss aber auch überwunden werden, da sie nur Einzelercheinung im ganzen Sein der Erscheinungen und Beziehungen ist. Die Erkenntnis als Wirklichkeitserfassung wird mit der Wirlichkeit in Beziehung gesetzt und erscheint mit im Ausdruck der Sprache.

Diese schematische Ausarbeitung, die ich diesem Kapitel vorangesetzt habe, soll in keiner Weise den ganzen Gedankengang

der Hölderlinschen Theorie erklären, sondern nur die folgenden Ausführungen erläutern. Vor allem möge man sich stets vor Augen führen, dass die Hauptemphase der folgenden Ausarbeitung nicht auf Hölderlins Erkenntnistheorie, sondern auf der Auswirkung dieser Auffassung auf die Bildbehandlung ruht.

Die philosophischen und poetologischen Aufsätze sind in vielem ein philosophischer Versuch, die Verbindung Objekt-Subjekt, Wirklichkeit-Menschengeist herzustellen, um, im Gegensatz zur idealistischen Philosophie, auch durch die Erkenntnis zu dem eigentlichen Sein vorzustossen. Dabei wird der Gegensatz zu Fichte deutlich, dessen System Hölderlin schon früh zu überwinden trachtet. Grundlegend für die philosophische Auffassung und die weitere Ausführung seiner beiden Freunde Sinclair und Hegel ist Hölderlins Aufsatz Urtheil und Seyn (H.IV, S.216⁴), in welchem er von einem Erkenntniszustand des reinen Seins, dem der "intellektualen Anschauung," in der Objekt und Subjekt vereinigt sind, spricht. Hölderlin wendet sich in diesem Aufsatz gegen Fichtes Identitätsbegriff, denn hier ist für ihn Identität nicht gleich dem absoluten Sein. Er versucht vielmehr das Sein wieder ausserhalb der rein subjektiven Erkenntnis zu finden, nämlich durch die Definition, dass das subjektive, selbstbewusste denkende Ich durch den Begriff der Teilung im Vorstand die Trennung von Objekt und Subjekt selbst setzt, aber auch die Verbindung mit dem objektiven Sein durch den Begriff der Beziehungen

im Verstand zu setzen vermag. Obwohl dieser Aufsatz nicht auf die Sprache eingeht, wird doch gerade der Begriff der Beziehungen wichtig für die weitere Ausführung. Im Anfangssatz des Aufsatzes heisst es:

Urtheil. ist im höchsten und strengsten Sinne die ursprüngliche Trennung des in der intellectualen Anschauung innigst vereinigten Objects und Subjects, diejenige Trennung, wodurch erst Object und Subject möglich wird, die Ur-Theilung. Im Begriffe der Theilung liegt schon der Begriff der gegenseitigen Beziehung des Objects und Subjects aufeinander, und die nothwendige Voraussetzung eines Ganzen wovon Object und Subject die Theile sind. (H.IV, S.216)

"Ur-Theilung" ist in der Erkenntnis nur ein Begriff, und deshalb nur vom Verstand gesetzt. Durch diesen Begriff wird allerdings die Erkenntnis der Einzelercheinung von Objekt und Subjekt erst möglich. Diesem Begriff der Teilung steht notwendig der Begriff der Beziehungen gegenüber, denn nach Hölderlin muss jede Teilung ein übergeordnetes Ganzes voraussetzen. Diese Auffassung, dass jede getrennt erkannte Einzelercheinung bereits durch den Begriff der Beziehungen ein grösseres Ganzes voraussetzt, ist von grösster Bedeutung für die Sprachauffassung Hölderlins und schafft die eigentliche Grundlage für diese These.

Mit der Überwindung der absoluten Trennung von Objekt und Subjekt stellt Hölderlin sich in seinem Aufsatz vor allem gegen das rein kritische Denken, aus dem die Objekt-Subjekt-Trennung hervorgegangen war. Für ihn ist es nicht den Denkern, den Weisen vorbehalten, das absolute Sein der Objekt-Subjekt-Beziehung zu erkennen. So schreibt er über die idealistischen Denker seiner

Zeit: "Sie haben ihre Natur mit dem untersten Grade der Wirklichkeit, mit dem Schatten der Wirklichkeit, der idealen Entgegensetzung getäuscht, und sie rächt sich dadurch" (H.IV, S.237). Der Fehler der kritisch idealen Denkweise beruht nach ihm darauf, dass die Erkenntnis der Trennung von Subjekt und Objekt, die ideale Entgegensetzung, als die ganze Verstandesnatur des Menschen gesehen wird, während sie doch nur ein Teil der menschlichen Erkenntnisnatur ist. Dieser Fehler, der aus jener Anschauung erwächst, beruht darauf, dass die Erkenntnis durch den Begriff der Teilung allein nur zur untersten Stufe, nur zum Schatten der Wirklichkeit vordringt. Nach Hölderlin beruht die Erkenntnisnatur des Menschen nicht auf dem Verstand allein, sondern Verstand und Gefühl verbinden sich für ihn als wichtige Instrumente der wahren Erkenntnis. Wie sehr Verstand und Gefühl für Hölderlin als Instrumente der Erkenntnis zusammentreffen, wird in den Reflexionen deutlich, wo er sagt: "Deswegen ist ewige Heiterkeit, ist Gottesfreude, dass man alles Einzelne in die Stelle des Ganzen setzt, wohin es gehört; deswegen ohne Verstand, oder ohne ein durch und durch organisirtes Gefühl keine Vortreflichkeit, kein Leben" (H.IV, S. 235).

In dem Aufsatz Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes (H.IV, S. 241-265) wird die Lösung der kritisch idealen Denkweise nicht dem denkerischen, sondern dem poetischen Geist zugesprochen. In dem langen Eingangssatz dieses Aufsatzes wird gesagt, dass die Lösung dieser kritischen Erkenntnislücke in jenem aesthetischen

Moment stattfindet, in dem der Dichter sowohl des allgemeinen, absoluten Seins der Objekt-Subjekt-Verbindung, als auch des Urtheils (Ur-teilung) der Objekt-Subjekt-Trennung mächtig geworden ist, und sich in der Schwebe zwischen beiden zu halten vermag. In diesem Moment (der lange Satz Hölderlins lässt uns die anstrengende Aufgabe des Gefühls und Intellekts gewahr werden) wird auch die Darstellung des Allgemeinen im Besonderen und zwar in der Sprache möglich.

Trotz der Betonung der poetischen Inspiration gegenüber der rein denkerischen Methode, die Hölderlin mit den Romantikern teilt, lässt sich dennoch gerade hier ein wesentlicher Unterschied feststellen. Hölderlins Verbindung von Gefühl und Verstand in der poetischen Inspiration soll der Erkenntnis der Wirklichkeit dienen. Bei transzendentalen Dichtern führt die Sprache aus der poetischen Inspiration oft zur Ansicht der subjektiven, inneren zweiten Schöpfung. Selbst Novalis, dessen "magische Sprachauffassung" die Objekt-Subjekt-Trennung zu überwinden strebt,⁵ bleibt doch noch stärker in Fichtes "Ich" oder Identitätsbegriff befangen. Schon Evan Fiesel in ihrer Studie Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik (1927) weist auf diesen Unterschied hin: ". . . sein [Hölderlins] Weg musste sich hier von dem der transzendentalen Romantik trennen, weil es nicht sein Wille war, eine andere und jenseitige Realität über derjenigen der Sinnenwelt aufzubauen, sondern vielmehr den alles Leben durchströmenden göttlichen Geist als einen gegenwärtigen in der Sprache aufzufangen

und in sie einzugliessen."⁶ Hölderlin will keine andere innere Welt aufbauen. Äusseres Anzeichen dafür ist der Mangel jeglicher selbstgeschaffener Phantasiegebilde in seiner Dichtung, wie etwa Märchenfiguren oder Feengestalten. Gerade den Wirklichkeitsbezug des Geistes will er zeigen. So radikal ist Hölderlin in seiner Auffassung der Wirklichkeitserkenntnis, dass er selbst von den aus der menschlichen Phantasie entstehenden Ideen Wirklichkeitsbezug verlangt. Er wendet sich in dem Aufsatz Urtheil und Seyn gegen die Möglichkeit ohne Wirklichkeitsbeziehung. Möglichkeit sei ein Verstandesbegriff, sagt er in seinem Aufsatz. Verstandesbegriffe würden aber immer aus Gegenständen der Wahrnehmung und Anschauung, also der Bewusstseinsstufe der Wirklichkeit übernommen und durch die Erinnerung in Verstandesbegriffe verarbeitet. Wenn er in diesem Aufsatz schreibt: "Es giebt für uns keine denkbare Möglichkeit, die nicht Wirklichkeit war," so unterstreicht er damit den Wirklichkeitsbezug der Möglichkeiten. "Aus Nichts wird Nichts" sagt er im Werden im Vergehen, wo er von einer aus Möglichkeiten entstehenden Beziehungswelt spricht (H.IV, S.283). Die beiden Begriffe aus Urtheil und Seyn, sowohl der Begriff der Beziehungen, als auch der aus Wirklichkeitserinnerungen entstehende Begriff der Möglichkeit, sind für Hölderlins Sprachauffassung wichtig und grundlegend.

Wie aber verbindet sich Hölderlins Sprache mit seiner Erkenntnistheorie? Eva Fiesel in dem oben zitierten Satz, sagt schon, dass Hölderlin den alles durchströmenden Geist als gegen-

wärtigen in der Sprache aufzufangen sucht. Sie macht auch auf die Verwandtschaft zwischen der Sprachauffassung Hölderlins und Sinclairs aufmerksam, und weist darauf hin, dass Sinclairs ausführlichere Schriften Licht auf Hölderlins subtilere aber auch fragmentarischere Auslegungen werfen können. Sinclair in seiner Ausarbeitung über die Sprache sieht die Sprache geradezu als Instrument, durch das das ganze Sein in einer sinnlichen Erfahrung ausdrückbar wird. Zum Beispiel schreibt er an einer Stelle: "Wenn ich mir denke, dass der Gedanke des Seyns die Dinge bestimme und dass diess geschehe vermöge seiner Übereinstimmung mit allen andern Erfahrungsmomenten, so denke ich mir, dass eine Sprache sey, dass alles seyende ausgedrückt werden könne."⁷ Neben Sinclair ist es Hegel, dessen Sprachauffassung der Hölderlins nahesteht. Hierzu soll noch eine Arbeit erwähnt werden: Henri Laueners Die Sprache in der Philosophie Hegels. Diese Abhandlung kommt zu dem Schluss, dass für Hegel die Sprache die Verbindung von objektiv wirklicher Welt und subjektiver Erkenntnis herstellt. Lauener schreibt in seiner Zusammenfassung:

Wir haben darzustellen versucht, wie sich die Vermittlung zwischen Objektivität (dem kantischen Ding an sich) und dem Denken (für Kant macht der Verstand die Erscheinungen der Erfahrung, dadurch dass er sie im Begriff verallgemeinert, dem Denken zugänglich und fassbar) durch die Sprache herstellt. . . . Das Absolute darf nämlich niemals als ein Unsagbares, in der Innerlichkeit Vergrabenes oder als ein blosses Objekt, sondern nur als vollendet Vermitteltes, das im Denken durch die Sprache als ein sich selbst wissend Dasein erhält, begriffen werden. Sprache ist Dasein des Geistes.⁸

Das Wesen der Sprache, die Instrument der Erkenntnis und Ausdruck des ganzen Seins in einer Erfahrung ist, muss aber näher erklärt werden. In dem Abschnitt "Wink für die Darstellung der Sprache" (H.IV, S.260-265) aus Hölderlins Aufsatz Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes spricht Hölderlin von zwei Arten der Sprachfindung. Die erste Art, sagt er, finde naiv in dem unreflektierenden Zustand der einfachen Hinnahme der objektiven Welt statt, wo die Erkenntnis noch reine, unreflektierte Hinnahme der objektiven Welt sei. Auf der zweiten Stufe aber reflektiere die Erkenntnis (Nachkantisch) über sich selbst und versuche sich "innerlich wiederzufinden und reproducieren." Diese Stufe, an anderer Stelle auch der "subjective Zustand" genannt, führe zum "Alleynsein" in der Ahnung des eigenen Wesens. Hier, auf dieser Stufe, spielt offensichtlich die "Ich" oder Identitätssetzung Fichtes in die Ideenwelt Hölderlins hinein. Diese zweite Stufe ist schon über den ersten naiven Zustand erhaben, denn, wie Hölderlin weiter ausführt, durch diese verallgemeinernde Reflexion entwickle die Erkenntnis eine höhere göttliche Empfänglichkeit, die endlich die ganze Unendlichkeit aufzunehmen vermöge. Zieht man den Aufsatz Urtheil und Seyn als Erklärung hinzu, so wird deutlich, dass auf dieser zweiten Stufe, in der sich der Mensch seiner eigenen Verstandesnatur bewusst wird, er sich zunächst von der Wirklichkeit getrennt fühlt. Der Mensch wendet sich deshalb nach innen und durch Beobachtung des eigenen Wesens wird er sich einer höheren

Geistesnatur, die über seiner eigenen Verstandesnatur steht, bewusst. Das heisst aber noch nicht, dass damit eine objektive Darstellung der höheren Gestigkeit gewonnen ist. Um diesen subjektiven Zustand der "stofflos reinen" Stimmung deutlicher zu verstehen, zieht man am besten einen anderen Aufsatz hinzu, in welchem Hölderlin fast scherzhaft von einem Menschen in diesem Zustand spricht:

. . . so wäre uns auch der vorzüglich willkommen,
 der uns und das, worinn wir leben, wahrhaft bedeutend
 nimmt, so bald er seine Art zu sehen und zu fühlen
 uns nur leicht genug und gänzlich fasslich machen
 könnte, aber wir sind nicht selten versucht, zu
 denken, dass er, indem er den Geist des Ganzen
 fühle, das Einzelne zu wenig ins Auge fasse, dass
 er, wenn andere vor lauter Bäumen den Wald nicht
 sehn, über dem Walde die Bäume vergesse, dass er
 bei aller Seele, ziemlich unverständlich, und dess-
 wegen auch für andere unverständlich sei.

(H.IV, S.226)

Mangel an Gegenständlichkeit und Verstand ist für Hölderlin der Fehler dieser zweiten Stufe. Obwohl das Allgemeine der geistigen Beziehungen durch innere Reflexion erkannt worden ist, fehlt ihr noch die Verbindung mit dem Besonderen. Dieser Zustand, den Hölderlin wohl aus eigener Erfahrung kennt, und den er praktisch schon überwunden hat, wird in dem Abschnitt "Ein Wink über die Sprache" erkenntnistheoretisch überbrückt. Es gibt für Hölderlin eine dritte Stufe, auf der die Erkenntnis der Sprache wieder "ahndet." Diese Sprache, im Gegensatz zu der naiv empfundenen Sprache, ist die eigentliche dichterische Sprache, in der das Allgemeine im Einzelnen ausdrückbar wird. Der Zustand,

in dem die dichterische Sprache gefunden wird, ist dann erreicht, wenn das selbsterkennende, subjektive Ich sein Objekt und seine Sphäre selbst frei wählt. Um es in dem Bilde Hölderlins auszudrücken, so wählt das Ich bewusst den einzelnen Baum in seiner Beziehung zum ganzen Wald. Allerdings ist dieser Zustand nur in "heiliger göttlicher Empfindung" möglich: Für den Dichter ist "das Produkt dieser schöpferischen Reflexion die Sprache." Die Sprache, die eine Verbindung von Objekt und Subjekt herbeiführt, entsteht also dann, wenn Bewusstsein (ich), Reflexion (denkendes ich) und äusseres Leben sich durch freiwillige Wahl des Ichs vereinen. Wesentlich für diese Stufe der Sprachfindung ist, dass der Verstand, durch dessen Begriff der Teilung das Einzelne wahrnehmbar ist, ein wichtiger Bestandteil der Erkenntnis bleibt. Durch den Begriff der Beziehungen wird er mit der Wirklichkeit und dem Ichbewusstsein verbunden und bleibt selbst nicht getrennte Erscheinung. Für Hölderlin ist dabei der Verstand nicht einziges Instrument der Wahrnehmung, sondern die Wahrnehmung aus dem Gefühl verbindet sich mit ihm in der schöpferischen Reflexion.

Wenn Hegel in seinem späteren System von jener Sprache der Objekt-Subjekt-Verbindung durch ". . . Beobachtungen (in der Vernunft) von der Beziehung des Selbstbewusstseins auf seine unmittelbare Wirklichkeit" spricht, so steht er Hölderlins dritter Stufe der Sprachfindung sehr nahe.⁹ Hegel geht aber nicht nur auf das Problem der Sprache ein, sondern auch, in seinen späteren

Werken, wie Lauener schreibt, auf das Problem der Tat und des Gewissens.¹⁰ Für ihn spielt die Sprache die Rolle des Übergangs; erst sie gibt dem Tun und der Handlung Geltung. Sprache und Tat sind hier aufs engste verknüpft und nur durch gegenseitiges Erhellen werden sie "wahre Wirklichkeit." Auch Hölderlin kennt diese Verbindung von Sprache und Tat, wie sie in einigen Gedichten der Mittelperiode erscheint. Auf dieses Verhältnis von Sprache und Tat in Hölderlins Dichtung wird im zweiten Kapitel des weiteren eingegangen werden.

In den Frühwerken Hegels scheint ein Unterschied zwischen Hegels und Hölderlins praktischer Sprachauffassung zu bestehen. Hegel lehnt anscheinend in seinen Jugendschriften die Bilder der Bibel ab, während Hölderlin gerade diese Bilder in seinen Gedichten oft benutzt. Die Sprache des Johannesevangeliums, das für Hölderlin eine so grosse Bedeutung gewinnt, (siehe z.B. Patmos), wird kritisch von Hegel untersucht. Hegel schreibt:

Unter den Evangelisten spricht Johannes am meisten von dem Göttlichen und der Verbindung Jesu mit ihm; aber die an geistigen Beziehungen so arme jüdische Bildung nötigte ihn für das Geistigste sich objektiver Verbindungen, einer Wirklichkeitssprache zu bedienen, die darum oft härter lautet, als wenn in dem Wechsel-Stil Empfindungen sollten ausgedrückt werden. Das Himmelrieche, in das Himmelreich hineingehen, ich bin die Türe, ich bin die rechte Speise, wer mein Fleisch isst u s w., in solche Verbindungen der dürren Wirklichkeit ist das Geistige hineingezwängt.¹¹

In seinem Aufsatz: "Hölderlins Friedensfeier" deutet Paul Böckmann hier einen Unterschied an, wenn er schreibt: "Nur scheint Hölderlin

in weitgehendem Masse als Hegel die erschliessende Kraft des doppelsinnigen Wortes anzuerkennen."¹² Aber was Hegel hier kritisch betrachtet, ist die nur objektive Sprache, die falsche Sprache, wie Sinclair sie nennt, und die auch Hölderlin kennt. Sie entsteht durch das in dem jüdischen Denken enthaltene Prinzip "der Entgegensetzung des Gedankens gegen die Wirklichkeit, des Vernünftigen gegen das Sinnliche, die Zerreißung des Lebens, ein toter Zusammenhang Gottes und der Welt."¹³ Dieser Sprache fehle der Zusammenhang der Beziehungen im Leben, das sei eben der Mangel jener Sprache, sagt Hegel, die Johannes in seiner Zeit benutzen musste. In der Kritik über die Eingangsstelle des Johannes-evangeliums führt Hegel aus, wie Logos und Gott zu verstehen seien, um zur Vereinigung von Leben und Wort zu führen. Danach sind Gott und Logos eins, sie sind gewissermassen als verschiedene Aspekte desselben Ganzen zu verstehen. Der Logos erscheint als die Wirklichkeit der unendlichen Teilung des Ganzen, Gott als die Wirklichkeit des Ganzen in seiner unendlichen Teilung. Erst durch diese Vorstellung wird es möglich, die Beziehungen des Einzelnen zum totalen Ganzen auszudrücken. Auf religiösem Gebiet vermögen sich die Menschen durch diese Vorstellung in Gott zu erkennen: ". . . sie werden nicht ein anderes, aber sie erkennen Gott und sich als Kinder Gottes, als schwächer als er, aber von gleicher Natur, . . . ihr Wesen in nichts Fremdem, sondern in Gott findend."¹⁴ Hegel findet auch in der jüdischen Sprache des Evangeliums Ausdrücke, die Beziehungen ausserhalb der Zerreißung

des Lebens durch die reine Reflexion darstellen können. Er führt den Ausdruck Sohn oder Kind an, als ein Beispiel dafür, wie ein Ausdruck dem ganzen lebenden Verhältnis in der wahren Sprache gerecht werden kann. Hegel schreibt von dem Ausdruck Sohn:

Das Verhältnis eines Sohnes zum Vater ist nicht eine Einheit, ein Begriff, wie etwa Einheit, Übereinstimmung der Gesinnung, Gleichheit der Grundsätze und dergleichen, eine Einheit, die nur Gedachtes ist und vom Lebendigen abstrahiert, sondern lebendige Beziehung Lebendiger, gleiches Leben; . . . also Gottes Sohn dasselbe Wesen das der Vater ist, aber für jeden Akt der Reflexion, aber auch nur für einen solchen, ein besonderes.¹⁵

Hier wird an Hand eines Beispiels erläutert, wie Hegel sich die wahre Sprache vorstellt, und zwar an einem Ausdruck des Johannes-evangeliums. "Sohn" zeigt gleichzeitig Einzelerscheinung und Beziehungen zum Leben auf, nämlich wenn jedes Einzelne als Teil des Ganzen erscheint, wodurch es möglich wird, auch das Ganze in dem Teil zu erkennen. Die Reflexion allein ist nur Instrument der Teilung, sie muss sich also mit dem Geist des Ganzen verbinden, um das Leben auszudrücken. Diese Vorstellung des Eins in Allem hat auch noch andere, nicht unbedingt religiöse Konsequenzen für die Sprachauffassung. Ein Beispiel das Hegel erwähnt, bezieht sich nicht direkt auf die religiöse, sonder auf die nationale Sphäre. Er schreibt:

Auch im Ausdruck: ein Sohn des Stammes Koresch z.B., wie die Araber den Einzelnen, ein Individuum desselben bezeichnen, liegt es, dass dieser Einzelne nicht bloss ein Teil des Ganzen, das Ganze also nicht etwas ausser ihm, sondern er selbst eben das Ganze ist, das der ganze Stamm ist. . . . wie bei jedem echt freien Volk, so ist bei den Arabern jeder ein Teil, aber zugleich das Ganze. Nur von Objekten, von Totem gilt es, dass das Ganze ein anderes ist, als die Teile.¹⁶

Man kann somit sagen, dass Hegel die Konsequenzen für die Sprachauffassung auch auf andere als nur religiöse Gebiete andeutet. Für diese Arbeit ist es wichtig, dass man erkennt, wie er die falsche Sprache aus der Reflexion allein entstanden sieht, während die richtige Sprache durch die Verbindung mit allgemeinen Lebensbeziehungen entsteht. Der Unterschied in der Auffassung von Hegel und Hölderlin ist danach ein Unterschied der Methodik. Während Hegel die rein objektive Sprache am Johannesevangelium erläutert und nur kritisch betrachtet, bemüht sich Hölderlin, die aus der rein objektiven Sprache übernommenen Worte in der richtigen, poetischen Sprache zu beleben und benutzt auch gerade die Bilder des Johannes-evangeliums.

In Hegels kritischer Ausführung zeigt sich bereits, wie in der Sprache Einzelercheinungen im Ausdruck die Beziehungen zum Ganzen zeigen sollen. Wie wir gesehen haben, benützt er das Wort "Sohn" um darzutun, wie solche Beziehungen im Einzelnen zum Ganzen ausgedrückt werden können. Noch detaillierter und praktischer als Hegels Ausführungen, erweisen sich Sinclairs Ausarbeitungen über die Anwendung der Erkenntnistheorie auf die Sprache. Vor weiterem Eingehen auf die praktische Anwendung, muss jedoch noch gezeigt werden, auf welcher Grundlage Sinclairs, Hegels und Hölderlins Erkenntnistheorien sich treffen und zu ihrer besonderen Sprachauffassung führen. Spricht Hölderlin in seinem Aufsatz Urtheil und Seyn davon, dass Teilung ein Verstandesbegriff sei,

dem ein Begriff der Beziehungen gegenüberstehe, wodurch die absolute Trennung von Subjekt und Objekt als Missverstehen der Verstandesnatur aufzufassen sei, so führt Sinclair diese Idee weiter aus:¹⁷

Das freie Ich setze die Trennung von Objekt und Subjekt, schreibt er, könne sie aber auch überwinden, und zwar gerade in der Sprache, die die unendliche Anzahl der Ausdrücke und Beziehungen enthalte (siehe unten). Denn da alles, was vom freien Ich, vom lebendigen Ich unterschieden werden könne, Gegenstand der Sprache sei, gehöre auch das denkende Ich, der Gedanke, das Denken selbst zur Sprache, wie die Dinge, die Bestimmung des Lebens, die Summe der Lebensmomente ebenfalls dazu gehören. Alle diese Einzelercheinungen müssen in der Sprache durch Beziehungen ausdrückbar sein. Für Sinclairs Sprachauffassung ist es deshalb erforderlich, dass ein Ausdruck für die Summe der Teile und Beziehungen gefunden wird. Aus diesem Grunde schreibt Sinclair, müsse die allgemeine Bestimmung des Lebens als "Sein Gottes" gedacht werden. Dieses Sein setzt er als das in sich geteilte Ganze mit dem "Sein Gottes" als Ausdruck des Ganzen gleich. Diese Definition Sinclairs wird vielleicht verständlich, wenn man sich deutlich macht, dass die Logosauslegung Hegels, wonach Gott und Logos als verschiedene Aspekte desselben Ganzen erscheinen, ihr entspricht.

In der Bildbehandlung, die auf dieser Sprachauffassung beruht, müssen Einzelercheinungen im Ausdruck der wahren Sprache Beziehungen aufzeigen. Deshalb wird für Hölderlins Sprachauffassung

Sinclairs rationalistischere Anweisung, wie in der Sprache sinnliche Zeichen, Ausdrücke von Einzelercheinungen für nicht-sinnliche Lebenserfahrungen verwendet werden müssen und können, aufschlussreich. In seinen Schriften geht Sinclair von den Naturwissenschaften aus. In der Geometrie und Physik werden die Dinge durch ihre Beziehungen in dem entsprechenden Gebiet ausgedrückt und erkannt. Das heisst zum Beispiel, dass in der Geometrie das Einzelne durch seine allgemeinen Beziehungen im Raum ausgedrückt wird. Nun gibt es für ihn eine Wissenschaft der Dinge, die sich damit beschäftigt, ". . . wie die Denkbarekeit eines Dings sey" (S.14). Diese Wissenschaft zeigt uns, wie jedes Ding erst durch Beziehungen erkannt, und durch den Ausdruck des einzelnen Dinges in seinen Beziehungen gewiss gemacht wird, wie ". . . das bestimmte Ding von seiner Einzelheit zur Vereinigung des Ganzen der Dinge gebracht wird" (S. 14). Da aber die Sprache nicht nur Beziehungen eines Gebietes, wie zum Beispiel nur die Beziehungen auf dem Gebiet der Geometrie (Mannigfaltigkeit im Raum) enthält, so ist vor allem die Sprache fähig, das Ding in allen Beziehungen auszudrücken. Sinclair schreibt an einer Stelle:

Der Ausdruck in der Bestimmung der Dinge vom Lösungs-Moment des Gedankens des Seyns aus, wird also die Dinge im Seyn ihrer Gewisswerdung und ihrer Denkbarekeit, im Seyn der sinnlichen Erfahrung, wie dieses alle dingliche Seyn, ihr vorgestelltes Seyn, ihr körperliches Seyn, ihr gefühltes Seyn, und ihr Seyn als Mannigfaltigkeit im Raum zu einem Ganzen in sich fasst, darstellen, nicht aber in einem einzelnen in ihr vereinigten Seyn. (S. 15)

Der Ausdruck, der ein einzelnes Ding gewiss macht, das heisst, mit dem ganzen Sein zusammenbringt, enthält alle Beziehungen, nicht nur zum Ganzen der Dinge als Mannigfaltigkeit im Raum, sondern auch die aus der "Wissenschaft der Dinge," einschliesslich der Beziehungen zum denkenden Ich, und ihre "Denkbarkeit im ganzen Seyn."

Bis hierher hat es sich nur um Dinge der sinnlichen Erfahrung gehandelt, nämlich um die Dinge, die Sinclair in einem folgenden Paragraphen ". . . das Erkennen des körperlichen Seyns und des Seyns der Natur" (S. 36) nennt, und die er im Ausdruck als sinnliche Zeichen definiert. Nach dem oben angeführten Zitat, enthält die Sprache nicht nur die Gegenstände der sinnlichen Erfahrung, sondern auch die nicht-sinnlichen "Momente des Lebens" religiöse, moralische, rationale und gefühlsmässige "Beziehungen." Diese müssen durch "sinnliche Zeichen" ausdrückbar sein, jedoch mit der Einschränkung, ". . . dass die sinnlichen Zeichen dann nicht selbst, sondern was ich mir bei den sinnlichen Zeichen denke, den Ausdruck ausmachen" (S. 35). Die Frage, wie man durch ein sinnliches Zeichen einen nicht-sinnlichen Lebensmoment ausdrücken kann, beantwortet Sinclair damit, dass auch hier eine Gleichheit denkbar ist: "Es ist denkbar, dass eine Gleichheit Statt habe, denn beydes die Erfahrung überhaupt und die sinnliche Erfahrung können, als ein Erkennen des Seyns Gottes, gedacht werden" (S. 36). Die Erfahrung der Lebensmomente gehört für ihn, genau wie die Erfahrung der Dinge, zur Erfahrung überhaupt.

Deshalb gilt für die Erfahrung des Lebensmomentes genau dasselbe wie für die sinnliche Erfahrung. Man kann sich auch hier ". . . eine Übereinstimmung des An-sich-Seyns und des Ganzen eines Lebens-Momentes denken, denn sobald ich das Seyn Gottes in ihm erkenne ist er im Ganzen" (S. 36). Es können also sinnliche Zeichen auch dann benutzt werden, nämlich dann, wenn sie gleichzeitig die Beziehungen zum ganzen Sein ausdrücken. Will man sich das einmal deutlich machen, so handelt es sich hier darum, dass die Beziehungen zum Ganzen des Seins im Ausdruck des sinnlichen Zeichens enthalten sein sollen und durch "Beziehungen" auch die Beziehungen des Lebensmomentes ausdrücken.

Zusammenfassend sagt Sinclair:

Die Sprache ist eben das Mittel, wodurch die Wissenschaft der Dinge sie zum Ganzen vereinigt. In ihr sind die Ausdrücke, mittelst deren die Dinge aus ihrem Einzel-Seyn übergehen in das Seyn des Ganzen, die eine Bezeichnung aus dem Ganzen der Erfahrung und gleich der Bezeichnung der Lösungs-Momente aus dem Ganzen der Lösung sind. (S. 33)

Die Möglichkeit, dass der Lebensmoment nicht richtig erkannt wird, und dadurch ein Zweifel an der Verbindung des Ichs mit der Wirklichkeit in der Sprache erscheint, führt Sinclair auf einen Fehlschluss des freien Ichs zurück: ". . . Ich denke mir, dass indem ich mir bloss das An-sich-Seyn des Lebens Moments denke, ich mir dann nicht denke es in Übereinstimmung zu sezen mit dem Seyn seiner Beziehungen, und also auch nicht diese Übereinstimmung aus dem Ganzen der Lösung zu bezeichnen" (S. 56).

In diesem fehlerhaften Ausdruck wird hier der einzelne Lebensmoment

als die einzige Möglichkeit gesehen, er wird auf sich beschränkt und bricht dadurch die Verbindung mit den allgemeinen Lebensbeziehungen ab. Aber auch die idealistische Einstellung wird auf ein Fehltriteil des freien Ich zurückgeführt, denn in ihr wird die Beziehung des denkenden Ichs mit dem Leben nicht eingeschlossen, und das Ergebnis ist dann die rein subjektive Sprache, die nicht mehr den Wirklichkeitsbezug des Ichs anerkennt und ein zweites unwirkliches Reich der Schwärmerei aufbaut.

Da die Sprache von Sinclair mit einer "unendlichen Anzahl von Zeichen" gedacht ist, die der "Unendlichkeit der Dinge im Raum" entsprechen, da sie auch als eine "unendliche Anzahl der Ausdrücke" gedacht ist, die der "unendlichen Anzahl der Beziehungen" entsprechen, muss auch alles ausdrückbar sein. Das ist zwar nur möglich, wenn das Sein als unendlich und das "Sein Gottes" als Ausdruck für dies unendliche Sein angenommen wird. Sinclair schreibt:

Wenn ich in Betrachtung ziehe, dass da alles, das An-sich-Seyn und das Seyn der Beziehungen des einzelnen Lebens-Moments und das Seyn des sinnlichen Zeichens in dem einen Seyn Gottes enthalten und vereinigt sind, sich auch ein sinnliches Zeichen für jeden Lebens-Moment, er sey Gedanke oder Ding, denken lässt; und das daher, wenn es am Ausdruck mangelt, nicht die Schuld ist, dass keiner da ist, sondern dass ich mir ihn nicht gedacht habe. (S. 56)

In der wahren Sprache, als das alles enthaltende Ausdrucksmittel, sind Ausdrücke vorhanden, die alle wirklichen Dinge und auch vor allem alle wahren Beziehungen ausdrücken können, einschliesslich

der Beziehungen von dem denkenden Ich zu Materie und Geist. Fehlerhafter Ausdruck entsteht dann, wenn die Beziehungen zum Leben, in seiner Totalität, durch das Ich selbst abgebrochen werden. Die Zeichen, die die Dinge ohne Beziehung zum denkenden Ich ausdrücken, werden bedeutungslos. Aus diesen Gedankengängen Sinclairs, wird jetzt verständlich, warum Hölderlin die Menschen als bedeutungslose Zeichen sehen kann. In seiner Klage um den Mangel an Sprache, der dann entsteht, wenn die Trennung von denkendem Subjekt und dem alles in Beziehung setzenden Geist eingetreten ist, heisst es:

Zeichen sind wir
bedeutungslos
Und haben fast die Sprache
in der Fremde verloren. (H.II,i,S. 78)

In Hölderlins Aufsätzen finden sich ähnliche Auffassungen über Sprache, Zeichen und Ausdruck. Es ist immer zu bedenken, dass seine Ansichten zeitlich vor die Systemausarbeitung Sinclairs fallen, und dass sich diese Sprachauffassung erst langsam in dem Werk Hölderlins entwickelt. Doch lassen sich viele unklare Stellen in Hölderlins Aufsätzen an Hand des Sinclairschen Systems erklären, nämlich gerade da, wo in Hölderlins Aufsätzen und Anmerkungen die Erklärung der Sprache, der Zeichen und des Ausdrucks sprunghaft und ohne allgemeine Erklärungen erscheinen. Sinclairs System macht bereits gemeinverständlicher, was sich in dem Vorläufer Hölderlin erst langsam entwickelt. Hölderlins Aufsätze enthalten noch keine zusammenhängende Terminologie. "Begriff vom Geist," "Namen eines Gottes in einer Sphäre," Bezeichnungen die Hölderlin

benutzt, können als parallele Prägungen zu Sinclairs nicht-sinnlichen Zeichen erkannt werden.

Hölderlins "Begriff vom Geist" wird von ihm in seiner Interpretation des Pindarfragments benutzt, um die mythologischen Figuren der Götter und Halbgötter zu erklären. Diese Interpretation ist darum so interessant, weil sich an ihr die ganze Reihe der Erkenntnis vom "sinnlichen Zeichen" über seine Beziehungssphäre bis zum Verständnis der geistigen Beziehungen, also der "nicht-sinnlichen" Beziehungen erläutern lässt. Schon der Titel Das Belebende zeigt, dass Hölderlin zunächst die Zentauren als Metaphern für Naturdinge ansieht, in denen den Naturdingen menschliche Züge gegeben werden. Erklärungen, dass Halbgötter und Götter im Grunde allegorische Figuren bestimmter Naturerscheinungen seien, finden sich im 18. Jahrhundert häufig.¹⁸ Sie folgen darin alten christlichen Überlieferungen. Aber bei Hölderlin bleiben sie nicht einfach Allegorien. Sie werden "Begriff" der geistigen Beziehungen im "sinnlichen Zeichen" der Naturerscheinung. Der erste Satz seiner Erläuterung über die Zentauren lautet: "Der Begriff von den Centauren ist wohl der vom Geiste eines Stromes, so fern der Bahn und Gränze macht, mit Gewalt, auf der ursprünglich pfadlosen aufwärtswachsenden Erde" (H.V, S.289). "Begriff vom Geist" bedeutet hier einen Ausdruck in der menschlichen Sprache von Lebensbeziehungen, und zwar hier zunächst zwischen Strom und Erde. Es werden gerade jene Erscheinungen, die am meisten dem

Verhältnis des Flusses zur äusseren Natur entsprechen, hervorgehoben. Hier ist es das Durchbrechen des Stromes, das der sonst ungeformten Erde Form gibt, und, wie die weitere Auslegung zeigt, Leben, den Pflanzenwuchs und die Kultur des Weinbaus, erst möglich macht. Dieser "gewalthafte Widerstand" gegen das formlose Ganze entspricht jener heroischen Beziehungsphase des Geistes, die dem Ganzen erst Form gibt. Da sich aber "Aus diesem Gesichtspuncte die Natur am besten einsehn lässt," das heisst, durch lebensformende heroische Beziehungen, wie sie sich im Strom sinnlich darstellen, werden die Zentauren auch zu "Lehrern der Naturwissenschaft." Ein wirklicher "Begriff vom Geist" entsteht aber erst dadurch, dass diese Beziehungen aus ihrer Sphäre in der Natur auch auf andere Sphären übertragbar sind. Dieselben Beziehungen werden hier auf den Menschen angewandt; das Durchbrechen des Gebirges entspricht dem menschlichen Akt des Bahnbrechens. Durch Analogie wird also der Fluss belebt. Durch diese analogische Beziehung zum heroischen Menschen kann Hölderlin aber auch sagen, dass Ossian seine heroischen Lieder als "wahrhafte Centaurengesänge mit dem Stromgeist" singt, ja, dass der Zentaur Chiron als "Begriff" des Stromgeistes zum Gesanglehrer Achills wird. Die mythologische Geschichte Chirons ist ganz aus den Naturbeziehungen erklärt. Diese Beziehungen, vom Menschen aus der Natur zum Begriff erhoben, unterrichten ihn, wie er sich zur Welt in Beziehung zu setzen habe. Handelt es sich aber bei Bildern in der Dichtung Hölderlins um Analogien auf Grund von Gleichheit der Beziehungen, so erübrigt sich auch die

Frage, ob Hölderlin wirklich an die Naturgötter geglaubt habe. Belebt wird das ganze Bild dadurch, dass die Zeichen der beiden, Heros und Fluss, in gleichen Beziehungen zum All stehen. Die Aspekte, die dieselben Beziehungen ausdrücken, werden dabei besonders herausgestellt und harmonisch gegeneinander gesetzt, eventuell sogar ausgetauscht, so dass es zu einer wirklichen Metapher kommt. Der lange Flussgang erhält "Richtung" durch die Gegenüberstellung von Erde und Wasserdruck. Diese sinnliche Beziehung zwischen Erde und Wasser wird in der menschlich nicht-sinnlichen Erfahrung Schicksal "Bestimmung," da sich der heroische Mensch analog dem Wasser gegen jede Einschränkung seiner Freiheit stemmt. Hier ist die Analogieformung einseitig ausgedrückt, denn für Hölderlin erhält der Fluss, sich selbst zwar unbewusst, ebenfalls Schicksalsbestimmung. Nur dem Menschen wird diese Bestimmung durch die Erkenntnis der allgemeinen Beziehungen, die sich im "Begriff vom Geist" in der Sprache ausdrücken, bewusst. So ist die ganze Reihe der Sprache vom sinnlichen Zeichen, das zum nicht-sinnlichen Ausdruck, zum "Begriff vom Geist," wird zu verstehen. Der Aufbau der Analogie geschieht folgendermassen: Der Ausdruck geht vom sinnlichen Zeichen (der Fluss und seine Beziehung zur Erde) aus. Die sinnlichen Beziehungen werden dann den nicht-sinnlichen Beziehungen (die heroischen Bestrebungen des Menschen) gleichgesetzt. Der "Begriff vom Geist" ist das, was sich in diesen beiden, den sinnlichen und nicht-sinnlichen Beziehungen ausdrückt. Der Halbgott Chiron ist als das Bild jener heroischen Beziehungsphase des Geistes, die dem

Ganzen erst Form gibt und sich sowohl im Fluss als auch in der menschlichen Erfahrung zeigt, erklärt. Geht man noch einen Schritt weiter, so ist es die Aufgabe des Menschen auch die Beziehungen des Stroms als Stromgeist durch die Sprache bewusst zu machen, "Die Götter auszudrücken."

Zwei weitere Folgerungen, die sich aus der Sprachauffassung Hölderlins entwickeln, sollen hier nur kurz erwähnt werden. In der Auswahl der sinnlichen Zeichen auf ihre Beziehungen hin, die den nicht-sinnlichen Beziehungen entsprechen sollen, werden die Bilder im Laufe der Zeit immer konzentrierter. Wie Hof an einigen Bildern nachgewiesen hat, werden sie auch gedrängter und verschlungener.¹⁹ Zweitens aber führt die Erklärung der mythologischen Figuren als "Begriff vom Geist" immer mehr dazu, dass die griechischen Götternamen aus der reifen Dichtung verschwinden²⁰ und durch Natur- und Geschichterscheineungen ersetzt werden. Wie wenig Hölderlin den Naturdingen selbst wirkliches Menschsein, wirkliches Bewusstsein zuschreibt, geht aus den allerdings späten Anmerkungen zur Antigone hervor. Hier erklärt er die Rede Antigones:

Ich habe gehört der Wüste gleich sey worden etc.
Es ist ein grosser Behelf der geheimarbeitenden Seele, dass sie auf höchstem Bewusstseyn dem Bewusstseyn ausweicht . . . In hohen Bewusstseyn vergleicht sie sich dann immer mit Gegenständen, die kein Bewusstseyn haben, aber in ihrem Schicksal des Bewusstseyns Form annehmen. So einer ist ein wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärkt und darum dürre wird. (H.V, S.267)

Aus seinem eigenen Schicksal abstrahiert der Mensch seine analogischen Beziehungen aus den sinnlichen Gegenständen, die auch wirklich vorhanden sind. Denn die Beziehungen, unter denen die bewusstlose Natur leidet, sind dem menschlichen Schicksal verwandte Beziehungen. Wie sehr Hölderlin die nicht-sinnlichen Beziehungen als wirklich ansieht und zur Erklärung der "belebten Bilder" heranzieht, sei auch an folgender Erklärung gezeigt. Von dem Bild der "eifersüchtigen Sonne" in Kreons Rede sagt er: "Auf Erden, unter Menschen kann die Sonne, wie sie relativ physisch ist, auch wirklich relativ im Moralischen werden" (H.V, S.267). Die physische, rein sinnliche Erkenntnis ist also ebenfalls nur relativ, das heisst sie enthält nicht das Ganze der Wirklichkeit. Spricht man hier von Beziehungen, so kann das nur heissen, dass die physischen Beziehungen nicht wahrer und wirklicher sind, als die moralischen Beziehungen. Beide Beziehungen werden als wirklich, als wahr in der Natur anerkannt, und sogar in der späten, nicht mehr mythologischen Zeit Hölderlins kann das "belebte Bild" noch erscheinen.

An dem Aufsatz Das Belebende ist bereits erläutert worden, wie Hölderlin aus Naturerscheinungen die geistigen Beziehungen im Ausdruck zeigen will. Sinnliche Beziehungen werden beobachtet und auf geistige, nicht-sinnliche Beziehungen angewandt. Andere Aufsätze führen diesen Gedankengang, der für das Verständnis seiner Bildbehandlung so wichtig ist, weiter aus. In Über die Religion wird deutlich, was Hölderlin unter den verschiedenen

göttlichen Namen versteht. In diesem Aufsatz sagt er von der menschlichen Natur: ". . . dass ein höherer mehr als mechanischer Zusammenhang, dass ein höheres Geschik zwischen ihnen [den Menschen] und ihrer Welt sei" und wirft die Frage auf: "warum sie [die Menschen] sich den Zusammenhang zwischen sich und ihrer Welt gerade vorstellen, warum sie sich eine Idee oder ein Bild machen müssen, von ihrem Geschik, das sich genau betrachtet weder recht denken liesse noch vor den Sinnen liege?" (H.IV, S.275).

Hölderlin beantwortet diese Frage, in dem er in seinem Aufsatz schreibt, dass die Menschen sich zur Befriedigung dieser Fähigkeit, mehr als einen mechanischen Zusammenhang zu sehen, sich eine Idee oder ein Bild von diesem höheren Zusammenhang machen müssen. Aus der Befriedigung und Vergewisserung dieser Fähigkeit, durch die Idee oder das Bild entstehe das geistige Leben, welches das wirkliche Leben erst möglich mache. Nimmt man Sinclairs Ausarbeitung der Sprachauffassung zur Hilfe, so sieht man, dass das Bild, welches für einen mehr als mechanischen Zusammenhang steht, Ausdruck eines sinnlichen Zeichens ist, der bereits nicht-sinnliche Beziehungen enthält. Er ist also das, was Sinclair Ausdruck eines Lebensmomentes der nichtsinnlichen Beziehungen nennt. Sieht man, dass Hölderlin nur von einem Lebensmoment in Sinclairs Auffassung redet, wenn er von einer Idee oder einem Bild spricht, so lässt sich der erste Teil des Aufsatzes Über die Religion leichter verstehen. Hölderlin springt hier von einem Lebensmoment, von einer Beziehungssphäre immer wieder zum Ganzen

der Beziehungen. Um eine Lebenssphäre als Idee zu erklären, benutzt er als Beispiel die abendländische Idee des Gesetzes. Für ihn sind die Gesetze aus den Lebensbeziehungen abgeleitet, wiederholen also das Leben auf rein geistiger Stufe, machen aber auch den Zusammenhang innerhalb der Gesellschaft wieder möglich. Jedoch gehört die Idee, die wir uns nach Hölderlin vom Gesetz machen, nur in die Sphäre unserer eigenen Zeit. Unendliche, höhere Beziehungen können zwar auch hier gedacht werden, aber nur wenn die Sphäre ihrer Beziehungen einbezogen wird. Das heisst allgemein Göttliches (Sinclairs "Sein Gottes") drückt sich in der Idee des Gesetzes nur dann aus, wenn die Idee des Gesetzes in ihrer eigenen Sphäre in Beziehung zu allgemein göttlichen Gesetzen gesehen wird, wenn also erkannt wird, unter welchen allgemeinen Gesetzen die Idee eines Lebensmomentes entsteht.

Im zweiten Teil des Aufsatzes Über die Religion wird durch den Vergleich mit der Auffassung der Alten deutlich, wie Idee und Bild zueinander stehen. Hölderlin führt aus, dass die Alten die Gültigkeit der Bilder oder Ideen für nur eine Sphäre erkannten. Sie abstrahierten deshalb die Lebensbeziehungen einer Sphäre nicht als eine Idee des Gesetzes und vermieden dadurch die Gefahr, einen Lebensmoment aus dem Ganzen der Beziehungen abzutrennen. Sie erkannten statt dessen, dass sie "jene zarten Verhältnisse als religiöse" dass heisst, als solche Verhältnisse betrachteten, die man nicht sowohl an und für sich als aus dem Geiste betrachten müsse, der in der Sphäre herrsche, in der jene

"Verhältnisse stattfinden" (H.IV, S.277). Dieser Geist würde von ihnen im Bilde eines Gottes ausgedrückt, fährt er fort. Das Bild oder der Name eines Gottes ist demnach "Begriff vom Geist" der Lebensbeziehungen, der in jener Sphäre herrscht.

Ein sinnliches Zeichen, eine Naturerscheinung in Hölderlins Gedichten, sollte demnach auf seine Beziehungen untersucht werden, denn diese Beziehungen werden zu nichtsinnlichen Beziehungen, zum "Begriff vom Geiste." Dieser Geist, auf die Lebensbeziehungen unter den Menschen angewandt, führt häufig zum Bild eines Gottes, von dem die Aufgaben und Gesetze für einen Lebensmoment abgeleitet werden. Wie stark diese Vorstellungen der Erscheinung und Beziehung praktisch auf Hölderlins Bildbehandlung, zum mindesten in der mittleren Periode (ca. 1798-1802), angewandt werden kann, wird im dritten Kapitel gezeigt werden. Zum Beispiel wird in der Elegie Stuttgart an einer äusseren Naturerscheinung die sinnlichen Zeichen der Gemeinschaft beschrieben, aus diesen sinnlichen Zeichen wird der Begriff vom Geiste der Gemeinschaft abgeleitet, um als "gemeinsamer Gott" der zeitlich gebundenen menschlichen Gesellschaft Aufgabe und Gesetz zu geben.

Jede Vorstellung eines Gottes kann nur auf eine zeitgebundene Sphäre angewandt werden. Daraus entsteht allerdings wieder eine Schwierigkeit, mit der Hölderlin sich in dem letzten Abschnitt des Aufsatzes Über die Religion auseinander zu setzen sucht. In diesem Zusammenhang schreibt er, dass demnach jeder nur seinen

eigenen Gott in seiner eigenen Sphäre hätte, und nur da einen gemeinsamen Gott, wo sie in einer gemeinschaftlichen Sphäre leben. Aber Hölderlin überwindet diese Schwierigkeit nicht nur denkerisch, sondern findet die Lösung auch im "Gefühl," das den Bedürfnissen der Menschen entspricht. Der Mensch kann sich nicht nur in eine Sphäre einfühlen, er kann sie geradezu zu seiner eigenen Sphäre machen, weil er die Empfindungsweise und Vorstellung des Göttlichen, das Bild anderer Sphären bejahen kann, wie sich aus dem Schluss des Aufsatzes ergibt:

Es ist . . . Bedürfniss der Menschen . . . ihre verschiedenen Vorstellungsarten von Göttlichem . . . sich einander zuzugesellen, und so der Beschränktheit, die jede einzelne Vorstellungsart hat und haben muss, ihre Freiheit zu geben, indem sie in einem harmonischen Ganzen von Vorstellungsarten begriffen ist, und zugleich, eben, weil in jeder besondern Vorstellungsart auch die Bedeutung der besonderen Lebensweise liegt, die jeder hat, der nothwendigen Beschränktheit dieser Lebensweise ihre Freiheit zu geben, indem sie in einem harmonischen Ganzen von Lebensweisen begriffen ist.

(H.IV, S.279)

Wichtig für die praktische Anwendung der Sprachauffassung ist hier, dass eine Gottesvorstellung, ein Name oder Bild, den "Begriff vom Geiste" oder die Beziehungen der Menschen zur Welt ausspricht, die sich nur auf eine Sphäre oder doch nur auf beschränkte Sphären bezieht. Jede Gottesvorstellung in ihrer Sphäre erkannt, wird durch dies Erkennen in Freiheit gesetzt und ihrer Beschränkung beraubt. Das heisst, dass das Allgemeine der Beziehungsbildung, die jede echte Gottesvorstellung in sich einschliesst, erkannt und ausgedrückt werden kann. Hölderlin sagt, dass in der Zusammen-

stellung von Sphäre und Gottesvorstellung die allgemeine Gottesvorstellung aller Beziehungen sich harmonisch im Ausdruck zeige. Im Ausdruck soll das Bild, die einzelne Gottesvorstellung, mit dem Ganzen der Beziehungen und Beziehungsphasen zusammenklingen. Die harmonische Vorstellung wird sich noch als ein wichtiger Bestandteil des Ausdrucks bei Hölderlin erweisen. Hier soll nur noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Religionsauffassung Hölderlins es möglich macht, die ganze Mythologie der jüdisch-christlichen, als auch der griechischen, einschliesslich der primitiven Sonnen- und Naturverehrung, in die Dichtersprache aufzunehmen, während Märchen- und Feenfiguren, wie sie die Romantik zur selben Zeit liebt, ihr nicht zugehören, da sie für Hölderlin kein Bild aus einer wirklichen Lebensphäre sind. Darum werden die "Bildvorstellungen," die Hölderlin benutzt, auch nicht zu Allegorien, denn jede Vorstellung der "Beziehungen" kann vom Dichter wiederholt werden, sobald er die Sphäre dieser Vorstellung mitfühlt und sie aus "heiliger göttlicher Empfindung" erkennt.

Die Sprachauffassung von Hölderlins mittlerer Periode ist durch ihre Dynamik- und Harmonievorstellung gekennzeichnet. Wie wichtig die Dynamik der Sprache und des Seins für ihn ist, lässt sich aus dem Aufsatz Über den Unterschied der Dichtarten ablesen. Die "nothwendige Willkür des Zeus" (H.IV, S.269) ist eine Prägung Hölderlins aus diesem Aufsatz, die diesen Vorgang versinnbildlicht. Hier zeigt er, wie erst durch Teilung das Ganze Form gewinnt und

dadurch erkennbar und ausdrückbar wird. Er unterscheidet drei Phasen der Beziehungen des Einzelnen zum Ganzen: Eine Phase des Hinausstrebens aus dem Ganzen, dem die heroischen grossen Bestrebungen entsprechen, eine zweite Phase der grössten Individuation, die aus der ersten Phase entsteht und eine dritte Phase des Gefühls, in der die Verbindung des einzelnen mit dem Ganzen erkannt wird. Die zweite Phase ist die eigentlich tragische Phase, die nur durch die "intellectuale Anschauung" verbunden gesehen werden kann. Das heisst, sie entspringt der Anschauung, dass das Objekt oder Individuum direkt mit dem Ganzen zusammengesehen erscheint. In der Vorsetzung, wie sie sich in der "Willkür des Zeus" dartut, ist das nur erkennbar, wenn die tragische Phase als Wendung gezeigt wird. In der dynamischen Sprachauffassung der "Willkür des Zeus" kann dies nur ausgedrückt werden, wenn die tragische Phase nie allein, sondern nur in Verbindung mit der heroischen und der Phase des Gefühls erscheint. Unter der Phase des Gefühls stellt man sich am besten verbindende Liebe, d.h. gemeinsames Leben in der Natur und unter den Menschen vor.

Diesen drei Phasen entsprechen in der dichterischen Sprache die Kunstarten, episches, tragisches, und lyrisches Gedicht. Da aber alle drei Phasen zusammen erst die Beziehungen zum Ganzen ausdrücken, erscheinen sie nie allein, sondern immer mit Beziehung aufeinander. Daraus entwickelt Hölderlin das "Formgesetz vom Wechsel der Töne." Für diese Lehre tritt die Terminologie der Musik besonders deutlich in der Vordergrund. Der Wechsel der

Phasenbeziehungen naiv/heroisch, idealisch/heroisch, idealisch/naiv in seinem Schema entspricht der musikalischen Kadenzfolge. Analog zur Harmonielehre ergibt sich also in den Variationen aus diesem einfachen Schema ein Kunstwerk, das Ausdruck des Ganzen ist. Doch ist die musikalische Terminologie nicht nur auf den Akkordwechsel oder Tonwechsel anwendbar, sondern auch das einzelne Bild kann in der Analogieanwendung als einzelner Akkord gesehen werden. Dies geht schon daraus hervor, dass Beziehungsphasen naiv/heroisch "zusammenklingen" sollen. Zum Beispiel ist "der Fluss wo er durch das Gebirge bricht" nur das sinnliche Zeichen, das durch Analogie mit menschlichen Bestrebungen belebt, vergeistigt wird. Durch Zusammenklingen der beiden Beziehungssphären, sinnliche und geistige, wird das Bild zum "Ton" der heroischen Bestrebungen. Um aber ein "harmonisches Ganzes" herzustellen, müssen alle Beziehungsphasen im Gedicht erscheinen. Dabei braucht das Ding, "der Stoff der Welt" durchaus nicht geändert zu werden, denn nur im "Zeichen" als Ding, im Ausdruck seiner Beziehungen, muss ein Wechsel stattfinden. Der Fluss zum Beispiel, kann als Kulturstifter Beziehungen des Gefühls, der Gemeinsamkeit und Liebe ausdrücken. Durch Beibehalten des "Dings" im Zeichenwechsel entsteht die von Hölderlin so gern verwendete durchgehende Metapher.²¹ Doch für den Wechsel sind die durchgehenden Metaphern nicht unbedingt nötig. Es ist ja auch nicht musikalisch erforderlich, dass der Grundton durch die ganze Kadenzfolge gehalten werde. Wie in der Musik die Akkorde durch gegenseitiges Ablösen zusammenklingen, so sollen sich auch die Beziehungsphasen

durchdringen. Auch gibt es eine "Dissonanz" in der Dichtung, in der die Beziehungsphasen einander zu widersprechen scheinen, die aber, wie Hölderlin schreibt, durch einen anderen Ton im Gedicht, wie in der Harmonie, aufgelöst wird. Der Widerspruch zwischen zusammenhängendem Gefühl und heroischer Bestrebung wird durch idealische Erkenntnis oder "intellectuale Anschauung" zum Ganzen verbunden. Dieses Formgesetz hängt zwar aufs engste mit Hölderlins harmonischer Sprachauffassung zusammen, ist aber hauptsächlich nur auf die Oden der ersten Hamburger Zeit²² anwendbar. Es ist also eigentlich nur anwendbar in der Zeit in der Hölderlin das dynamische Weltbild der "Willkür des Zeus" benutzt.

Geht man auf die Aussagen Hölderlins genauer ein, so wird deutlich, dass sich die Harmonieidee nicht nur auf die Ablösung in der Phasenfolge, und damit nur auf den Aufbau der Gedichte bezieht. Immer wieder erscheint das Wort "harmonisch," wenn Hölderlin getrennt erkannte Erscheinungen nicht durch absolute Trennung durch den Verstand, oder absolute Einheit durch das Gefühl ausdrücken will. Über die unendliche Einheit, die die Grundlage seiner Sprachauffassung formt, schreibt er:

Sie ist also nie bloß Entgegensetzung des Einigen, auch nie bloß Beziehung Vereinigung des Entgegengesetzten und Wechselnden, Entgegengesetztes und Einiges ist in ihr unzertrennlich. Wenn diss ist, so kann sie in ihrer Reinheit und subjectiven Ganzheit, als ursprünglicher Sinn, zwar in den Acten des Entgegensezens und Vereinigens, womit sie in harmonisch entgegengesetztem Leben wirksam ist, passiv sein . . .
(H.IV, S.252)

Aus der Tatsache, dass Hölderlin gerade da die harmonische Terminologie verwendet, wo er vom Grundsatz der Getrenntheit und Einigkeit in der Einheit spricht, lässt sich entnehmen, dass die harmonische Verfahrungsweise auch auf einzelne Bilder anwendbar ist. Getrenntheit und Einigkeit sollen auch hier gezeigt werden, zwar nicht durch Denken, sondern durch harmonisches Zusammenklingen. Diese Idee des harmonisch entgegengesetzten Durchdringens, muss nicht nur auf Analogien angewendet werden. In den wirklichen Metaphern, wie zum Beispiel im Zentaurenbild, werden die Dinge durch eine translatio zusammengefügt. Erkennt man aber auch hier dass es sich nicht um eine wirkliche Gleichheit handelt, sondern um Einigkeit durch Beziehungen, so versteht man, warum Hölderlin seine eigenen Metaphern mehr und mehr aus der Sprache der Harmonielehre ableitet. Schon die Wortzusammensetzungen, harmonisch entgegengesetzt, harmonisch entgegengesetzt eins, zeigen, wie bewusst die Zeichen der Metaphern getrennt verwendet werden. Er sieht Metaphern genau wie Analogien in denen neben der Gleichheit der Beziehungen auch die Verschiedenartigkeit der Dinge und Empfindungen zum Ausdruck kommen sollen. Die in der Hölderlin Kritik des öfteren erwähnte Doppelbödigkeit von Hölderlins reifer Dichtung hängt mit dieser Harmonieidee zusammen. Durch Harmonie, das heisst, durch richtige Zusammenstellung der Beziehungen, sollen die Dinge aus den verschiedenen Sphären psychologisch zusammenklingen. Es sei hier schon bemerkt, dass in der frühen Dichtung Hölderlins die Verschiedenartigkeit noch

nicht voll erkennbar in den Bildern zum Ausdruck kommt, während in den späten Gesängen keine wirklichen Beziehungen mehr vorhanden sind und die Bilder dazu neigen, auseinander zu fallen. Nur in der mittleren Periode erscheinen sie dem Leser wirklich "zusammenklingend," und er wird sich der Getrenntheit der Zeichen zunächst nur als Doppelbödigkeit bewusst.

In Hölderlins Sprachauffassung darf die eigene Empfindung und Erfahrung ebenfalls nicht subjektiv und rein für sich ausgedrückt werden. Sie gehören als Einzellerscheinungen zum ganzen Sein. Sie müssen deshalb auch durch Beziehungen analogisch ausgedrückt werden. So heisst es im Grund zum Empedokles: "Die Empfindung drückt sich nicht mehr unmittelbar aus, . . . wenn wir nicht das eigene Gemüth und die eigene Erfahrung in einem fremden analogischen Stoff übertragen können" (H.IV, S.150). Die eigene Erfahrung und Empfindung, die eigentlich stofflos, nichtsinnlich ist, muss also durch Analogie mit einem stofflichen, sinnlichen Zeichen ausgedrückt werden. Für den Dichter selbst wird es wesentlich, dass er sich selbst im Inneren und Äusseren der Lebensbeziehungen einbegriffen fühle, also durchaus die Natur des poetischen Ichs als Einzellerscheinung erkennt, welches wie jede Einzellerscheinung durch Beziehungen mit dem Sein verbunden werden kann. Ausdrückbar wird das eigene Ich erst, wenn die Übereinstimmung mit einem sinnlichen Zeichen gefunden worden ist, schreibt Hölderlin in der Verfahrungsweise des poetischen Geistes:

Indem sich nemlich der Dichter mit dem reinen Tone seiner ursprünglichen Empfindung in seinem ganzen innern und äussern Leben begriffen fühlt, und sich umsieht in seiner Welt, ist ihm diese ebenso neu und unbekannt, die Summe aller seiner Erfahrungen, seines Wissens, seines Anschauens, seines Denkens, Kunst und Natur wie sie in ihm und ausser ihm sich darstellt, alles ist wie zum erstenmale, eben desswegen unbegriffen, unbestimmt, in lauter Stoff und Leben aufgelöst, ihm gegenwärtig, und es ist vorzüglich wichtig, dass er in diesem Augenblicke nichts als gegeben annehme, von nichts positivem ausgehe, dass die Natur und Kunst, so wie er sie kennen gelernt hat und sieht, nicht eher spreche, ehe für ihn eine Sprache da ist, d.h. ehe das jezt Unbekannte und Ungenannte in seiner Welt eben dadurch für ihn bekannt und namhaft wird, dass es mit seiner Stimmung verglichen und als übereinstimmend erfunden worden ist. (H.IV, S.263-64)

Die "Dinge," "Stoff" und "Leben" erscheinen zunächst dem Ich, das sich als Einzellerscheinung in der Einigkeit des Seins erkannt hat, als neu und unbekannt; deshalb muss der Dichter alles als "Neu annehmen" und darf solange nicht sprechen, bis für ihn eine Sprache durch Übereinstimmung der eigenen Empfindung mit dem Stoff der Welt gefunden ist. Es handelt sich nicht um eine künstlerische zweite Schöpfung, wie einige romantische Dichter den poetischen Vorgang erklären, sondern darum, dass das poetische Ich sich mit der Welt in Beziehung setzt, die es als wirklich erkannt hat. Hölderlins Denken kreist hier um das Problem der Objekt-Subjekt Verbindung. Besonders die Schwierigkeit, dass das freie Ich sich im Prozess der Erkenntnis der Welt als absolut entgegengesetzt sehen muss, soll hier in der Sprache beseitigt werden. Auch diese Gegenübersetzung ist durch die Harmonieidee überbrückbar: "Setze dich," schreibt Hölderlin,

"mit freier Wahl in harmonische Entgegensetzung mit einer äusseren Sphäre, so wie du in dir selber in harmonischer Entgegensetzung bist, von Natur, aber unerkennbarer Weise, solange du in dir selbst bleibst" (H.IV, S.255). Die wirkliche Verbindung von Ich und Sein ist also harmonische Entgegensetzung, die durch freie Wahl des Ichs nachvollzogen wird. Die Wahl des äusseren Zeichens bleibt hier dem Ich vorbehalten, nur die Beziehungen zwischen dem äusseren Zeichen und dem Ich müssen der Wirklichkeit entsprechen, um harmonisch zusammenklingen zu können. Wie eine Analogie zwischen äusserem Zeichen und Ich zustande kommt, kann man an dem Baumbild der Ode Rousseau sehen (siehe drittes Kapitel).

Da das Ich durch freie Wahl wirkliche Beziehungen erkennen soll, kann es natürlich auch zu Fehlurteilen kommen, wenn das Ich eine falsche Auswahl trifft. Deshalb wird in den mittleren Gedichten immer wieder die Frage nach der Position des Ichs und der richtigen Erkenntnis der Welt aus dem Ich gestellt. Zweifel an der Icherkenntnis, der sich im Ausdruck zeigt, ist nicht unbedingt mit einem Zweifel des Dichters an sich selbst zu verwechseln. Er gehört mit zur Natur der freien Icherkenntnis und muss deshalb im Ausdruck der harmonischen Entgegensetzung erscheinen. Die Resultate dieser Einordnung des Ichs im Ausdruck werden im dritten Kapitel näher besprochen werden.

Die neue schöpferische Sprache entsteht demnach dadurch, dass der Dichter seine eigene Empfindung in die sinnlichen Zeichen,

die aus dem Stoff der Natur und Kunst entnommen sind, überträgt, und so zusammenklingen lässt, dass die eigene Empfindung in der Wirklichkeit der äusseren Welt ausdrückbar wird. Hölderlin ist sich bewusst, dass diese Sprache nur dann zur Kunstsprache wird, wenn die Wahl des Stoffes und seiner Beziehungen auch dem Leser in konkreter Gestalt dargeboten wird. Der bestimmende Akt der schöpferischen Reflexion des Künstlers besetzt darin:

. . . dass er aus seiner Welt, aus der Summe seines äusseren und inneren Lebens, das mehr oder weniger auch das meinige ist, dass er aus dieser Welt den Stoff nahm, um die Töne seines Geistes zu bezeichnen, aus seiner Stimmung das zum Grunde liegende Leben durch diss verwandte Zeichen hervorzurufen, dass er also, in so fern er mir das Zeichen nennt, aus meiner Welt den Stoff entlehnt, mich veranlasst, diesen Stoff in das Zeichen überzutragen. (H.IV, S.264)

Aus den Zeichen, die die innere und äussere Welt des Dichters verbinden, entsteht für den Leser nur dann ein Kunstwerk, wenn der Stoff, die äussere Welt, mehr oder weniger der äusseren Welt des Lesers entspricht. Der Leser ist hier aber nicht rein passiv, sondern er muss aus sich selbst den Stoff in das Zeichen umsetzen, das seiner Welt entspricht. Es bleibt jedoch die Aufgabe des Dichters, durch Form, Wahl des Rhythmus und der Töne die Verbindung so deutlich zu machen, dass sie der Leser nachvollziehen kann. Eine Schwierigkeit, die sich bei der Auslegung der Hölderlinschen Dichtung ergibt, leitet sich aus obigen Gedankengängen ab. Beschäftigt man sich mit der Wortbedeutung, wie man sie in Hölderlins Bildern findet, so stellt

man fest, dass die freie Wahl der Objekte und ihrer Beziehungen nur "mehr oder Weniger" aus der Welt des modernen Lesers gegriffen ist. Es ist also Aufgabe des Interpreten, sich mehr und nicht weniger in die Welt des Dichters einzufühlen. Das ist keine leere, überflüssige Warnung: ein moderner Leser darf nicht vergessen, dass bei nicht-abstrakten Bildern nicht nur überkommene Kunstworte verwendet werden, sondern dass Hölderlin seinen Stoff aus der damaligen Welt der Wirklichkeit, sei es die der historisch-politischen, sei es die der zeitgenössischen wissenschaftlichen Forschung, entlehnt. Dieser Stoff erscheint bereits immer als "Zeichen," sodass jedes Wort die Beziehungen des "Dings" oder der Tatsachen zu des Dichters eigener Erfahrung und Empfindung enthält. Da aber Hölderlin danach strebt, dass erkannt werde, wie diese Beziehungen sich wieder zum ganzen Sein der Wirklichkeit stellen, verfährt er souverän mit Worten: "Zeichen" sollen sie werden, die dem Ganzen der Sprache entsprechen, derjenigen Sprache nämlich, die die Welt sichert und in Einklang bringt über die zeitlich beschränkte Welt des Dichters und Lesers. Zu diesen Zeichen gehören nicht zuletzt die politischen Ereignisse und Empfindungen seiner Zeit, denn gerade sie bedürfen am meisten der Sicherung aus dem Ganzen durch die Sprache. Ein moderner Leser muss sich darum mit den politischen Ereignissen der damaligen Zeit vertraut machen und sich mit den politischen Empfindungen des Dichters in Beziehung setzen. Die Sicherung der

eigenen Zeit durch die Sprache tritt besonders in den späten Gesängen in den Vordergrund, und der Leser darf gerade hier in diesen komplizierten Gebilden, das unpolitische Klima der Zeit nicht aus den Augen verlieren.

Die Sprachauffassung, die der Sicherung der eigenen Zeit in den späten Gesängen dient, zeigt eine entscheidende Änderung in der Sprachauffassung, obwohl sie immer noch als die "Sprache als Ausdruck der Wirklichkeit" aufzufassen ist. Auch hier soll durch harmonische Idee die Trennung der Einzelercheinung überbrückt werden. Die Änderung in der Sprachbehandlung lässt sich bereits in dem noch in der Homburger Zeit geschriebenen Aufsatz, Werden im Vergehen, nachweisen. In diesem Aufsatz, der zeitlich beinahe zur gleichen Zeit geschrieben ist, wie der Aufsatz Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes, wird deutlich, dass die grösste Individuation in der "tragischen Phase" durch harmonische Gegenüberstellung der an und für sich getrenntesten Erscheinungen, nämlich des Einzelnen zum Ganzen, harmonisch überbrückt werden soll. Hölderlin benutzt auch hier die Terminologie der Harmonie; im Ausdruck wird "idealindividuelles" mit "real-unendlichem," wie Hölderlin schreibt, "wie beseelte Organe mit organischer Seele harmonisch entgegengesetzt Eines" (H.IV, S.286). Hier, durch den Versuch, die widerstreitenden Erscheinungen in Beziehung zu setzen, bahnt sich eine andere Bildbehandlung an, die dann in den späten Anmerkungen zu den Sophokleischen Dramen, vor allem in den Anmerkungen zur Antigone, weiter ausgeführt wird.

Hölderlin wendet sich in dieser Zeit, wie bereits erwähnt, dem Problem der "Sicherung der eigenen Zeit" zu. Das heisst, dass er den Versuch macht, den eigenen, als tragisch erlebten Moment der Geschichte, durch die Verbindung mit dem ganzen Sein einzuordnen und zu erklären sucht. Die eigentliche Änderung der Sprachbehandlung tritt besonders in den späten "Vaterländischen Gesängen" in den Vordergrund und da die eigentliche Sprachauffassung, die hinter diesen späten Gedichten steht, sich bereits in dem Aufsatz Werden im Vergehen anbahnt, muss man näher auf diesen Aufsatz eingehen.

"Die Sprache" wie sie im Werden im Vergehen erklärt wird, ist zwar eine Weiterführung der Sprachauffassung, die auch in der Verfahrungsweise des poetischen Geistes erscheint. Der Aufsatz behandelt aber die "Momente der Wendung," die als Katastrophen gesehen werden und ihrer eigenen Zeit einer Einordnung widerstreben. Trotzdem sollen auch sie durch richtiges Einordnen in das zeitlos Ganze der Sprache ihre Sicherung erfahren. Der Aufsatz Werden im Vergehen enthält die typischen Schwierigkeiten der Hölderlinschen Prosaentwürfe, wo Sprache und Wirklichkeit sich durchdringen. So erscheint im Anfang des Aufsatzes plötzlich jener Vergleich der Sprache mit dem Untergang und Anfang:

Denn die Welt aller Welten, das Alles in Allem,
welches immer ist, stellt sich nur in aller Zeit -
oder im Untergange oder Moment, oder genetischer
im werden des Moments und Anfang von Zeit und Welt

dar, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache Ausdruck Zeichen Darstellung eines lebendigen aber besonderen Ganzen, welches eben wieder in seinen Wirkungen dazu wird, und zwar so dass in ihm, sowie in der Sprache, von einer Seite weniger oder nichts lebendig Bestehendes, von der anderen Seite alles zu liegen scheint. (H.IV, S.282)

Die Schwierigkeit dieses Abschnitts liegt erstens darin, dass "die Sprache" hier völlig unvorbereitet mit einer ganzen Serie von Ausdrücken verglichen wird, zweitens aber darin, dass Ausdruck, Zeichen, Darstellung in ihren Bedeutungen nicht erklärt werden. Nur eine sehr genaue Analyse des Satzes vermag hier der Sprachvorstellung näher zu kommen. Hier erscheint die Sprache zunächst als etwas anderes als "Zeichen," "Ausdruck," und "Darstellung." Der "Moment von Anfang und Ende" ist das Zeichen oder der Ausdruck, die Darstellung "von dem Alles in Allem." Die Sprache wird in dem Satzaufbau nur als Vergleich hinzugezogen. Ebenso erscheint sie als Vergleich an der zweiten Stelle des Satzgefüges. Hier wird sie mit einem lebendigen Ganzen, das sich im Zustand einer Neubildung befindet, verglichen. Jedoch zeigt der Aufsatz später, dass der Vergleich nicht ganz so unmotiviert in dem Satzgefüge erscheint. In einer weiteren Erwähnung der Sprache steht:

Deswegen das durchaus originelle jeder ächttragischen Sprache, das immerwährend schöpferische . . . Es drückt sich hierinn nicht der erste rohe in seiner Tiefe dem Leidenden und Betrachtenden noch zu unbekannte Schmerz der Auflösung aus. (H.IV, S.283)

In diesem "noch zu unbekannten Schmerz," schreibt er weiter,

erscheine die Auflösung "mehr als Furcht." Aber in der Kunst-
 nachahmung der Sprache entstehe eine "idealische" Auflösung, wo
 Anfangs- und Endpunkt schon gesetzt, gefunden und gesichert seien.
 Die Sprache hat also dieselbe Funktion, die das Leben hat, sie
 stellt die Verbindung mit dem Ganzen, in dem alle Auflösungen als
 tragische Momente enthalten sind, her. Setzt man diese Idee in
 den ersten zitierten Satz zurück, so wird deutlich, wie stark
 sich bei Hölderlin das Leben mit der Sprache als seinem Ausdruck
 verbindet. Die einzelnen Auflösungsmomente sind an sich schon
 Zeichen, Ausdruck für das Ganze; aber erst durch die Sprache wird
 es möglich, sie bewusst mit dem Ganzen zu verbinden. Da die
 Auflösungsmomente auch als Zeichen und Ausdruck in der Sprache
 selbst gesehen werden, bleibt durch den Vergleich, der im Satz-
 gefüge enthalten ist, die Verbindung zwischen Sprache und Leben
 fließend und in dauerndem Austausch.

Hier muss man aber auch die Frage stellen, wie sich Hölderlin
 die Sprache als Ausdruck des Ganzen, welches immer ist, in einem
 einzelnen Moment vorstellt. Zunächst muss erklärt werden, was
 ein Lebendiges, aber besonderes Ganzes bei Hölderlin bedeutet.
 In dem Aufsatz Werden im Vergehen spricht er eigentlich nur von
 "der Auflösung eines lebendigen, besonderen Ganzen." Im ersten
 Satz erscheint das lebendige besondere Ganze als "Vaterland,
 Natur und Menschen insofern sie in einer besonderen Wechselbe-
 ziehung stehen" (H.IV, S.282). Ein besonderes, lebendiges Ganzes

kann in der Auffassung Hölderlins als eine Lebenssphäre bezeichnet werden, in der der "mehr als mechanische Zusammenhang" durch ein Bild oder Namen eines Gottes ausgedrückt wird (siehe oben). Das Ganze, "das All welches immer ist," wird dabei nicht in dem besonderen Ganzen ausgedrückt, denn das Bild ist nur auf eine Lebenssphäre beschränkt. War es in dem Aufsatz Über die Religion möglich, durch Nennung des Namens in seiner Sphäre, das ganze Sein in dieser Phase auszudrücken, so beschränkt sich Hölderlin jetzt auf einen Moment, in dem der Ausdruck des ganzen All möglich wird. Dieser Moment ist der Moment der wirklichen Auflösung eines lebendigen Ganzen, also der Moment der "tragischen Vereinzelung." Um diesen einzelnen, tragischen Moment zum Zeichen für das All zu setzen, müssen bereits Beziehungen in ihm erkannt werden. Dies geschieht zunächst dadurch, dass der wirkliche tragische Moment schon durch die Idee, dass aus der Auflösung einer Lebenssphäre eine neue entsteht, erkannt wird. Im Ausdruck der Sprache durchdringen sich die Namen der beiden Lebenssphären mit der als wirklich erlebten tragischen Auflösung.

Um diese schwierige Gedankenfolge verständlicher zu machen, sei sie an dem Aufsatz Anmerkungen zur Antigone erläutert. In den Anmerkungen wird es deutlich, dass Hölderlin in der absoluten Herrschaft Kreons das lebendige Ganze einer Staatsherrschaft sieht.²³ Sie drückt ihre moralischen und religiösen Beziehungen in der "Idee" des gottgegebenen Gesetzes aus. Antigone spricht

das kommende "lebendige Ganze" der demokratischen Staatsform aus. Kreons "lebendige Ganze" erscheint in der Auflösung, denn seine Beziehungen zum Göttlichen haben sich zum Gesetz verhärtet und vermögen die lebendigen Beziehungen zu Zeus und dem All nicht mehr auszudrücken. Antigones sich entwickelndes lebendiges Ganze ist dagegen erst in der Phase der sich zur "Wirklichkeit entwickelnden Möglichkeit." Ihre Beziehungen drücken sich zwar auch in dem Namen Zeus aus, aber als "mein Zeus" und stehen im "kühnsten Moment" negative Kreons Gesetz entgegen:

[Kreon]	Was wagtest du, ein solch Gesez zu brechen?
[Antigone]	Darum, mein Zeus berichtete mirs nicht,
	Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter
	

(H.V, S.266)

Diese drei Zeilen des Dialogs werden von Hölderlin als Mitte des Kunstwerks, wo sich die Gegenstände am wildesten gegenüberstehen, bezeichnet, weil der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische sich den Menschen ergreife. Demnach wird die einzelne tragische Auflösung nicht vollkommen gesichert, wenn nur zwei Lebenssphären im Zustand der Auflösung und Neubildung gezeigt werden. "Ideal" wird die Auflösung nur dann, wenn sie sich unter einem allgemeinen Namen erkennen lässt. Darum ist weder in Kreons "Gesetz" noch in Antigones "mein Zeus" der allgemeine Geist ausgedrückt. Beide sind die aus ihrer Beziehungssphäre übernommenen Begriffe vom Geist religiöser Beziehungen. Das "selbstständige Wort," das heisst, der allgemeine "Begriff,"

wird von Hämon ausgesprochen. Dieses Wort ist interessanterweise eine bewusste Änderung des originalen Sophokleischen Textes. Hölderlin sagt in seinen Anmerkungen zur Antigone, dass er den Vers "das bist du nicht, trittst du der Götter Ehre" (sic) abwandeln müsse, zu "hälst du nicht heilig Gottes Nahmen." Diese Änderung im Sophokleischen Text, erklärt Hölderlin, sei nötig als selbstständiges Wort, an dem sich alles objektiviere und verkläre. Weiter schreibt er: "Wohl die Art, wie in der Mitte sich die Zeit wendet, ist nicht wohl veränderlich, so auch wohl nicht, wie ein Charakter der kategorischen Zeit kategorisch folgt, und wie es vom griechischen zum hesperischen gehet, hingegen der heilige Nahmen, unter welchem das Höchste gefühlt wird oder geschieht" (H.V, S.267). Die einzelnen tragischen Momente sind sich im Grunde, als Wendung von einer Lebenssphäre zur anderen, gleich. Auch die Natur des Übergangs, nämlich dass in ihm das "Höchste" gefühlt und ausdrückbar wird, gehört mit zum Allgemeinen des tragischen Moments. Das Einzige, was sich ändert, ist der Begriff oder Name, der dem Höchsten im Moment der Wendung gegeben wird. Aus diesem Grunde ändert Hölderlin den Ausspruch Hämons, "Gottes Nahmen" ist ein allgemeiner Ausdruck, der für die verschiedenen Gottesvorstellungen steht. An diesem Wort kann sich der einzelne Übergangsmoment, der in der Antigone gezeigten "Wendung," objektivieren, das heisst, er kann in Beziehung gesetzt werden zu allen Übergangsmomenten, in

denen das Höchste als Name Gottes erscheint. Hier soll bereits darauf hingewiesen werden, dass der verallgemeinerte Name in der Dichtung Hölderlins oft als "das Beste" erscheint. Da sich im tragischen Moment zwei Sphärennamen widerstreiten, wird im vierten Kapitel gezeigt werden, dass in der Ode Chiron, der als Wirklichkeit erlebte tragische Moment "zwiegestalt" ist und keiner "das Beste" erkennt.

Wie sich in der schöpferischen ächttragischen Sprache der einzelne Moment der tragischen Auflösung aufbauen soll, um "Zeichen" für den allgemeinen Geist zu werden, wird in dem Aufsatz Werden im Vergehen des längeren erläutert. Die komplizierte Terminologie, die Hölderlin in diesem Aufsatz benutzt, um zu zeigen, wie gerade in dem Moment der grössten Vereinzelung das All sichtbar werden soll, kann durch den Vergleich mit Sinclairs System leichter erklärt werden. Ein wesentlicher Abschnitt des Hölderlinschen Aufsatzes lautet:

. . . also die idealische Auflösung unterscheidet sich von der sogenannt wirklichen endlich dadurch, dass diese ein reales Nichts zu seyn scheint, jene, weil sie ein Werden des idealindividuellen ist, in eben dem Grade an Gehalt und Harmonie gewinnt, jemehr es gedacht ist als Übergang aus Bestehendem ins Bestehende in eben dem Grade an Geist gewinnt, jemehr es als entstanden aus jenem Übergang, oder zu jenem Übergang gedacht wird, so dass die Auflösung des Idealindividuellen nicht als Schwächung und Tod, sondern als Wachstum, die Auflösung des Unendlichneuen nicht als vernichtende Gewalt, sondern als Liebe und beedes zusammen als ein (transcendentaler) schöpferischer Act erscheint, dessen Wesen es ist, idealindividuelles und realunendliches zu vereinen. . . . (H.IV, S.285/6)

Das Individuelle, welches durch Aufbrechen der Lebensbeziehungen entsteht, kann von sich aus keine Beziehungen ausdrücken, denn der wirklich erlebte tragische Moment scheint in ein Nichts zu gehen, weil in ihm nur Schwächung, Tod und vernichtende Gewalt erscheinen. Nur wenn das Individuelle durch "Erinnerung," das heisst durch historische Sicht als ein Übergang von Bestehendem ins Bestehende "gedacht" wird, kann es Beziehungen zeigen und wird idealindividuell. Diese Stufe des idealindividuellen wird, nach Hölderlins Anmerkungen, von Sophokles erreicht, in dem er die Tragödie Antigone als Wechsel von Gesetzesherrschaft zur republikanischen Staatsform zeige. Die Beziehungen des zum idealindividuellen erhobenen tragischen Moments gewinnen aber an Geist, jemehr sie unter allgemeinen Gesetzen (kategorisch) erkannt werden, wonach jeder tragische Moment als Schöpfungsakt, der zu Neubelebung und Liebe führt, erkannt wird. Dass der allgemeine Geist aller Beziehungen in einem Schöpfungsakt, in dem Liebe und Neubelebung die wichtigsten Ausdrücke sind, ausdrückbar werden soll, beweist, wie stark Hölderlin diesen allgemeinen Geist religiös christlich sieht. Es zeigt aber auch seine Verwandtschaft mit Sinclairs Ideen, wonach der Ausdruck des ganzen Seins das "Sein Gottes" ist. Setzt man für das Wort "realunendlich" das "Sein" Sinclairs ein, so kann es für das Reale, Wirkliche gesetzt werden, in welchem alle Erscheinungen und Beziehungen enthalten sind. Das "Idealunendliche" entspricht dann ungefähr Sinclairs Ausdruck des "Seins Gottes." In der

"richtigen" Sprache Sinclairs muss "Sein" mit dem "Sein Gottes" als entsprechend erkannt werden. In der weiteren Ausführung des Aufsatzes Werden im Vergehen, ist für Hölderlin "der mythische Zustand," in welchem sich Unendlichreales (Sein) mit dem Idealunendlichen (Ausdruck des Seins Gottes) vereinigt, erreicht, ". . . wo dann das Unendlichreale die Gestalt des individuellidealen, und diese das Leben des Unendlichrealen annimmt" (H.IV, S.286). Das Individuellideale ist danach das "Zeichen," die Gestalt, in der das Sein sichtbar wird. Mit dem weiter oben zitierten Abschnitt verbunden, heisst das, dass das individuelle des tragischen Moments, unter den allgemeinen Gesetzen der tragischen Auflösung über das idealindividuelle vergeistigt zum Zeichen des ganzen Seins wird.

Wie sich diese Ideen Hölderlins in der ächttragischen Sprache auf die Bildbehandlung auswirken, muss noch praktisch erklärt werden. Das Individuellideale ist kein einfach dreifaches Zeichen mehr, wie es etwa der Stromgeist in der Auslegung des Pindarfragments, der sich aus sinnlichem Zeichen, Begriff vom Geist und nicht-sinnlicher Anwendung zusammensetzte, noch war. Man muss erwarten, dass das neue Zeichen sich aus vielen verschiedenen Zeichen zusammensetzen soll, die aber wieder untereinander durch harmonisches Zusammenklingen verbunden werden sollen. Der als tragisch wirklich erlebte Moment der Icherfahrung muss die Möglichkeit der tragischen Zerstörung durch Missverstehen der

eigentlichen Aufgabe des Ich zeigen und wird im ganzen Zeichen durch widerstrebende Erscheinungen ausgedrückt (siehe die Stromerläuterungen im vierten Kapitel). Nicht nur der als wirklich erkannte Moment der Auflösung erscheint in dem Zeichen, wo die Lebensbeziehungen der alten Sphäre auseinanderbrechen und die Lebensbeziehungen der neuen Sphäre noch nicht voll anerkannt sind. Die beiden Lebenssphären müssen auch in sich beschlossen erscheinen, wenn sie gegeneinander gestellt werden. Es muss aber ausserdem noch die Verallgemeinerung der Beziehungsbildung im Ausdruck erscheinen, um dem "allgemeinen Geist" gerecht zu werden. Jedoch soll hier schon angedeutet werden, dass in diesen komplizierten Gebilden der "allgemeine Geist" in statischen Bildern, die dem "All welches immer ist" entsprechen, ausgedrückt wird, in die die untereinander verketteten Einzelercheinungen eingebettet werden (siehe zum Beispiel die Patmoshymne im vierten Kapitel). Das dynamische Weltbild der "Willkür des Zeus" verliert sich in diesen späten Gedichten, wodurch sich auch der Strukturwechsel der späten Gesänge erklären liesse.

In der Zeichenverbindung der ächttragischen Sprache handelt es sich um Lebensmomente, die bereits "idealisch" erkannt werden, also um Auflösungsmomente, in denen schon bereits Neu-bestehendes gedacht wird. An einem vergangenen Moment ist dies natürlich leichter zu beobachten, als an einem in der Gegenwart als Katastrophe erlebten. Zieht man noch einmal die Anmerkungen zur Antigone zu Hilfe, so wird deutlich, dass Hölderlin sich fast

widersprechende Aufgaben in der Sprache erfüllen will. Auf der einen Seite soll das Ganze der Beziehungen gezeigt werden, auf der anderen Seite soll hier bereits eine neue Beziehungssphäre zum mindesten als Möglichkeit im Ausdruck erscheinen. Der Übergang in der Antigone ist vom Standpunkt der republikanischen "Vernunftform" aus gesehen. Das heisst, die Wende der Lebensmomente ist, nach Hölderlin, von Sophokles in der Zeit und Form seines Vaterlands gezeigt; die Welt erscheint im "verringerten Maasstab" aus der Sophokläischen, subjektiven Icherfahrung. Der Moment der Auflösung zweier Lebenssphären wird hier in der Auseinandersetzung Kreon-Antigone dargestellt. Um den Geist seiner eigenen Zeit festzulegen, das heisst für die eigene Zeit lebendige Beziehungen begreiflich zu machen, musste der Dichter vaterländische Vorstellungen der republikanischen Vernunft benutzen. Aber um nur das Allgültige des tragischen Moments darzustellen, führt Hölderlin weiter aus, sei die vaterländische Schau unzureichend und die Behandlung einer "Wendung" in der Vergangenheit vorzuziehen. Auch an dieser Idee können wir sehen, wie das "Allgemeine" durch die immer weiter ausgreifenden Beziehungssphären ausgedrückt wird. Der einzelne Ausdruck der Lebensbeziehungen Kreons wird gegen einen anderen Ausdruck, den der Antigone gesetzt. Aus der griechischen Tradition heraus werden die staatlichen Beziehungen "idealisiert," die in einer Sphäre herrschenden Beziehungen

werden zu religiösen, göttlichen Ausdrücken. Die als religiös erkannten Beziehungen setzen die Staats- und Weltverbindung in Beziehung mit dem, was allen Beziehungen gemeinsam sein kann. Noch ist allerdings der Moment des Übergangs nicht im ganzen "Gesetz der Wendung" gesehen. Erst durch einen Leser aus einer anderen Lebenssphäre mit anderen Beziehungen wird es möglich, das Allgemeine dieses Moments festzulegen. Hölderlin benutzt dafür einen göttlichen Ausdruck, das verallgemeinernde Wort "Gottes Nahmen."

Hölderlin, in scheinbarem Widerspruch zu dieser Beziehungsver-
 ästelung, sagt weiterhin: "Die vaterländischen Formen unserer
 Dichter, wo solche sind, sind aber dennoch vorzuziehen, weil
 solche nicht blos da sind, um den Geist der Zeit verstehen zu
 lernen, sondern ihn festzuhalten und zu fühlen, wenn er einmal
 begriffen und gelernt ist" (H.V, S.272). Also gehört es zur
 Aufgabe der dichterischen Sprache, auch das in der eigenen Sphäre
 entstehende "Wort" auszusprechen. Da aber, wie bereits erklärt
 worden ist, der Begriff einer Lebenssphäre notwendig beschränkt
 ist, muss der Dichter auch dieses "Wort" in Beziehung zu dem
 Allgemeinen setzen. Nur so kann es wahre Lebensbeziehungen
 ausdrücken. Möglich wird das nur durch die Wahl des poetischen
 Ichs, das den besten Moment auswählt, wie es Sophokles getan hat.

Diese Doppelaufgabe, die sich der Dichter stellt, wird
 durch folgende Gedankengänge erläutert: Erstens müssen die

sich aus "Möglichkeiten" entwickelnden neuen Beziehungen mit Wirklichkeitsbezug gesehen werden. Sie müssen also unter den allgemeinen Regeln gesehen werden, unter denen jede Beziehungssphäre entsteht. Um dies auch vom modernen Standpunkt aus zu zeigen, müssen die alten, sich auflösenden Beziehungen zum "Idealalten" werden. Das heisst für die praktische Sprachanwendung, dass die verschiedensten vergangenen Sphären zusammenklingen müssen, um das gemeinsame des "Idealalten" zu zeigen. Auf diese Weise kommt es zur Erweiterung des geschichtlichen Raums und zum Synkretismus (siehe Anfang des vierten Kapitels). Allerdings wird durch diese Doppelaufgabe, den Ausdruck der eigenen Zeit festzulegen und gleichzeitig das Allgemeine auszudrücken, jeder Ausdruck des Allgemeinen von Hölderlin nunmehr als "linkisch" erkannt. Diese Doppelaufgabe der Sprache tritt vor allem in den "vaterländischen Gesängen" in den Vordergrund, und es wird noch in der Besprechungen der Gesänge auf diese Problem eingegangen werden. Zeitlich und thematisch ist für die späten Gesänge die ächttragische Sprachauffassung, wie sie im Werden und Vergehen erscheint, besonders masgebend.

Für die Sprachauffassung und ihre Anwendung auf die Dichtung Hölderlins hat sich im allgemeinen ergeben, dass jedes Wort, jedes Zeichen auf seine Beziehungen hin untersucht werden muss. Es soll noch einmal betont werden, dass es sich hier um die verschiedensten Beziehungen handelt: Beziehungen vom Ding zum Ganzen

der Natur und zum Geist im Raum, Beziehungen des subjektiven Ichs zum objektiven Sein durch den "Geist" der Sprache, und endlich die historischen Beziehungen durch den zusammenhängenden Geist der Zeiten. Dabei muss sich immer vor Augen gehalten werden, dass der Geist des Raums, der Geist der Zeit, der Geist der Sprache nur Teile des ganzen, in sich geteilten Geistes sind. Die immer feiner werdende Verästelung der Beziehungen, die schon in der theoretischen Sprachauffassung zum Ausdruck gekommen ist, kann auch in den Gedichten erwartet werden. In den nächsten Kapiteln wird darum die Entwicklung der Sprachauffassung und Sprachbehandlung in einzelnen Analogien und Wortgruppen, wie sie in der Dichtung selbst erscheinen, behandelt werden.

Zweites Kapitel

Von der enthusiastischen Seelensprache über die
Sympathiensprache zur Zeichensprache

Die frühesten Gedichte, die hier besprochen werden sollen, lassen sich nicht aus der Sprachansicht der späteren theoretischen Schriften erklären. Es ist trotzdem wesentlich zum Verständnis der reifen Dichtung sich auch mit den frühesten Gedichten Hölderlins zu beschäftigen. Zeigen doch gerade die frühesten Gedichte noch aus der Denkendorfer Zeit (1784-1786) schon Ansätze von dem, was in der späteren Dichtung weitergeführt wird. Es erscheinen in diesen Gedichten aus der Schulzeit Ansichten über die Sprache, die zwar noch ganz unter dogmatisch christlichem Einfluss stehen, die aber die spätere originelle Sprachauffassung beeinflussen und zum Teil erklären können.

Neben der stark christlich-pietistisch gefärbten ersten Dichtung zeigt sich bald die Sprachauffassung die wir in dieser Arbeit die "Sympathiensprache" nennen werden. Diese Sprachauffassung hat gewisse Ähnlichkeiten mit der psychologischen Erklärung, die Burke in seiner Arbeit On the Sublime and Beautiful¹ für die Verwandtschaft von äusserer Welt und Gefühl gibt. Es kann durchaus angenommen werden, dass diese Arbeit Burkes, die von Moses Mendelsohn übersetzt und von Kant bearbeitet wurde,² direkt oder durch die Zeitüberlieferung

Hölderlin bekannt war. Jedenfalls sind es gerade solche Bilder, die der Erklärung Burkes am verwandtesten sind, die wesentlich zur Bildformung und der späteren theoretischen Sprachauffassung beitragen. Wendet man sich zunächst den frühesten Gedichten noch aus der Denkendorfer Schulzeit zu, so findet man in einem der frühesten Gedichte die Sprache als "Seelensprache" bezeichnet:

Wann auf die Flur das irdische Auge blickt,
 So süß, so himmlisch dann dich in mir erhebst -
 Wer sah was Geist an Körper bindt, wer
 Lauschte die Sprache der Seele mit den

Verwesungen? - O Seele schon jetzt bist du
 So gross, so himmlisch, wann du von Erdentand
 Und Menschendruck entledigt in
 Grossen Momenten zu deinem Urstof

Empor dich schwingst. (H.I.S. 34,1.85-93)

Hölderlin spricht hier von der Seelensprache in einem Gedicht, das eine seltsame Mischung von Glauben an die Unsterblichkeit der Seele und gleichzeitig Bewunderung der sterblichen Erscheinungen ist. Dabei wäre die Seelensprache der enthusiastischen Sprache Klopstocks gleichzusetzen, wenn bei Hölderlin nicht ein grösserer Gegensatz zwischen der Unsterblichkeit, ja Göttlichkeit der Seele und den äusseren Erscheinungen zum Ausdruck käme. Es macht sich zwar in diesem Gedicht ein sich nach aussen wendender Gefallen an der sterblichen Natur geltend, als irdisches Vergnügen, das zur Erkenntnis der Unsterblichkeit der Seele überleitet:

Wann auf die Flur das irrdische Auge blickt.
 So süß, so himmlisch dann dich [die Seele] in mir erhebst.-
 (S.34 85-86)

Ein Unterschied wird aber zwischen der irdischen Freude und der höheren Freude der Seele beibehalten. So heisst es im ersten Teil des Gedichtes;

Jetzt jauchzt die Erde, feiert im Perlenschmuck
Den Sieg des Tages über das Graun der Nacht -
Doch freut sich meine Seele schöner
Denn sie besiegt der Vernichtung Grauen.
(S.31, 9-12)

Die Frage nach der Bindung von Geist und Körper, nämlich der Möglichkeit einer Bindung der "Verwesungen" mit der Seele durch die enthusiastische Seelensprache wird eigentlich nur dadurch beantwortet, dass die Freude der irdischen Dinge zur höheren Freude der Seele überleitet, bleibt also eigentlich ungelöst. Diese Lösung durch Parallelsetzung des Gefühls der Freude könnte als völlig naiv gesehen werden, wenn nicht schon der Zweifel dagegen gesetzt würde, dass ohne den Glauben an das Mysterium der Unsterblichkeit die Gesetze der Welt zergehen würden. So dichtet Hölderlin die Verse 105 - 112 im Ton der schillerischen Räuber nach. Gedanklich folgt das Gedicht den grossen Monologen des Räubers Moor,³ aber auch die Monologe von Franz Moor klingen an.⁴ Die rebellische, zerstörerische Möglichkeit des Menschen erscheint also in diesem Gedicht. Die Lösung des Problems der menschlichen Zerstörungsmöglichkeit wird dadurch herbeigeführt, dass die Seele unsterblich ist, und deshalb "des Lebens grosse Gesetze" nicht zertrümmert werden müssen. Die Verbindung der einzelnen oft sich widerstrebenden Ideen ist nur lose; aber

es scheint doch so zu sein, dass Hölderlin hier aus der Seelen-
sprache die enthusiastische Verbindung von Aussenwelt und
 Geisteswelt bestätigt findet, und dass er daraus den Beweis
 für die Unsterblichkeit, ja Göttlichkeit der Seele ableitet und
 den aufrührerischen Geist seiner Zeit zu überbrücken glaubt. So
 lose die Ideenverbindung hier auch erscheinen mag, die Frage nach
 der Verbindung von Geist und Körper, von Subjekt und Objekt ist
 da, ja Sprache in der Form der Seelensprache erscheint als das
 Bindeglied. Die Problematik der Sprache ist jedoch noch nicht
 erkannt, die Verbindungsmöglichkeit durch die Sprache wird als
 gegeben gesehen. Nur die Grundzüge, aus denen sich das Sprach-
 problem entwickeln wird, sind schon vorhanden. Wichtig für die
 Weiterentwicklung der Sprachauffassung ist dabei die aus der
 Sturm und Drang Zeit übernommene Erkenntnis der negativen
 Möglichkeit in der Weltordnung und gleichzeitig die Hinnahme
 des durchaus nicht nur negativ empfundenen Aufruhrs. Wie hätte
 sonst Hölderlin ohne Schillerbegeisterung die drei Odenstrophen
 in seinem Stil nachdichten können? Noch stärker tritt dieser
 Gegensatz von christlicher Anerkennung der Weltordnung und
 Sturm-und Drangaufruhr gegen die Ungerechtigkeiten der Welt in
 dem Gedicht Die Bücher der Zeit (H.S, 69) auf. In dem Gedicht
Die Bücher der Zeit, das im Anfang der Tübinger Zeit geschrieben
 ist (1788), lesen wir, dass "im Heiligtum des Unnennbaren" ein
 Buch steht, in dem die Millionentage der Menschen geschrieben
 sind. Dieses Gedicht, das als Lobgesang im Odenstil Klopstocks

ansetzt, ändert plötzlich seinen Rhythmus, um in einer fast drei Seiten langen Aufzählung gegen die Ungerechtigkeit der Geschichte im Stile des Sturm-und-Drangs fortzufahren. Dieser lange Einsatz mündet wieder in die Odenform und endet:

Aber siehe ich schweige
Das sei dir Lobgesang. (I, S. 72,103-104)

Schweigen als Lobgesang erscheint hier fast als Lästerung. Gewiss, der zweite Teil besingt dann als Rechtfertigung Gottes zunächst den Opfertod Christi. Aber der Gesang geht schnell in eine Rechtfertigung Gottes aus der positiven Seite der Geschichte über. Hier ist ein Problem angedeutet, dessen Überwindung sich durch Hölderlins ganze Dichtung zieht, "Schweigen als Lobgesang," nachdem er durchaus nicht geschwiegen hat. Das Problem des Übels erscheint immer wieder, und sowenig Hölderlins Terminologie die dogmatisch christliche Sündenvergebung durch Christi Opfertod beibehält, der Versuch einer Theodizee, das Übel einzuordnen in das All, begegnet uns immer wieder. Dabei erscheint schon die Erkenntnis des "All," d. h. des Ganzen, in dem das Übel erklärt werden kann: in der Offenbarung aus der ganzen Weltgeschichte. Der Versuch ist vorhanden, durch Gegenüberstellung der positiven Seite der Geschichte, die negativen Seiten der Geschichte an ihren richtigen Platz zu stellen.⁵ Doch wird gerade durch die christliche Einstellung, dass durch die Erkenntnis des Heilsplans Gottes das Übel der Welt als vorübergehend anzusehen ist, die

eigentliche objektive Gegenüberstellung der geschichtlichen Tatsachen nicht gemildert. Nur der transzendente naiv hingegenommene Glaubenssatz führt eine scheinbare Einordnung des Übels in der Geschichte herbei.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass uns in den frühen Gedichten der Ansatz begegnet, aus dem sich die Sprachauffassung Hölderlins entwickeln wird. Zunächst erscheint die Möglichkeit einer Verbindung von Objekt und Subjekt, von Geist und Körper in der Seelensprache, die ihren Ursprung wohl hauptsächlich in der enthusiastischen Sprache Klopstocks hat. Daneben erscheint der Versuch durch Erkenntnis des Ganzen in der Geschichte das Übel einzuordnen und aufzuheben. Hinzu tritt in diesen Gedichten die Auflehnung des Sturms und Drangs gegen die offensichtlichen Misstände in der Welt. Aus dieser aufrührerischen Einstellung erwächst die spätere Erkenntnis, dass eine rein dogmatische, transzendente Erklärung des Übels der Welt nicht mehr genügt. So sehr Hölderlin sich von der dogmatischen christlichen Ansicht, dass durch den Opfertod Christi alles Übel der Welt in einer Jenseitsvorstellung gelöst ist, freimacht, kann er sein christliches Erbe doch nicht verleugnen, denn das Übel der Welt soll für ihn immer durch die Erkenntnis des Seins Gottes erklärbar bleiben.

Nun erscheint schon in diesen frühen Gedichten, ein sich nach aussen wendender Gefallen an der Natur, ja die enthusiastische Seelensprache nimmt von diesen äusseren Dingen ihren Ausgang.

Ihr verwandt und wohl aus ihr entwickelt, ist die Sympathiensprache, die man als zweite Phase der Sprachauffassung der frühen Gedichte ansehen kann. Der Hauptunterschied zwischen der Seelensprache und der Sympathiensprache ist der, dass sich der Geist, die Seele selbst, nicht mehr über die Naturerscheinungen erhebt, also nicht mehr eine transzendente Vorherrschaft über die "Verwesungen" beansprucht. Dabei tritt das Problem des "Übels der Welt" zunächst in den Hintergrund. Diese zweite Phase der Sprachauffassung steht mehr unter dem Einfluss der englischen Sensualisten wie Young und Burke. So heisst es in dem Gedicht Melodie; "Tönt die Seele Sympathien wieder / Von der Liebe Zauber eingepflanzt" (S. 122,23-24). Die Liebe wird hier Ursache der Verbindung mit dem All und auch Ursache der Sprache. Die Seele vermag durch die Liebe Sympathien "wiederzutönen." In diesem Gedicht wird dann auch die Sympathie der Seele durch die ganze Reihe vom Schönen über das Schauerliche bis zum Erhabenen geführt, ganz in der von Burke in The Sublime and Beautiful vorgeschriebener Art.⁶ So finden wir das Schaurige in geradezu abgegriffener Weise in der dritten Strophe.

Wo der Todtenkranz am Grabe flüstert
 Wo der Wurm in schwarzen Wunden nagt,
 Wo, vom grauen Felsenstrauch umdüstert,
 Durch die Haide hin der Rabe klagt;
 Wo die Lerch' im Thale froher Lieder,
 Plätschernd die Forell' im Bache tanzt;
 Tönt die Seele Sympathien wieder,
 Von der Liebe Zauber eingepflanzt. (I, S. 122,17-24)

Es liesse sich fast für jeden der ersten vier Verse ein Urbild in der schauerlichen Dichtung der Zeit finden. In der Strophe, die dem Erhabenen gewidmet ist lassen sich ebenfalls typische übernommene Bilder nachweisen.

Wo Gemäuer ächzend niederdräuet,
 Wo der Sturmwind in den Trümmern saust,
 Wo die Wooge, vom Orkan bezwungen,
 Wieder auf zum schwarzen Himmel tost,
 Trinkt das Riesenherz Begeisterungen,
 Von den Schmeicheltönen liebgekost. (I, S. 123, 27-33)

Ja man könnte fast die einzelnen Abteilungen des Gedichts in das Erhabene, Schauerliche, Schöne (Liebliche) unterteilen.⁷ Trotz der naiven Art aber, aus übernommenen Bildern übernommene Gefühle zu produzieren, lässt sich hier bereits ein typisches Dichtungsprinzip von Hölderlin feststellen. Die verschiedenen Gefühle oder "Sympathien" werden nacheinander und im Wechsel vorgeführt, wobei das entsprechende Gefühl des Erhabenen, das "Riesenherz" mit dem lieblichen Gefühl der Schönheit zusammengefasst werden, und alle verschiedenen Gefühle als Liebe aus dem All gefeiert werden.

Wie stark gerade dabei der "Laut" beteiligt ist, zeigt die erste Strophe:

Erd' und Himmel wandeln treu verbunden,
 Laut und Seele knüpft der Liebe Band.
 Lüftchen säuseln, Donner rollen nieder -
 Staune, Liebe ! staun' und freue dich!
 Seelen finden sich im Donner wieder,
 Seelen kennen in dem Lüftchensich. (S, 122, 1-8)

Durch die Sympathienverknüpfung mit den erhabenen Zügen der Natur wird die Einordnung des Aufstands gegen das erkannte Übel möglich, ja die negativen Züge der Welt werden einfach als von der Sympathie überwunden hingestellt. Dabei entsteht bereits der Verwandtschaftsausdruck mit dem "erhabenen" auführerischen Zug in der Natur. Der Nachtorkan grüsst "brüderlich" die Helden, die von ihm geweckt, die "Tyrannenkette niederschmettern" und die "traute [sic] Schreckensbahn" wallen (13-16). So überwindet Hölderlin die allzu scharfe Zweiteilung, die in den Büchern der Zeit und der Unsterblichkeit der Seele aus der scharfen Erkenntnis des Übels entstanden waren.

In die Tübinger Zeit (1788-1793) fallen dann die ersten Antworten auf die Fragen nach der eigentlichen Natur der Sympathiensprache. Neben den englischen Sensualisten beginnt hier der Einfluss Kants und der idealistischen Schule und mit ihm die ästhetische Grundfrage der Zeit die Bedeutung der Schönheit und ihre Erkenntnis. So überschreibt Hölderlin die zweite Fassung der Hymne an die Schönheit mit dem kantischen Zitat: "Die Natur in ihren schönen Formen spricht figürlich zu uns, und die Auslegungsgabe ihrer Chiffrenschrift ist uns im moralischen Gefühl verliehen" (I, S.152). Gerade in dem von Nicolai übernommenen und dadurch leicht abgeänderten Zitat Kants⁸ ist die Verbindungsmöglichkeit zwischen objektiver Welt und menschlicher Erkenntnis gegeben, die so stark von den Romantikern übernommen

wurde. Die Natur wird hier viel aktiver als sonst bei Kant gesehen. Sie spricht, wenn auch nur durch ihre schönen Formen; die wirkliche Erkenntnis bleibt dem menschlichen Geist in dem "moralischen Gefühl" vorbehalten.

Die Gedichte, vor allem die Hymnen, die Hölderlin um diese Zeit geschrieben hat, variieren dann auch dieses Thema der Verbindung von Natur und Menschegeist. Dabei erscheint die Natur noch aktiver als sie in dem Zitat gesehen ist. In der Hymne an die Menschheit heisst es zum Beispiel:

Des Schaffens süsse Lust, wie sie [die Schönheit], zu fühlen
 Belauscht sie kün der zartgewebte Sinn,
 Und magisch tönt von unsern Saitenspielen
 Die Melodie der ernsten Meisterin. (H.I, S.146, 13-16)

Die dichterische Sprache ist die Melodie der Schönheit, die vom zartgewebten Sinn des Menschen aus der Natur wiederholt wird.

Die Verbindung von Naturschönheit und Menschensprache wird hier magisch im Gefühl erkannt; die Sprachauffassung ähnelt hierin der magischen Sprachauffassung von Novalis.⁹ Die Schönheit wird in der Natur auch ganz im Sinne Schillers als Erzieherin der Menschheit gesehen. Gerade revolutionäre Mannesfreundschaft wird von den erhabenen Erscheinungen der Natur gelernt:

Schon lernen wir das Band der Sterne,
 Der Liebe Stimme männlicher versteh'n,
 Wir reichen uns die Bruderrechte gerne,
 Mit Heereskraft der Geister Bahn zu gehn. (H.I, S.146, 17-20)

Die Verbindung mit der Schönheit in der Natur führt direkt zu der Erklärung und Rechtfertigung der Revolution. Ja "Kühnheit"

wird eine wichtige Tugend und Begabung des menschlichen Geschlechts. In dem Gedicht Genius der Kühnheit wird das Problem der Benennung der Natur aus der Kühnheit des Dichters gelöst. Mäons Sohn (Homer), heisst es in diesem Gedicht, rief den Geist der Natur, die zuerst hüllenlos vor ihm erschienen war. Durch seinen kühnen Anruf an ihren Geist aber tritt "im menschlichen Gewand / Die namenlose Königin hervor" (H.I, S.177, 39-40).

Die Kühnheit des Dichters wird parallel mit der Kühnheit der griechischen Heroen gesetzt: "Wie nun in jugendlichem Kriege / Heroenkraft mit der Natur sich mass" (17-18). Neben der Kühnheit, mit der der griechische Heros sich mit der Natur misst, und der Dichter die Natur im schönen Gewand erscheinen lässt, steht aber auch die geschichtliche Revolutionsbewegung:

Wie seinen Bliz aus hohen Wetternächten
Der Donnerer auf bange Thale streut,
So zeigtest du entarteten Geschlechtern
Der Riesen Sturz, der völker Sterblichkeit. (53-56)

So entwickelt sich schon sehr früh aus der Idee des Erhabenen im Sinne von Burke der Geist der Kühnheit. Im Ausdruck verbindet sich das erhabene Bild des Gewitters mit der Revolution durch den Geist der Kühnheit, dem "Gott der Kühnen" (49). In der Hymne An den Genius Griechenlands wird das "Liebesreich" durch die einfache Aussage, den kühnen Menschenschritt, welcher die Verbindung der Menschen mit der Natur schafft, begründet:

Im Angesichte der Götter
 Beschloss dein Mund
 Auf Liebe dein Reich zu gründen.
 Da staunten die Himmlischen alle.
 Zu brüderlichen Umarmung,
 Neigte sein königlich Haupt
 der Donnerer nieder zu dir.
 Du gründest auf Liebe dein Reich. (S.126, 28-35)

Aus dieser kühnen Tat des Geistes des Dichters wird selbst
 das bejammerte ~~Illion~~ getröstet, also das Negative eingeordnet.
 Ja im Überschwang tritt das heldische Überspringen der negativen
 Welt in der Sturm-und-Drang Ablehnung von Priester und Königtum
 auf:

Ewig sei ergrauter Wahn vergessen!
 Was der reinen Geister Aug' ermisst
 Hoffe nie die Spanne zu ermessen! -
 Betet an, was schön und herrlich ist. (Hymne an die Muse,
 S.138, 113-116)

Hier wird deutlich, dass Hölderlins Sprachauffassung noch weit
 davon entfernt ist, das ganze All in seiner Dichtung auszudrücken.
 Schön und herrlich sind die einzigen vom reinen Geist als wahr
 ermessenen Dinge, alles andere scheint nur vom Wahn aufgenommen.
 Diese jugendliche Art, die Schwierigkeiten durch die Schönheitsidee
 der Zeit zu überspringen, hält nicht lange vor. Bereits in der
Hymne an die Schönheit (zweite Fassung) ist die Schönheit zwar
 noch die wahre Zauberin, aber ausserhalb ihres Bannkreises bleibt
 das Negative erhalten:

Reinere Begeisterungen
 Trinkt die freie Seele schon;
 Meines Lebens Peinigungen
 Hat die neue Lust verschlungen,

Nacht und Wolke sind entfloh'n;
 Wenn im schreckenden Gerichte
 Schnell der Welten Axe bricht -
 Hier erblaicht die Freude nicht. (I, S.152/3, 21-28)

"Die Vergänglichkeit der Welt" hat sich zum mindesten im Ausdruck wieder aus den früheren Gedichten in die Hymne eingeschlichen. Obwohl die Vergänglichkeit hier noch ganz abgelehnt wird, als ausserhalb der wahren Schönheitswelt stehend, so erscheint doch die negative Gegenwartswelt immer stärker als Wirklichkeit in den nächsten Hymnen. In der Hymne an den Genius der Jugend wird in den Versen "Süsse Täuschungen umspielen / Doch die dürren Pfade noch" (I,S.169, 55-56) die Vereinigung durch die Schönheitsidee schon als Schwärmerei in Frage gestellt. In der Hymne Griechenland steht dann neben der Gegenwartshoffnung bereits der romantische Zug in die Vergangenheit:

Ach! umtanzt von Hellas goldnen Stunden,
 Fühltest du die Flucht der Jahre nicht,
 . . .
 Harre nun! sie kömmt gewiss die Stunde,
 Die das Göttliche vom Kerker trennt -
 Stirb! du suchst auf diesem Erdenrunde,
 Edler Geist! umsonst dein Element. (S.180, 27-28, 37-40)

Der verzweifelnde Glaube, dass dieses Reich der Liebe gegenwärtig sein und wiederkehren könnte, wird hier in einer romantischen Flucht in die Vergangenheit ausgedrückt. Wichtig ist dabei, dass der Geist nicht sein Element findet, auch nicht als Dichter. Alcäus und Anakreon gehören, wie die Helden des Marathon, der Vergangenheit an (49-52).

Es erscheinen in den Gedichten der Waltershausener und Jenaer Zeit (1794-1795) mehrere durchaus der romantischen Auffassung entsprechende Züge in der Dichtung. War im Hymnus an den Genius der Kühnheit Homer und mit ihm der Dichter selbst fähig, die Verbindung von Natur und Menscheng Geist herbeizuführen, so ist es in der Hymne An die Natur nur in der Kindheit und im Traum möglich, die Natur gefühlsmässig zu verstehen. So heisst es hier: "Armes Herz, du wirst sie nie erfragen / Wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt" (S.193, 163-64). Die gefühlsmässige Sympathiensprache gehört der Kindheit und dem Traum an, der Kindheit und Jugendzeit der Menschen. In der Hymne An die Natur erscheint dann bereits die Abwendung von der Schönheit in ihren verschiedenen Erscheinungsformen, und damit ein Wegwenden von der exklusiven Sympathiensprache:

Seid gesegnet, goldne Kinderträume,
 Ihr verbargt des Lebens Armuth mir,
 Ihr erzogt des Herzens gute Keime,
 Was ich nie erringe, schenktet ihr!
 O Natur! an deiner Schönheit Lichte,
 Ohne Müh' und Zwang entfaltetet
 Sich der Liebe königliche Früchte
 Wie die Erndten in Arkadien. (S.192, 1.41-48)

Hier wird ausgedrückt, was in den Reflexionen ausgearbeitet ist: Schönheit ist nicht Ausdruck des ganzen Lebens, kann also nicht Ausdruck des ganzen Seins sein. Doch gebührt ihr der Dank als Erzieherin des Gefühls. Die Klage über den Verlust der Sympathienverbindung wird um diese Zeit immer häufiger. Die Jugendzeit der Tübinger Hymnen, in der Liebe, Enthusiasmus und

Freundschaft die Verbindung einfach schufen, ist vorbei. Das Abbrechen der Sympathiensprache mit der Natur ist in der Hymne an die Natur zu finden:

Todt ist nun, die mich erzog und stillte,
 Todt ist nun die jugendliche Welt,
 Diese Brust, die einst ein Himmel füllte,
 Todt und dürftig, wie ein Stoppelfeld. (S.192, 49-52)

Dabei ist bezeichnend, dass der vielleicht eindrucksvollste Vers, "Todt und dürftig wie ein Stoppelfeld," die Sympathienlosigkeit des Dichters in einer Analogie mit einer äusseren Erscheinung ausspricht. Eine innere Erfahrung findet bereits den Vergleich mit der negativ gesehenen Welt.

Mit der Idee der "Sympathie" ist also das Sprachproblem nicht mehr erschöpft. Die negative Welt kann wieder in die Dichtung eindringen. Es wird jetzt erkannt, dass in der Sympathiensprache die Verbindung immer neu geschaffen werden müsste, da sie nicht mehr als einzig mögliche Erfahrung des Menschen erkannt wird. Sie beruht kaum noch auf dem Willen des Menschen sondern vor allem auf der Zuneigung der Natur. Diese Dichtung der Sympathienverbindung ist dadurch an die Natur selbst gebunden, und zwar nicht nur an die Erscheinungswelt lieblicher Landschaft, schönes Wetters usw., sondern auch an die Naturerscheinung der Gefühle, "die Brust, die einst ein Himmel füllte."

Es scheint, als ob in der ersten Frankfurter Zeit (1796-1798) die Liebe zu Diotima noch einmal die Möglichkeit zu einer

Sympathiensprache mit der Natur gibt. Jedenfalls tritt früh ein dritter Versuch hinzu, über den Verstand hinaus die Verbindung mit der Welt zu schaffen. Ein Versuch, der auch in der romantischen Dichtung der Zeit eine Rolle spielt. Dabei tritt ein genaueres Eingehen auf die wirkliche Landschafts- und Naturerscheinung in den Vordergrund, geradezu eine Schau, die sich nach aussen kehrt. In diesen Bildern findet eine mystische, zum mindesten ausser-verstandesmäßige Identifikation statt. So wird in dem Gedicht An einen Baum durch den meditierenden Blick der Baum zum "Bild der Geliebtesten" (S.209, 22). Der Abstand zwischen den beiden Gegenständen wird allerdings im Ausdruck bewahrt, da der Baum dem Dichter nur "Bild der Geliebten" wird. Es kommt weder zu einer Metapher, einer translatio im üblichen Sinn, noch zu einer absoluten Identifikation, wie etwa in der blauen Blume von Novalis, die wirklich im Ausdruck mit Mathilde zusammenfließt. Durch Selbstbeobachtung wird der Prozess der Identifikation erklärt.

Stärker erscheint die Identifikation in dem Gedicht die Musse:

Wenn die leichtere Luft mir alle Sinne bezaubert
 Und das unendliche Thal, wie eine farbige Wolke
 Unter mir liegt, da werd' ich zum Adler, und ledig
 des Bodens
 Wechselt mein Leben im All der Natur wie Nomaden den
 Wohnort.
 (S.236, 16-19)

Hier in der Natur wird magisch "bezaubert" die Identifikation mit dem All durch die Gleichsetzung des Ichs mit dem Objekt gezeigt.

Aber diese Gleichsetzung mit dem All wird nur in der Ruhe der Natur, in ihrem "schönen" Zustand möglich. Die magische Verbindung wird ausserhalb des menschlichen Gedanken und der Geschichte erkannt. Nicht umsonst beginnt das Gedicht: "Sorglos schlummert die Brust, es ruhen die strengen Gedanken." Der Geist der Unruhe, der sowohl in der Natur als auch in den Menschen wohnt, wird hier streng gegen den Geist der Ruhe abgesetzt: ". . . der geheime / Geist der Unruh, der in der Brust der Erd' und der Menschen / Zürnet und gährt . . ." (S.237, 28-30). Dieser Geist der Unruhe ist also bereits als Teil der Natur und Menschen erkannt. Aber der Geist der Unruhe ist nicht dem Gefühl durch die Sympathie mit dem Erhabenen oder gar Schauerlichen verbunden, wie es der Geist der Ruhe in der Identifikation ist. Eher ist der Geist der Unruhe noch unter der Denkendorfer Dogmatik gesehen. Nur dass die Natur und nicht Gott als ewig überragende Macht gesehen ist, wenn vom Geist der Unruhe gesagt wird:

. . . und doch in der ewigen Ordnung
Niemals irre dich [die Natur] macht, auf der Tafel deiner
Gesetze
Keine Sylbe verwischt, der auch dein Sohn, o Natur, ist.
(S.237, 34-36)

Aus dem Geist der Ruhe jedoch entwickelt Hölderlin zunächst die Identifikation mit den Dingen, die schon bald in der Frankfurter Zeit zu Analogien werden. Die beiden Gedichtfassungen von Die Einladung, sowie das Gedicht An Neuffer zeigen die Wandlung der Bildbehandlung, die sich in der Frankfurter Zeit vollzieht.

Nach Beissner gehört die erste Fassung des Gedichts Die Einladung (S.232) noch der Studentenzeit an (I,2, S.544). Damit spricht Hölderlin nicht vom Tod der Braut Neuffers, sondern es ist ein Gedicht, das ganz der Zeit angehört, in der die reine Sympathien-sprache durch die Gegenwartswelt bedroht ist, und durch Freundschaft vielleicht noch erhalten werden kann. Erst die zweite Fassung (S.253) spielt auf den Tod der Braut an. Die viel geglättete Form dieses Gedichts zeigt den formalen Fortschritt der Dichtung. Jedoch enthält auch diese Fassung des Gedichts jene Resignation, die dem früheren Gedicht im Ton noch verwandt ist:

. . . Vielleicht gelingt es uns
 Noch einen jener schönen Abende,
 Die wir so oft am Herzen der Natur
 Mit reinem Sinn und mit Gesang gefeiert
 Zurück zu zaubern, und noch einmal froh
 Hinein zu schauen in das Leben. (S.233/4, 28-33)

Das Gedicht neigt sich der Vergangenheit zu, doch wird die Möglichkeit einer Sympathienverbindung, die noch einmal durch Freundschaft herbeigezaubert werden könnte, gesehen. Das Gedicht An Neuffer steht dagegen in der Sympathienverbindung. Aber grade die Sympathienverbindung wird aus dem Verstand beobachtet, und damit setzt hier ein, was Hölderlins eigentlicher Beitrag zur Dichtung ist.

Der zweite Teil des Gedichtes An Neuffer drückt das Erlebnis der direkten Verbindung aus:

Freund! ich kenne mich nicht, ich kenne nimmer den Menschen,
 Und es schämet der Geist aller Gedanken sich nun.
 Fassen wollt' er auch sie, wie er fasst die Dinge der Erde
 Fassen
 Aber ein Schwindel ergriff ihn süß, und die ewige Veste
 Seiner Gedanken stürzt'. (S.235, 5-10)

Man kann hier die ersten Zeichen jenes dichterischen Geistes sehen, für den zunächst alles fremd erscheint. In diesem Zustand kennt er weder sich noch die Menschen, das Fassen der Dinge der Erde stürzt zusammen mit der "ewigen Veste" der Gedanken.¹⁰ Noch fehlt dieser Beschreibung des poetischen Geistes die Ermahnung sich selbst festzuhalten und nicht eher zu sprechen, bis die neue Erkenntnis da ist; noch bezieht sich diese poetische Erfahrung völlig auf das Gefühl der Freude, und ist nur der Schwindel, der ihn süß ergreift wodurch es unmöglich wird, die Dinge der Erde zu ergreifen. Das Gedicht ist zwar nur ein Fragment, und es lässt sich darum auch nicht genau sagen, ob es in seiner Fortsetzung auch auf die Dinge der Erde in ihrer Verbindung eingegangen wäre. Jedenfalls fehlt diesem Fragment noch die Verbindung mit dem Verstand, das spätere "wohlorganisierte Gefühl," das alles an seine Stelle zu setzen vermag. Nur die ausserverstandesmäßige Verbindung, der Schwindel aus dem Gefühl der Freude, ist hier erwähnt. Im Ausdruck erscheinen hier deutlich die Analogien oder Vergleiche der menschlichen Gefühle mit Naturerscheinungen, die der Verbindung aus dem wohlorganisierten Gefühl zustehen:

Brüderlich Herz! ich komme zu dir, wie der thauende Morgen
 Schliesse du, wie der Kelch zärtlicher Blumen dich auf
 Einen Himmel empfängst du, der Freude goldene Wolke
 Rieselt in eilenden freundlichen Tönen herab. (S.235, 1-4)

Sind die ersten Analogien richtige Vergleiche, in denen das Ich mit dem thauenden Morgen, das du mit den Blumen verglichen werden, so erscheint in den nächsten zwei Versen eine Metapher. Der Himmel in diesem Zusammenhang wird ins geistige übertragen, Ausdruck desselben Gefühls, das der wirkliche Himmel in den Naturgedichten zu produzieren vermag, wie es noch an dem Gedicht Der Äther erläutert werden soll. Die Natur erscheint hier nicht in der Anschauung beschrieben, sondern menschliche Gefühle werden mit natürlichen Zeichen zusammengestellt, und so im Ausdruck bestätigt. Es ist geradezu eine Umkehrung der Sympathiensprache, denn die Dinge werden nicht mit dem Gefühl belegt, sondern die Gefühle werden durch Dinge ausgedrückt. An Neuffer ist wohl als eines der ersten Gedichte anzusehen, in dem die Sprachauffassung Hölderlins klar erscheint, der Dichter entlehnt den Stoff aus der ihn umgebenden Welt als Ausdruck für sein inneres Leben. Dieser Behandlung der äusseren Welt geht die Sympathiensprache voraus: die Sympathien, die der Dichter in der Natur findet, werden in der neuen Sprachauffassung zum äusseren Zeichen des Gefühls. Es handelt sich in diesem Gedicht um das private Gefühl der Freude, während die problematische Verbindung des Erhabenen und Schauerlichen noch als negativ und

dem Gefühl fremd ausgeschlossen bleiben. Andere Gedichte zeigen bald die Erkenntnis, dass nur das positive aus dem eigenen poetischen Ich erkannte Gefühl dem Dichter nicht mehr genügen kann.

Schon in dem Gedicht An einen Baum haben wir gesehen, dass der Baum "das Bild der Geliebtesten" wird. In dem Gedicht Die Eichbäume werden die Bäume Sinnbild, "Zeichen" der freien unabhängigen Triebe in der Natur. Sie werden deshalb auch mit Titanen und Göttern verglichen. Dagegen aber wird die Gemeinschaft in der Natur im Bild der Gärten beschrieben, in denen im direkten Gegensatz zu den freien Trieben die Knechtschaft herrscht, wo aber allein die Liebe möglich ist. Das poetische Ich findet sich hier in einem Zwiespalt zwischen den in Naturzeichen beschriebenen Trieben. Auf der einen Seite beneidet er "den freien Bund" (1.13) der Bäume, die "Wie Sterne" wie Götter leben, weil er die Knechtschaft nicht dulden kann. Auf der anderen Seite zieht ihn die Liebe in die Gemeinschaft zurück. Von einem Verständnis der allgemeinen Gesetze, unter denen sich das Ganze verstehen lässt, kann hier noch nicht gesprochen werden. Auch in dem Gedicht An den Äther (S.204) ist der Versuch nicht vorhanden, die gegeneinanderstehenden Triebe zu vereinen. Das Hauptthema des Gedichts ist wohl der Trieb des menschlichen Geistes sich mit dem Geist des All zu verbinden. Jedenfalls erscheint in dem Roman Hyperion an einer entsprechenden Stelle in dem Bild selbst deutlich ausgesprochen, dass die nach

dem Himmel strebende Natur analog dem Verlangen des Geistes zum Allgeist ist.¹¹ In diesem Gedicht aber erscheint diese Idee noch nicht ausgedrückt, nur aus dem komplizierten Bild lässt sich die Verbindung ablesen. Auf der einen Seite ist es das Bild des natürlichen Frühjahrshimmels, zu dem die Lebewesen emporstreben. Vergeistigt "belebt" wird das Bild durch die Verbindung mit Zeus, und dadurch, dass das Streben der Lebewesen Ganymed gleichgesetzt wird. Durch die doppelte Parallele, Teilhaben an der Natur durch die Schau und dem Wunsch der geistigen Allvereinigung durch das poetische Ich, wird die Analogie so stark verbunden, dass sie beinahe als eine Götterverehrung des Himmels angesehen werden kann. Unterstrichen wird diese aus dem enthusiastischen Gefühl erwachsene Himmelsverehrung noch durch den Schluss, indem Vater Äther zu dem strebenden Herz selbst herunter kommt:

Aber indess ich hinauf in die dämmernde Ferne mich sehne,
Kömmst du säuselnd herab von des Fruchtbaums blühenden Wipfeln,
Vater Aether! und sänftigest selbst das strebende Herz mir,
Und ich lebe nun gern, wie zuvor, mit den Blumen der Erde.
(S.205, 48-52)

Hier verbindet sich der Allgeist mit der äusseren Erfahrung des Frühlingswindes. Die Verbindung findet durch das enthusiastische Naturgefühl statt. Trotz dieser direkten Gefühlsverbindung sollte man nicht übersehen, dass im Aufbau des Bildes schon die drei Teile vorhanden sind, die für die Bildbehandlung der späteren Gedichte so wesentlich werden: Das äussere Bild wird durch die

Verbindung mit mythologischen Götternamen belebt und vergeistigt. Der Geist, der hinter diesen belebten Bildern in Erscheinung tritt, wird dann auf menschliche Erfahrungen angewendet. Diese menschlichen Erfahrungen werden ebenfalls wieder aus der Verwandtschaft mit den Naturerscheinungen bestätigt. Noch erscheint dieser Aufbau des Bildes nicht deutlich im Ausdruck der Sprache. Doch sollen diese lieblichen Dichtungen Hölderlins nicht getadelt werden. Sie sind nur die "romantischsten" Gebilde in seiner Entwicklung, in denen das enthusiastische Gefühl des poetischen Ichs noch im Vordergrund der Gedichtidee steht. Daneben erscheint in diesem Gedicht eine Erklärung, warum die Menschen sich nicht ganz dem enthusiastischen Gefühl ergeben. Sie verwechseln ihre Sehnsucht zum All mit dem Trieb in die Welt. In dem Gedicht wird das dadurch ausgedrückt, dass Meer und Himmel verwechselt werden. Das nach aussen strebende Gefühl der Menschen wird hier als Irrweg gesehen, und so kommt es zum Vergleich mit der irrenden Rebe ohne Stab:

Thöricht treiben wir uns umher; wie die irrende Rebe,
 Wenn ihr der Stab gebricht, woran zum Himmel sie aufwächst,
 Breiten wir über dem Boden uns aus und suchen und wandern
 Durch die Zonen der Erd', o Vater Aether! vergebens,
 Denn es treibt uns die Lust in deinen Gärten zu wohnen.

(S.205, 37-41)

In den frühen Frankfurter Gedichten erscheinen Bilder, die aus den äusseren Erscheinungen die Gesetze für Aussen und Innen ableiten durch die Erkenntnis gemeinsamer Züge. Sie sind schon komplexer, dreistufig, könnte man sage, gegenüber den einfachen

zweistufigen Bildern der Sympathiensprache, in denen Bilder direkt zum eigenen Gefühl überleiten. Noch werden die Bilder allerdings auf das eigene Gefühl angewandt. Aus dieser Einstellung des poetischen Ichs wird die heroische Einstellung der Eichbäume als ungenügend für die Menschen erkannt. Der Weg nach Aussen in dem Gedicht An den Aether ist ein Irrweg. Erst in den späteren Versuchen, das ganze Sein in seinen verschiedenen Aspekten zu erklären, entwickeln sich neue Dimensionen. Eine Besprechung der beiden Fassungen des Gedichts Der Wanderer sollen diese Überlegung weiter erhellen.

Nach Beissner gehört die erste Fassung der Elegie, Der Wanderer, in das Jahr 1795 (I,2, S.512). Das Hauptthema des Gedichtes, wie es im Ausdruck selbst erscheint, ist eng mit dem Aether verbunden. Auch hier erscheint die Wanderung als Irrweg, und die Rückkehr in die Heimat ist gleichzeitig eine Rückkehr zur Vereinigung mit der Natur aus dem Gefühl. Die Beschreibung des Eispols und der Wüste im Anfang des Gedichts zeigen keine direkte Verbindung aus dem Gefühl. So ist in mancher Beziehung Goethes Kritik an diesem Gedicht durchaus gerechtfertigt, wenn er an Schiller schreibt: "Freilich ist die Afrikanische Wüste und der Nordpol weder durch sinnliches noch durch inneres Anschauen gemalt, vielmehr sind sie beide durch Negation dargestellt, da sie denn nicht, wie die Absicht doch ist, mit dem hinteren deutsch-lieblichen Bilder genugsam kontrastieren."¹²

Diese Kritik deutet jedenfalls auf den Mangel von Gefühl hin, das Hölderlin den negativen Zügen der Natur entgegenbringt. Trotzdem wollen wir hier eine neue Einstellung zur Natur herauslesen, die in der Weiterentwicklung von Hölderlins Sprachauffassung wichtig wird. War in der Symphathiensprache der Studienzeit die Natur den Gefühlen der Menschen offen, so findet man in diesem Gedicht die Erkenntnis, dass die Natur sich nicht leicht und einfach dem menschlichen Herzen ergibt. Es ist nicht mehr die reine Symphathiensprache, die das Schaurige, Schöne und Erhabene beschreibt. Im ersten Teil findet man die Wüste fast nur im Vergleich mit der grünen, üppigen Landschaft der Heimat:

Ach! nicht sprang, mit erfrischendem Grün der schattende Wald
hier
 In die säuselnde Luft üppig und herrlich empor,
 Bäche stürzten hier nicht in melodischem Fall vom Gebirge,
 Durch das blühende Thal schlingend den selbernen Strom,
 Keiner Heerde vergieng am plätschernden Brunnen der Mittag,
 Freundlich aus Bäumen hervor blikte kein wirthliches Dach.
(S.206, 5-10)

Der Hauptteil der Beschreibung der Wüste ist wirklich nur die Beschreibung einer idyllischen Landschaft in der Negation. Diese idyllische Landschaft entspricht der Landschaft im dritten Teil, in der die gefühlsmässige Verbindung mit der Natur gefeiert wird. So endet auch der erste Teil der Wüstenbeschreibung mit einem Anruf an die Natur:

Nicht um Wasser rief ich dich an, Natur! in der Wüste,
 Wasser bewahrte mir treulich das fromme Kameel.
 Um der Haine Gesang, um Gestalten und Farben des Lebens
 Bat ich, vom lieblichen Glanz heimischer Fluren verwöhnt.
 Aber ich bat umsonst; du erschienst mir feurig und herrlich,
 Aber ich hatte dich einst göttlicher, schöner gesehn.
(S.206, 13-18)

Hier ist zwar die Natur in der Wüste "feurig und herrlich," aber dem poetischen Ich, dem Gefühl, bleibt sie in diesem Aspekt verschlossen. Der Dichter bittet umsonst um "die Farben des Lebens." Die Natur in ihren Erscheinungen wird einer ganz anderen Art der Beobachtung unterworfen. Das äussere Bild ist nicht mehr aus der dichterischen Tradition allein übernommen, oder aus der Mischung von Tradition und eigener Schau, wie in den Beschreibungen der eigenen heimatlichen Welt, sondern hier spielt die damalige wissenschaftliche Beobachtung der Reisebeschreibungen in das äussere Bild hinein. Deutlich wird das in dem Vers: "Wasser bewahrte mir treulich das fromme Kameel." Die neue Einstellung zur Natur bringt jetzt den Dichter dazu, die Wirklichkeitserkenntnis seiner Zeit mit in das objektive Bild hineinzunehmen, wenn er nach der Verbindungsmöglichkeit von Leben und Natur fragt. Der zweite Teil, der den Eispol beschreibt, bringt ebenfalls diese Frage nach der Lebensverbindung in der Natur. Fehlten der Wüste die "Farben des Lebens," so heisst es hier: "Todt in der Hülse von Schnee schlief hier das gefesselte Leben, / Und der eiserne Schlaf harrete des Tages umsonst" (21-22). Aber der zweite Teil spricht nicht direkt zur Natur, in ihm erscheinen die Analogien zwischen Naturerscheinung und Menschenerfahrung:

Mutter Erde! rief ich, du bist zur Witwe geworden,
 Dürftig und kinderlos lebst du in langsamer Zeit.
 Nichts zu erzeugen und nichts zu pflegen in sorgender Liebe,
 Alternd im Kinde sich nicht wiederzusehn, ist der Tod.
 Aber vielleicht erwarmst dudereinst am Strale des Himmels,
 Aus dem dürftigen Schlaf schmeichelt sein Odem dich auf.

(S.207, 27-32)

Auch an dieser Analogie lässt sich der Aufbau eines "belebenden" Bildes nachweisen, ja Menschenschicksal und Naturerscheinung werden hier im Ausdruck vom Dichter selber zusammengebracht; "Mutter Erde, rief ich. . . ." Aus dieser Zusammenstellung erwächst die Möglichkeit einer Änderung für beides, Menschenschicksal und leidende Naturerscheinung. Aber Hölderlin hat noch nicht ganz das Schönheitsideal der Sympathiensprache aufgegeben. Er wendet sich bewusst der Schönheit in der heimatlichen Natur zu, die ihm die einzige Bestätigung des ewigen, schönen Lebens der Welt zu geben vermag.

Aber jetzt kehr' ich zurück an den Rhein, in die glückliche
 Heimath,
 Und es wehen, wie einst, zärtliche Lüfte mich an.
 Und das strebende Herz besänftigen mir die vertrauten
 Friedlichen Bäume, die einst mich in den Armen gewiegt,
 Und das heilige Grün, der Zeuge des ewigen, schönen
 Lebens der Welt, es erfrischt, wandelt zum Jüngling
 mich um.
 (S.207, 37-42)

Wollen wir hier von einer Flucht reden, so flieht das poetische Ich die negativen Züge der Natur, denn es findet nur in der heimatlichen Natur die Lebensverbindung. Die poetische Inspiration hängt von der Vaterlandssonne ab:

. . . es wärmt mich und spielt mir
 Um das Auge, wie sonst, Vaterlandssonne! dein Licht;
 Feuer trink ich und Geist aus deinem freudigen Kelche,
 Schläfrig lässest du nicht werden mein alterndes Haupt.
 (S.208, 77-80)

Vom Standpunkt des poetischen Ich aus gesehen, kommt es in diesem Gedicht zum Ruhm der Schönheit in der Natur nicht nur im dritten

Teil des Gedichts sondern auch in den negativen Vergleichen mit den dem Gefühl verschlossenen Zügen in der Natur. Die Gefühlsverbindung mit der Schönheit in der Natur bleibt die einzige Erkenntnisquelle.

In der zweiten Fassung des Wanderers, die bereits in die Homburger Zeit (1798-1800) fällt, erscheint im Ausdruck selbst die Kritik am poetischen Ich. Schon der erste Teil, die Wüstenbeschreibung, endet mit einer Antwort der Natur:

Um der Haine Gesang, ach! um die Gärten des Vaters
Bat ich vom wandernden Vogel der Heimath gemahnt.
Aber du sprachst zu mir; auch hier sind Götter und walten,
Gross ist ihr Maas, doch es misst gern mit der Spanne
der Mensch.
(II, S.80, 15-18)

Mangel des menschlichen Maases ist der Grund, warum er das Göttliche und sein Walten hier nicht versteht. Im zweiten Teil, in der Beschreibung des Eispols findet man diese Änderung:

Und mich wunderte dess und thörig sprach ich; o Mutter
Erde, verlierst du denn immer als Witwe, die Zeit?
(II, S. 80, 27-28)

Die Erde als immerwährende Witwe anzusprechen ist "töricht" und entspringt hier im Ausdruck selbst erscheinend, als Mangel des poetischen Ich, das hier zu gegenwartsbefangen ist. In dem dritten Teil des Gedichtes werden zwar auch die Mächte in der Erscheinung des Vaterlandes aus der eigenen Erfahrung besungen:

Vater des Vaterlands! mächtiger Äther! und du
 Erd' und Licht! ihr einigen drei, die walten und lieben
 Ewige Götter! mit euch brechen die Bande mir nie.
 (II, S. 83, 98-100)

Sie sind also die Mächte, mit denen das Ich in leichte immerwährende Verbindung tritt. Aber neben den Vater Äther des Vaterlands ist das Bewusstsein anderer Götter, anderer Mächte getreten, die das "törichte" Ich aus seiner Zeitbeziehung heraus falsch versteht, oder mit falschem Masstab misst. So tritt in der Homburger Zeit neben die aus der Sympathiensprache entwickelte Verbindung von Erscheinungswelt und geistiger Erfahrung die Kritik an der subjektiven Erkenntnis, an dem poetischen Ich hinzu, welches der Einordnung der schwer zu verbindenden Erscheinungen und ihrer geistigen inneren Parallelen im Wege steht. Die Erkenntnis des ganzen Seins schliesst also in der Homburger Zeit die Einordnung des poetischen Ich in das Ganze ein. Die andere Bildbehandlung, die sich daraus entwickelt, soll erst im nächsten Kapitel behandelt werden.

Die zweite Fassung des Wanderers ist hier schon angeführt worden, weil sich in den Frankfurter Gedichten noch nicht ganz dieselbe Sprachauffassung zeigt, wie in den Homburger Gedichten. Jedoch sind gerade die Frankfurter Gedichte als Übergang zum Wesen der späteren Hölderlinschen Dichtart wichtig. An Hand der ersten Fassung des Wanderers wurde gezeigt, dass Hölderlins Einstellung zur äusseren Erscheinung sich geändert hat. Zu den

aus der Tradition einfach übernommenen Bildern tritt hier die Wirklichkeit aus eigener Beobachtung, aber auch aus wissenschaftlicher Beschreibung hinzu. Auch erscheint eine neue Verknüpfungsart zwischen äusserem Bild und Gefühl: das "Belebende," das die Erkenntnis eines gemeinsamen Geistes in Natur und Menschengefühl als Verbindung von Innen und Aussen voraussetzt. Wilhelm Michel sieht in den Frankfurter Gedichten die Überwindung der idealistischen Ideen, nach denen die Welt nur im eigenen Bewusstsein erkannt wird, und dass Hölderlin statt dessen die Wirklichkeit, zu der der Mensch durch persönliches Verständnis zu einer Verbindung kommt, setze.¹³ Die Bildbehandlung zeigt jedenfalls eine stärkere Nebeneinandersetzung im Ausdruck von objektiver Wirklichkeit und subjektiver Erfahrung, die erst durch einen in beiden gemeinsam erkannten Geist verbunden werden können. Soweit neigen die Bilder mehr der dialektischen Auffassung zu. Trotzdem sollte man fragen, ob in der früheren Sympathiensprache wirklich eine idealistische Auffassung, einer zweiten Schöpfung aus dem Ich zu sehen ist. Auch dort findet eine Gegenüberstellung von Natur und Ich statt. Die Verbindung der Naturschönheit mit dem Ich wird durch Sympathienecho im Ich herbeigeführt. In den Frankfurter Gedichten findet eine Weiterführung dieses Sympathienechos dadurch statt, dass die verbindenden Gesetze zwischen Wirklichkeit und Gefühl aus dem Ich als gemeinsamer Geist erkannt werden und so zur "Belebung" der Wirklichkeit führen.

Diese Verbindung in der Gegenüberstellung bezieht sich nicht

nur auf die Naturerscheinungen, auch das historische Griechenlandbild zeigt die Weiterentwicklung in der Sprachauffassung. War das Griechenlandbild in der reinen Sympathiensprache einfach als vorhandene Menschenerfahrung gesehen, ohne sich mit der Historizität auseinanderzusetzen, so tritt in den Waltershauser und Jenaer Gedichten mit der Erkenntnis der Zeit, der romantische Zug in die Vergangenheit zu dem Griechenlandbild hinzu. In den Frankfurter Gedichten wird Griechenland auch noch als vergangen gesehen, aber gleichzeitig als Vorbild und Lehrmeister für die gegenwärtige Welt. Dabei stellt sich die Idee des einmal stattgehabten Reiches der Sympathie neben das noch zu erwerbende. Die Verbindung aus dem Ich der beiden gegenüberstehenden Reiche ist der überzeitliche Geist, der in den griechischen Menschen erkannt wird. So kann zum Beispiel Susette Gontard als Griechin gefeiert werden, weil sie in derselben Verbindung mit der Natur steht, wie die Griechen. Es heisst in dem Gedicht Ihre Genesung;

Ach! schon athmet und tönt heilige Lebenslust
 Ihr im reizenden Wort wieder wie sonst und schon
 Glänzt das Auge des Lieblings
 Freundlichoffen, Natur! dich an. (S.253, 9-12)

Aber sie ist nicht nur die Griechin in der Naturverbindung, sondern auch in der selbstverständlichen Art ihrer Liebe, die über die enge Moral des alltäglichen Lebens hinaus ihren natürlichen Gefühlen ihre Freiheit erlaubt--eine durchaus der Zeit Hölderlins entsprechende Auffassung der Griechen. Damit wird sie zur

Lehrmeisterin der Liebe und trägt nicht umsonst den Namen ihrer griechischen Schwestererscheinung Diotima. Auf diese Weise kann auch Herkules zum Sinnbild der allgemeinen Männertugend in der Gegenwart werden (An Herkules, S. 199).

In der Frankfurter Zeit entsteht aus der Erkenntnis des immerwährenden Geistes, der sich in Griechenland gezeigt hat, die Verbindung von Erkenntnis, Sprache und Tat. Völlig dem revolutionären Griechenbild entsprechend, schöpft Hölderlin hier die Idee, dass durch die Tat der Geist Griechenlands in die Gegenwart gezogen wird. Wo wird durch die Tat in der Gegenwart nicht nur Griechenland als "Freundlich grüssend" und verwandt betrachtet, auch die Erkenntnis des immer währenden Geistes führt zum Aufruf zur Tat. Dadurch wird das ideale republikanische Reich Griechenland als lebendig gesehen. So heisst es in dem Gedicht Der Tod fürs Vaterland (aus der frühen Homburger Zeit):

Denn die Gerechten schlagen, wie Zauberer,
Und ihre Vaterlandsgesänge
Lähmen die Knie den Ehrlosen. (6-8)

. . .

Wie oft im Lichte dürstet' ich euch zu seh'n
Ihr Helden und ihr Dichter aus alter Zeit!
Nun grüsst ihr freundlich den geringen
Fremdling und brüderlich ist's hier unten. (S.299, 17-20)

Aus Gedanken und Worten soll die Tat hervorgehen; ohne die Tat bleibt der Geist der Überlieferung tot. Diese Ansicht führt zur Anklage gegen die Zeit und vor allem gegen die Deutschen,

nicht nur im Hyperion Roman, sondern auch in der Frankfurter

Ode An die Deutschen:

Spottet ja nicht des Kinds, wenn es mit Peitsch' und Sporn
Auf dem Rosse von Holz muthig und gross sich dünkt,
Denn, ihr Deutschen, auch ihr seyd
Thatenarm und gedankenvoll.

Oder kömmt, wie der Stral aus dem Gewölke kömmt,
Aus Gedanken die That? Leben die Bücher bald?
O ihr Lieben, so nimmt mich,
Dass ich büsse die Lästung. (S.256)

Im Ausdruck der Sprache werden die Deutschen hier noch völlig negativ gesehen, das dichterische Ich fällt ein durchaus negatives Urteil. Erst in der zweiten Strophe erscheint die Möglichkeit eines Fehlurteils aus dem Ich. Sollte die Tat dennoch aus den Gedanken kommen, dann entschuldigt sich der Dichter für seine Schärfe. Erst in der zweiten verlängerten Fassung der Homburger Zeit (1798-1800) erscheinen die Zeilen: "Und das Schweigen im Volk, ist es die Feier schon / vor dem Feste / Die Furcht, welche den Gott ansagt?" (II, S.9, 9-10). Also erst in der Homburger Zeit spricht der Dichter aus, dass die vom Ich getadelte Tatenlosigkeit ein positives, falschverstandenes Phänomen sein kann.

In den Frankfurter Gedichten, auch noch in den Kurzoden, wird der Geist der Unruhe durch die revolutionäre Auffassung von Gedanken, Sprache und Tat eingeordnet und positiv gedeutet.

Aufruf zur Tat, und damit Beleben des Geistes wird die Aufgabe des Dichters, wie es auch in der Xenie deutlich wird: "Fürchtet den Dichter nicht, wenn er edel zürnt, sein Buchstab' / Tödtet,

aber es macht Geister lebendig der Geist" (I,S. 305). Das Zürnen aus dem Ich heraus ist hier noch wichtiger gesehen als das genaue Beobachten der Naturgesetze. Deshalb kann in der ersten Fassung des Gedichtes An die Deutschen die Ruhe negativ als Tatenlosigkeit gesehen werden. Jedoch zerfällt dem Dichter die Sicherheit, die den Aufruf zur Tat möglich macht, sei es durch die geänderten politischen Zustände, sei es durch die Trennung von Diotima. Das Ungenügen der eigenen Sprache den grossen Taten der Gegenwart gegenüber spricht sich allerdings schon in dem Gedicht Buonaparte aus:

Heilige Gefässe sind die Dichter,
Worinn des Lebens Wein, der Geist
Der Helden sich aufbewahrt,

Aber der Geist dieses Jünglings
Der schnelle, müsst' er es nicht zersprengen
Wo es ihn fassen wollte, das Gefäss?

Der Dichter lass ihn unberührt wie den Geist der Natur,
An solchem Stoffe wird zum Knaben der Meister.

Er kann im Gedichte nicht leben und bleiben,
Er lebt und bleibt in der Welt. (I,S. 239)

In der ersten Strophe wird die Aufgabe des Dichters als Bewahrer des allgemeinen, heroischen Geistes angesehen. Aber Buonaparte (hier noch ganz klar als Sieger von Italien und Befreier Europas gesehen) kann nicht im Gedicht gefasst werden--und darin ist er dem Geist der Natur verglichen. Den gegenwärtigen Helden vergleicht der Dichter also mit dem Geist der Natur, dem totalen Leben. Hier bereits in der Frankfurter Zeit sieht Hölderlin, dass das dichterische Ich zu klein zur Aufnahme des ganzen Lebens

ist. In den Gedichten der Frankfurter Zeit wird dieses Problem des Ausdrucks aus dem Ich durch die Idee, dass der Dichter zur Tat aufruft, noch einmal in den Hintergrund gestellt. Aber in der Homburger Zeit, nachdem ihm die revolutionäre Sicherheit, die sich in der Idee von Erkenntnis, Sprache und Tat ausdrückt, zerfallen ist, erscheint das Problem des Ichs wieder. So zum Beispiel in dem Gedicht Der Prinzessin Auguste von Homburg:

Geringe dünkt der träumende Sänger sich,
Und Kindern gleich am müßigen Saitenspiel,
Wenn ihn der Edlen Glück, wenn ihn die
That und der Ernst der Gewalt'gen aufweckt.

Doch herrlicht mir dein Name das Lied; dein Fest
Augusta! durft' ich feiern; Beruf ist mirs,
Zu rühmen Höheres, darum gab die
Sprache der Gott und den Dank ins Herz mir. (S. 311/312, 21-28)

Gegenüber den Taten und Gewalten des Lebens erscheint sich der "träumende" Sänger, ja das Dichten selbst, wie das tatenarme, gedankenreiche Leben der Deutschen, wie Kinderspiel. Trotzdem ist die Sprache eine Gabe; er hat sie von Gott, um Höheres als sich selbst zu rühmen. Versteht man hier Gott als Ausdruck des ganzen Seins, so ist die Sprache eine Gabe, ein Teil der Natur, und muss auf ihre natürliche Aufgabe hin untersucht werden.¹⁴ Die Aufgabe wird aber darin erkannt, Höheres als sich selbst zu rühmen. Damit tritt die Erkenntnis aus dem Ich in ein ganz anderes Verhältnis. Die Naturverbindungen aus dem eigenen, enthusiastischen Ich heraus, müssen erst auf ihre allgemeine Bedeutung ausserhalb des Ichs untersucht werden. Zum Beispiel kann das Stagnieren aus

"Schwärmerei" als Geist der Ruhe angesehen werden. Es erscheint in den späteren Gedichten immer wieder die Frage, ob die Begeisterung nicht zu Ichbezogen, zu schwärmerisch verbindet. Die negativen Urteile aus dem Ich müssen ehe sie zum Aufruf zur Tat führen, ebenfalls auf ihre Wahrheit hin untersucht werden. Sonst kann zum Beispiel die vorbereitende prägnante Ruhe mit abwegiger Schwärmerei verwechselt werden. Ja die Tat selber muss äusseren Gesetzen unterstellt sein, um nicht ebenfalls "schwärmerisch" falsch verstanden zu sein.

Diese Einstellung zum poetischen Ich und seinem möglichen Fehlurteile führt zu immer genaueren Beobachtungen der Naturerscheinungen. Sie sind schon als Zeichen der hinter ihnen liegenden Gesetze der Natur erkannt. Da aber auch die menschliche Geschichte als Naturerscheinung gesehen wird, so gehört ein genaues Studium der Geschichte ebenfalls zu der Dichtung. Wichtig ist dabei, dass dieselben Gesetze hinter diesen Zeichen erkannt werden sollen, und so kommt es zu der Kreislaufidee der Geschichte, die dem Naturkreislauf entspricht. Diese Kreislaufidee, die sich theoretisch in der Willkür des Zeus ausdrückt, und deren sprachliche Konsequenzen im nächsten Kapitel besprochen werden, macht die Einordnung jeglicher Erscheinung möglich, einschliesslich der Einordnung der Erscheinung des eigenen Ichs.

Ehe wir zum nächsten Kapitel übergehen, soll aber noch genauer auf die Bildbehandlung in den frühen Gedichten ein-

gegangen werden. Hölderlins Bilder ändern sich nicht plötzlich, und die Aufnahme von neuen Bildern ist sehr gering. Die Behandlung der Bilder allerdings wandelt sich, sie wird verzweigter und vieldeutiger. Um zu zeigen, wie die Bildbehandlung sich schon in den frühen Gedichten wandelt, soll hier ein Bild verfolgt werden, weil es in Hölderlins Dichtung immer wieder erscheint, und zwar das Bild von der Sonne. Das Sonnenbild, wie es Hölderlin aus der dichterischen Tradition des Abendlandes übernimmt, hat bereits eine recht komplizierte Vorgeschichte, so dass man sagen kann, dass einige der Schwierigkeiten der Wortbedeutung in Hölderlins Dichtung schon auf die dichterische Tradition zurückgeführt werden können. Die Sonne erscheint sehr früh in Verbindungen, die uns auch noch in den grossen Elegien und Gesängen der Spätzeit begegnen, allerdings mit typischen Abwandlungen.

In dem im Odenmass geschriebenen Gedicht Die Unsterblichkeit der Seele, an der die Seelensprache der Denkendorfer Zeit erläutert worden ist, begegnet uns ein erweitertes Bild der Sonne:

Wie herrlich, Sonne! wandelst du nicht daher!
Dein Kommen und dein Scheiden ist Wiederschein
vom Tron des Ewigen; wie götlich
Blikst du herab auf die Menschenkinder.

Der Wilde gaft mit zitternden Wimpern dich
O Heldin an, von heiligen Ahndungen
Durchbebt, verhüllt er schnell sein Haupt und
Nennet dich Gott, und erbaut dir Tempel.

Und doch, o Sonne! endet dereinst dein Lauf,
 Verlischt an jenem Tage dein hehres Licht.
 Doch wirbelt sie an jenem Tage
 Rauchend die Himmel hindurch, und schmettert. (S.33, 65-72)

Geht man auf dieses Sonnenbild genauer ein, so ist das Thema der Sonnenverehrung darin angeschlagen. Die ist hier einer dritten Person, dem Wilden zugeschrieben. So weit der Dichter selbst von der Ansicht der Wilden entfernt erscheint, so ist es doch nicht Verachtung, die er für ihn hat. "Von heiligen Ahnungen durchbebt," also aus einem wirklichen verehrenden Gefühl heraus, nennt der Wilde die Sonne Gott und verehrt sie. Schon sehr früh finden wir also in Hölderlin den Ansatz zu der Idee, dass aus dem Gefühl der Verehrung heraus das Göttliche benannt wird. Trotzdem ist die Benennung der Sonne als Gott hier als ein Fehlurteil gesehen. Die Sonne gehört nach dogmatisch christlicher Vorstellung zu den Schöpfungen, den "Verwesungen" und ist nicht selbst die Gottheit. In der Seelensprache mit den "Verwesungen" wird ihr aber doch Verehrung zuteil, und der Dichter selbst nennt sie "Widerschein vom Tron des Ewigen." In der zwei Jahre später geschriebenen Hymne an die Unsterblichkeit finden wir nicht mehr die Unterscheidung in der Benennung. Nicht der Wilde nennt die Sonne aus einem verehrenden Gefühl heraus Gott, hier wird die Sonne bereits durch den Ausdruck des Dichters selbst personifiziert, und der Dichter lässt sich sozusagen mit ihr in ein Zwiegespräch ein:

Majestätisch auf dem Flammenwagen
 Durchs Gefild' der Unermesslichkeit,
 Seit das Chaos kreiste, fortgetragen,
 Heischt sich Helios Unsterblichkeit. (S.116, 13-16)

In enthusiastischem Naturgefühl, das schon eher an die Sympathien-
sprache erinnert, wird die Sonne als erhabene Naturerscheinung
 mit dem klassischen Götternamen belegt, ja ihr ein gewisser
 Hochmut zugeschrieben. Neben ihrer majestätischen Erscheinung
 heischt sie Unsterblichkeit. Aber sie bleibt eine der Schöpfungen
 der Zeit, wie der Dichter am Ende des Gedichtes als Antwort an
 die Sonne schreibt:

Hülle, Sonne, deine Stralenkrone,
 Athme leiser, Sturm und Ozean!
 Eilt zu feierlichen Huldigungen,
 All ihr grossen Schöpfungen der Zeit,
 Denn, verloren in Begeisterungen,
 Denkt der Seher der Unsterblichkeit! (S.119, 99-104)

Obwohl die Einstellung zu den erhabenen Erscheinungen in diesem
 Gedicht bereits zur Anerkennung des majestätischen, ja göttlichen
 in den Erscheinungen geführt hat, so ist die Einstellung diesen
 "Schöpfungen der Zeit" gegenüber durchaus noch christlich-dogmatisch.
 In der höheren Einschätzung des "Sehers der Unsterblichkeit" wird
 die menschliche Seele noch immer über die Erscheinungswelt
 erhoben. Jedenfalls in der eschatologischen christlichen Auffassung
 erscheint die Sonne zeitgebunden, sie ist aus dem Chaos erschaffen
 und wird am Weltuntergang zerstört. Jedoch ist die Erscheinung
 der Sonne auch in der christlichen Überlieferung nicht nur als
 das Negativ Vergänglich gesehen. Die Sonne als Held hat ihren
 Ursprung in der christlich-jüdischen Tradition, und er fusst wohl

hauptsächlich auf dem 19. Psalm;

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündet seiner Hände Werk. Ein Tag sagt's dem anderen, und eine Nacht tuts kund der anderen, Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre. Ihre Stimme geht aus in alle Lande und ihre Rede an der Welt Ende. Er hat der Sonne eine Hütte gemacht; und dieselbe geht heraus, wie ein Bräutigam aus seiner Kammer und freut sich wie ein Held zu laufen den Weg.

Die Sturm und Drang-Zeit in ihrer Genieauffassung benutzt nicht das ewiggöttliche Bild der Sonne, sondern das heldische des Sonnenbildes "herrlich wie ein Held zum Siege." Dieses Heldische der Sonne findet sich dann auch in dem durchaus dogmatisch gesehenen Gedicht Hölderlins. Allerdings wird hier der heldische Zug der Sonne superbisch gesehen. "Helios heischt Unsterblichkeit" heisst, dass dem heldischen Geist eben nicht die Unsterblichkeit gehört. In ihrem stetigen Aufgehen und Untergehen wird die Sonne aber gradezu ein Sinnbild der Zeit, und zwar ein Bild der Zeit in der sich Dauer und Wechsel zugleich ausdrücken. So schreibt Schiller: "Siehe die Sonne Homers, siehe sie leuchtet auch uns."¹⁵ Hier ist die Rede von der Sonne Homers, die das Überdauern der Naturerscheinung, und damit die Verwandtschaft der heutigen Zeit mit der Zeit Homers zusammenbringt. Aber die Sonne wird auch benutzt, um zeitliche und örtliche Unterschiede auszudrücken: "Die Sonne des Mais," "Vaterlandssonne," "Sonne des Mittelmeers." So hängt es nicht nur mit dem erweiterten astronomischen Wissen zusammen, wenn Hölderlin bereits in seiner Hymne Das Schicksal von "Sonnen aus

dem Chaos" (S. 184, 23) redet. In diesem Sonnenbild verbindet sich das tägliche Erscheinen der Sonne mit dem unter dem Schicksal immer wieder erscheinenden Heröen gerade aber nicht mit dem göttlichen Aspekt:

Wie Flammen aus der Wolke Schoos,
Wie Sonnen aus dem Chaos, wanden
aus Stürmen sich Heröen los. (I, S.184, 22-24)

Hier hat sich die Erscheinung der Sonne in der Sympathiensprache mit der Zeiterscheinung des Heros verbunden. Die transzendente Abwertung der Erscheinungswelt der Denkendorfer Gedichte ist zwar verschwunden, aber die Erscheinungen nehmen doch nicht die Position Gottes ein. Aus dem 19. Psalm übernommen steht dieses Bild nicht im Widerspruch mit der christlichen Auffassung, nur wendet es sich exklusiver den äusseren Dingen zu. Wie sehr die Sympathiensprache sich mit der transzendentalen Gottesvorstellung verbinden lässt, geht aus dem Lied der Liebe hervor: "Um die hehre Sonne leitet / Sie [die Liebe] die treuen Sterne her" (S.113, 29-30). In diesem frühen Gedicht bleibt die Liebe als Ausdruck Gottes noch als aktives Prinzip erhalten und entspricht ganz dem Psalm: "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündet seiner Hände Werk."

Dem 19. Psalm liegt noch eine andere Auffassung zu Grunde, die direkt mit dem Erkenntnisproblem der Zeit verbunden wird. Neben der rein humanistischen Auffassung der Sprache, in der die Sprache den Menschen als spezielle Gabe zur Erkenntnis

Gottes in der Natur gegeben ist, steht die mehr romantische Auffassung, dass alle Naturerscheinungen auch ihre Sprache reden. Hamann leitet diese Auffassung direkt vom 19. Psalm ab.¹⁶ Bei Novalis finden wir dann die Natur sprachbegabt, nur ist diese Sprache dem Menschen in seiner rationalen Erkenntnis verhüllt.¹⁷ Hier setzt der romantische Versuch ein, die Innen- und Aussenwelt ausserhalb der Erkenntnis zu verbinden. Gewiss, einige Züge der romantischen Ansicht übernimmt Hölderlin, vor allem in der gefühlsmässigen Erfassung der Bilder in der Frankfurter und frühen Homburger Zeit. Diese Gedichte wurden bereits die romantischsten Gebilde der hölderlinschen Dichtung genannt, in denen der Dichter noch ganz aus dem eigenen Ich heraus die Aussenwelt beschreibt. Zu diesen Gedichten gehört die Ode

Sonnenuntergang:

Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir
 Von aller deiner Wonne; denn eben ist's,
 Dass ich gelauscht, wie, goldner Töne
 Voll, der entzückende Sonnenjüngling

Sein Abendlied auf himmlischer Leyer spielt';
 Es tönten rings die Wälder und Hügel nach.
 Doch fern ist er zu frommen Völkern,
 Die ihn noch ehren, hinweg gingen. (S. 259)

Hier singt die Sonne als Sonnenjüngling ihr Abendlied, und die Natur in Hügel und Wald antwortet. Aber es ist das Ich, dass diese Töne hört; so verliert auch hier der Mensch nicht ganz im Ausdruck seine Sonderstellung als erkennendes, sprachbegabtes Wesen. Dabei taucht gerade in der Frage "Wo bist du?" neben dem

Gefühl schon die Frage nach der richtigen Erkenntnis der Naturerscheinung auf, nämlich die Frage nach dem Verschwinden der Sonne und ihrem Warum? Diese Fragen werden zum Teil durch die letzten Verse beantwortet: "Doch fern ist er zu frommen Völkern / die sein noch ehren hinweggegangen." Im naiven Zustand der frommen Völker ist die Verbindung mit der Sonne als Gott gegeben und damit die einfache Gefühlsverbindung mit der Natur. Hier muss aber doch gefragt werden, wie weit zählt sich Hölderlin selbst zu den naiven frommen Völkern, das heisst in wie weit empfindet er wirklich naiv oder "griechisch" den Naturdingen gegenüber? Hat er hier wirklich völlig die christliche Dogmatik, die die Naturerscheinungen unter einer übergeordneten Macht sieht, überwunden? Der elegische Ton des Gedichtes scheint eher das Gegenteil zu beweisen. In der früheren Fassung dieser Ode Dem Sonnengott erklärt sich trotz der Überschrift die vergeistigte Verehrungsidee Hölderlins: In den letzten zwei Strophen erscheinen die Verse:

Dich lieb' ich Erde! trauerst du doch mit mir!
 Und unsre Trauer wandelt, wie Kinderschmerz,
 In Schlummer sich,

. . .

Bis der Geliebte wiederkömmt und
 Leben und Geist sich in uns entzündet. (S.258, 9-10,15-16)

Die Erde wird geliebt, weil sie "belebt" mit dem Dichter trauert, also weil er in der Erscheinung der Erde seine eigene Erfahrung wiederfindet. Die Sonne weckt beide den Dichter und die Erde; auch hier handelt es sich um eine gemeinsame Erfahrung. Dabei

weckt die Sonne Leben und Geist. Geist aber deutet doch schon über die einfache Verehrung der Naturdinge hinaus auf das hinter allen Erscheinungen stehende. Neben der rein gefühlsmässigen Verbindung die der romantischen Flucht aus der Erkenntnis ähnlich ist, bleibt hier immer noch die Frage nach der Erkenntnis des Geistes, ja nach der Erkenntnis eines göttlichen Wesens hinter den Dingen.

Hölderlin nennt in seinen Gedichten die Sonne auch mit griechischen Götternamen: Helios, Apollo, die er schon bald mit deutschen Namen wie Sonnengott, Götterjüngling weiterbenutzt.¹⁸ Diese Namen sind nicht immer nur schmückende Beiworte in der Dichtertradition. Der Gottesvergleich hat eine alte Tradition in der abendländischen Welt, und in der christlichen Welt erscheint bald eine rationalistische Erklärung, in wie weit die Sonne ein Gottesvergleich sein kann und ihre Verehrung also auf einer berechtigten Basis beruht. Das 18. Jahrhundert kennt rationalistische Erklärungen der Sonnenverehrung. So schreibt Hederich in seiner Namensklärung von dem Gott Sol: "Den lateinischen Namen soll dieser vermeynte Gott, nach einigen von solus, allein haben, weil er von seines Gleichen allein sey . . . Am besten scheint es fast von dem ebräischen El, stark, Gott herzukommen."¹⁹ Unter Verehrung schreibt Hedrich: "Unter dem Namen Soter, Heiland, aber hatte er zu Megalopolis eine Bildsäule nebst des Apollo seiner stehen, zum Beweise, dass man daselbst beyde nicht für einerley Gottheit hielt."²⁰ Hier haben wir

nicht nur eine Erklärung, die aus der Erscheinung der Sonne selbst einen Gottesvergleich möglich macht, sondern auch einen Hinweis auf den Christusvergleich, die in Hölderlins späten Gedichten erscheint. In Hederich wird klar ausgesprochen, dass die Sonne nicht Gott ist, denn das wäre eben eine falsche Vorstellung aus der heidnischen Welt. Nur zur Erläuterung der Eigenschaften Gottes kann das Bild der Sonne benutzt werden. Aus diesem einfachen Sonnenvergleich, der durchaus nicht der transzendentalen Auffassung Gottes widerspricht, entwickelt sich im 18. Jahrhundert auch die Sonnenanalogie. Schon bei Leibniz finden wir eine Erklärung für das Unvollkommene des menschlichen Blicks, der das Ganze nicht richtig einzuordnen vermag, an einer Sonnenanalogie erklärt. So erläutert er, dass, wenn man es versteht, das Auge an die Stelle der Sonne zu setzen, der Kreislauf der Sterne geordnet erscheine; wenn man also den richtigen Standpunkt einnehme, das Böse in der Natur verständlich wäre.²¹ Diese Sonnenanalogie fusst nicht auf rationalen Erklärungen der naiven Sonnenverehrung, sondern benutzt die nach-kopernikanische Erkenntnis des Weltbilds, um sie auf die moralische Wahrnehmung anzuwenden. Eine ausgesprochene göttliche Analogie aber gibt das berühmte Goethewort: "Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nie erblicken. / Wär nicht in uns des Gottes höchste Kraft, wie könnt uns Göttliches entzücken." In dieser Analogie wird nicht nur die Sonne Gott parallel gestellt, sondern vor allem wird die Aufnahmefähigkeit der Menschen für das Göttliche

aus der Analogie zwischen reiner Vorstellungskraft für die Gegenstände mit innerer Befähigung, ja immanenter göttlicher Kraft, gefühlsmässig Göttliches erfassen zu können, erklärt. Dieses von Goethe zwar erst 1810 veröffentlichte Gedicht, zeigt doch deutlich, wie die Dichtertradition die Analogien weiter zu führen vermag. Also überwindet bereits die Tradition, die Hölderlin übernimmt, den Widerspruch, dass ein an und für sich transzendentaler Gott in der Welt zu erkennen sei, indem sie die inneren Erkenntnisstufen von den Dingen und von Moralischem und Göttlichem parallel setzt und in Analogien ausdrückt. Sieht man sich das Sonnenbild Hölderlins, vor allem die frühen Bilder der Sonne an, so erscheinen die typischen Bilder, erstens der christlich-jüdischen Tradition: der Sonne als segenspendende göttlich erschaffene Erscheinung, der Sonne als Held, aber zeitgebunden und vergänglich. Zweitens erscheint das Bild auch als Gottesvergleich aus der synkretisch christlich-antiken Tradition. Die Mehrdeutigkeit der Bilder lässt sich schon auf die komplexe Tradition zurückführen, denn Hölderlin verknüpft die sich beinahe widersprechenden Traditionen durch ähnliche Analogien, wie wir sie in dem Goethewort gezeigt haben. So erscheint in Emilie vor ihrem Brauttag ein Sonnenvergleich in der Rede des Vaters, in der das "sinnliche" Zeichen der Sonne mit dem "moralischen" Zeichen des freien Menschen verglichen wird:

Doch gerne theilt
 Das freie Herz von seinen Freuden aus,
 Der Sonne gleich, die liebend ihre Stralen
 An ihrem Tag' aus goldner Fülle giebt;
 Und um die Guten dämmert oft und glänzt
 Ein Kreis von Licht und Lust, so lang sie leben.
 (S.296, 565-570)

In diesem Vergleich ist das moralisch Menschliche mit der segenspendenden Naturerscheinung verglichen. Im Ausdruck erscheint allerdings nicht der "Geist," der in beiden herrscht. Die Erkenntnis, die diesen Vergleich in den späten Gedichten möglich macht, wird noch nicht ausgesprochen, da das poetische Ich selbst nicht im Ausdruck erscheint. Wie sich aber das Sonnenbild mit der Gottesbeziehung verbinden kann, zeigt das Gedicht Sonnenuntergang. Zur Sprachauffassung der Zeit, die die verschiedenen Erkenntnisstufen parallel setzt, tritt hier noch die Idee, stark von Rousseau beeinflusst, dass eben in dem naiven Zustand, in dem Innen und Aussen nicht getrennt werden, die Sonne nicht nur Gleichnis sondern geradezu mit Gott indentifiziert wird. Um die Sonne wirklich zu verehren, muss sich der Dichter in einen naiven, gleichsam einen Naturzustand versetzen. Da aber jede wahre Gottesvorstellung für Hölderlin zur Teilerkenntnis Gottes wird (siehe erstes Kapitel), so vermag Hölderlin auch die Gottesvorstellung der Sonne in die Analogie einzuordnen als Teilerkenntnis Gottes. Nur muss sich diese Teilerkenntnis durch die Bestätigung in den äusseren Zeichen als wahre Gottesvorstellung erweisen. Das heisst, die Sonne muss als äussere Erscheinung parallel zur moralischen oder göttlichen Erscheinung

gefunden werden. Da aber Hölderlin den "allgemeinen Geist" das Sein Gottes hinter allen Erscheinungen und Erkenntnisstufen sucht, muss das poetische Ich in den späteren Gedichten erscheinen, und zwar so, dass die eigene Erkenntnis relativisiert wird. In dem späten Gesang Der Versöhnende wird die Einzelerkenntnis aus dem Ich verallgemeinert: "Einer ist immer für alle / Mir gleich dem Sonnenlichte!" (II, S. 132, 86-87). Im Ausdruck wird hier gesagt, dass das vom Ich im Sonnenlichte erkannte Göttliche für den ganzen göttlichen Geist in allen seinen Erscheinungen steht.

Ehe wir uns diesen speziellen, viel komplizierteren Analogiebildungen der späten Gedichte zuwenden, soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass schon aus der dichterischen Tradition heraus vieldeutige Bilder übernommen werden, die manches in den komplexen Bildungen Hölderlins erklären können. Das Sonnenbild bestätigt sich auch als wahrer Ausdruck des Geistes in seinen drei Phasen. Es kann naiv als Gottesvergleich Sinnbild der segenspendenden und gemeinschaftsformenden Natur sein. In dieser Phase überwiegt das Gefühl der Gotteserkenntnis und der natürlichen Verbindung. In der zweiten Phase wird die Sonne heroisch gesehen, zum Helden, zum Menschenvergleich und Götterjüngling. Sie wird "endlich" das heißt zeitbeschränkt, gesehen und deshalb als Teilerscheinung erkannt. Dieses Sonnenbild entspricht der Phase der heroischen Bestrebungen, in denen die Einzelercheinungen dem Bewusstsein erst zugänglich werden. Der tragischen Phase aber entspricht die zeitgebundene, untergehende,

ja verbrennende Sonne. Durch die intellektuelle Anschauung wird gerade das Unendliche aus der Zerstörung des Einzelnen sichtbar, denn in der Zerstörung wird das allgemeine Gefühl, dass zunächst nur in dieser einen Erscheinung erkannt wurde, unabhängig von ihr sichtbar. Das Sonnenbild, wie es aus der Tradition übernommen wird, kann durch richtige Zusammenstellung den allgemeinen Geist darstellen, da es naiv dem Gefühl, heroisch der Erkenntnis und tragisch der Verallgemeinerung des Gefühls dienen kann. Um zu verstehen wie diese drei Phasen in der Bildbehandlung zusammenklingen, müssen wir uns aber eingehender mit der Sprachauffassung der Willkür des Zeus beschäftigen.

Drittes Kapitel

Die Sprachauffassung und Bildbehandlung unter "der Willkür
des Zeus"

In dem Aufsatzfragment Über den Unterschied der Dichtarten findet sich jene Definition der Teilung aus der intellektuellen Schau, die sowohl den Begriff der Teilung, als auch den Begriff der Verbindung einschliesst. Der Geist des Allgemeinen versinnlicht sich in dem Mass, wie er sich in Teile trennt. Hölderlin schreibt, dass sich die Teile weiter trennten, weil sie entweder sich zu eng mit dem Ganzen verbunden "fühlen," oder weil sie Teile von Nebenteilen seien und sich nicht "vollständig fühlen," also mit dem Ganzen nicht in Einklang stehen, oder weil sie noch "teilbare Teile" seien die erst zur vollen Erscheinung des individuellen Teils werden wollten. Die Einigkeit des Ganzen wird nur sichtbar und ausdrückbar durch Teilung, dabei strebe die Teilung immer wieder daraufhin, dass in ihrer Einzellerscheinung das Verhältnis zur Einigkeit zum ganzen Sein sichtbar werde.

Der Aufsatz fährt fort:

Und hier, im Übermaass des Geistes in der Einigkeit, und seinem Streben nach Materialität, im Streben des Theilbaren Unendlichen Aorgischern, in welchem alles organischere enthalten seyn muss, weil alles bestimmter und nothwendiger vorhandene ein Unbestimmteres, unnothwendiger Vorhandenes nothwendig macht, in diesem Streben des Theilbaren Unendlichen nach Trennung, welches sich im Zustande der höchsten Einigkeit alles organischen allen in dieser enthaltenen Theilen mittheilt, in dieser nothwendigen Willkür des Zeus liegt eigentlich der ideale Anfang der wirklichen Trennung.

Von diesem gehet sie fort bis dahin, wo die Theile in ihrer äussersten Spannung sind, wo diese sich am stärksten widerstreben. Von diesem Widerstreit gehet sie wieder in sich selbst zurück, nemlich dahin, wo die Theile, wenigstens die ursprünglich innigsten, in ihrer Besonderheit, als diese Theile, in dieser Stelle des Ganzen sich aufheben, und eine neue Einigkeit entsteht.

(H.IV, S.269)

Die Willkür des Zeus steht für den aus der intellektuellen Anschauung erkannten Punkt, in dem die Trennung in Einzellerscheinungen von der idealischen Warte der allgemeinen Einigkeit gesehen wird. Das Bestreben nach Trennung wird dadurch erklärt, dass der "Geist," das Sein sich trennt, um sich zu verkörpern und zu versinnlichen. Der zeitliche Wandel vom Werden und Vergehen der Einzellerscheinungen, die vom Dichter unter verschiedenen Gesetzen und Phasen erkannt werden müssen, unterliegt also der Erkenntnis der ursprünglichen Trennung, wobei das Ganze teilbar ist, und nur in der Einzellerscheinung erkennbar wird. Der zweite Absatz des Zitats aus Über den Unterschied der Dichtarten geht zwar bereits auf die tragische Wendung ein, in der in der höchsten Trennung der Umschlag zu einer neuen Einigkeit führt. Aber die Sprachauffassung, die sich unter der "Willkür des Zeus" ausdrückt, beschäftigt sich noch nicht ausschliesslich mit dem Moment des Umschwungs. Allen Erscheinungen, auch den noch nicht zur vollen Individuation entwickelten, teilt sich das Gesetz mit, dass sie Teile eines teilbaren Ganzen sind. Der Begriff der Verbindung macht bei "allem bestimmter notwendiger Vorhandenen ein unbestimmter unnotwendiger Vorhandenes notwendig."

Die praktische Anwendung dieser Sprachauffassung ist die Bemühung Hölderlins unter allen erkannten Erscheinungen, die Gesetze zu zeigen, die alle Erscheinungen, die sinnlichen, sowie die moralischen und göttlichen verbinden und in Beziehung setzen. Diese Gesetze sind dem menschlichen Erkennen aufgeschlossen, und zwar durch die intellektuelle Anschau, die Trennung und Einigkeit einschliesst. Dabei werden auch die verschiedenen Instrumente der Erkenntnis sowohl "Verstand" als auch "Gefühl" fast vereinigt. Die Sympathiensprache, die direkte Verbindung mit der Natur durch das Gefühl, bleibt Hölderlin auch in der mittleren Periode seiner Dichtung erhalten. Gerade "das Göttliche," unter dem sich alles verbinden soll, ist und bleibt das Gefühl. Das Erkennen der allgemeinen Unterordnung des Negativen geschieht durch das "wohlorganisierte Gefühl," das sich von dem rein subjektiven Gefühl zu trennen vermag und dem "Verstand" fast gleichgesetzt wird. Die poetische Ich erfahrung muss dabei relativ gesehen werden, sonst würde die Teilerkenntnis, die jedem "Ich" gegeben ist, die allgemeinen Gesetze verdecken. Das ist die Erklärung für die von Kayser beobachtete Änderung der Stellung des Ich in den verlängerten Kurzoden!

Diese Änderung der Stellung des "Ich" führt zu der Frage der Stellung des Menschen in der Natur. Diese Frage entwickelt sich aus der Relativierung der reinen Gefühlsverbindung, und so müssen wir uns noch einmal kurz diese Entwicklung vor Augen halten. Zunächst wird im primitiven Sympathiegefühl (einfach)

die Position des Menschen in der Natur einfach angenommen.
 In der romantischen Rückwendung zu Griechenland erscheint dann
 die Verbindung der griechischen Götternamen mit den Naturerscheinungen, in denen sich das eigene Gefühl findet. Die Naturverbindung aus dem Gefühl mit der Sonne und dem Mond werden jetzt von dem Dichter als Vater Helios! und heilige Luna! benannt.
 Bald aber tritt die Erkenntnis hinzu, dass in dem naiven Gefühlszustand der Kindheit die Namen für Gefühlsverbindung fehlen.
 Deutlich ausgesprochen wird dieses Problem des Namengebens in dem Homburger Gedicht Da ich ein Knabe war:

Zwar damals rief ich noch nicht
 Euch mit Nahmen, auch ihr
 Nanntet mich nie, wie die Menschen sich nennen
 Als kannten sie sich. (H.S., 266, 20-23)

Hier werden der gefühlsmässigen Erfahrung der Naturerscheinungen griechische Götternamen zugelegt. Aber die Erfahrung wird von den Namen getrennt; in der naiven gefühlsmässigen Verbindung ist das Wort selbst noch nicht vorhanden gewesen. Wie sehr Hölderlin schon in der Frankfurter Zeit nach Namen und Worten für die Gefühlsbindung sucht, wird auch in dem Gedicht Die scheinheiligen Dichter deutlich:

Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht!
 Ihr habt Verstand! ihr glaubt nicht an Helios
 Noch an den Donnerer und Meergott
 Todt ist die Erde, wer mag ihr danken? -

Getrost ihr Götter! zieret ihr doch das Lied,
 Wenn schon aus euren Nahmen die Seele schwand,
 Und ist ein grosses Wort vonnöthen
 Mutter Natur! so gedenkt man deiner. (H.S. 257)

Mit anderen Worten, der reine Verstand vermag die Erde nur tot zu sehen. Deshalb ist die "Seele," die eigentliche Bedeutung aus den Götternamen verschwunden. Aber Hölderlin wendet sich nicht an die Götter, sondern an die Mutter Natur. So ist die wirkliche Seele der Götternamen, ihre Bedeutung, aus der Sympathieerfahrung in der Natur zu schöpfen.

Fehlt der reinen Verstandeserkenntnis der Frankfurter Zeit die "Gefühlserkenntnis," so wird in der Homburger Zeit deutlich, dass der gefühlsmässigen Verbindung ohne menschliche Erkenntnis die Sprache fehlt. Mit der gefühlsmässigen Verbindung allein ist es nicht mehr getan. Mit der erneuten Anerkennung der Verstandeserkenntnis, neben der Gefühlserkenntnis des Menschen tritt nun aber die Frage nach der wahren Position des Menschen in der als übergeordnet erkannten Natur hinzu.² Hyperions Schicksalslied (H.S, 265) zeigt bereits die Unterscheidung zwischen der göttlich naiven Welt der Natur und dem menschlich bewusst zu erleidenden Schicksal. Das Problem der Einordnung des Menschen in die Natur spricht sich deutlicher in dem Gedicht Der Mensch aus. Die Natur wird in einer Art Schöpfungsordnung eingeführt. In verhältnismässig traditioneller Weise werden die gemeinsamen Kinder der Erde und des Sonnengottes eingeführt, zu denen als letzter sich der Mensch gesellt:

. . .
Lag unter Trauben einst, nach lauer
Nacht, in der dämmernden Morgenstunde

Geboren, Mutter Erde! dein schönstes Kind; -
 Und auf zum Vater Helios sieht bekannt
 Der Knab', und wacht und wählt die süßen
 Beere versuchend, die heil'ge Rebe

Zur Amme sich. . . . (H.S., 263, 11-17)

Völlig in Harmonie mit den Naturerscheinungen, wählt er sich die Rebe zur Amme. Die Rebe steht hier für den gemeinschafts- und kulturstiftenden Bacchus. Der Mensch ist jedoch anders als die Tiere; wach, "kennt" er und wählt ihm ist also das Bewusstsein gegeben. Dabei gleicht er weder dem Vater (der Sonne) noch der Mutter (der Erde). Zu sehr gemischt in seiner Verwandtschaft mit dem "hohen Geist der Sonne" und der "Lust der Erde" (1.21) überschiesst er die beiden: "Der Göttermutter, der Natur, der Allesumfassenden Möcht' er gleichen" (123-24). Das Sich-nicht-einordnen des Menschen in die übergeordnete Natur wird sein Fehler. Deshalb reisst er sich los von der Erde: "Von seines Ufers duftender Wiese muss / Ins blüthenlose Wasser hinaus der Mensch" (S. 264, 29-30). Aber er flieht auch den Sonnengott: ". . . doch gräbt er / Sich Höhlen in den Bergen und späht im Schacht" (1.31-32). Dadurch wird er zum Knecht und kennt "die Sorgen." Der Mensch allein erscheint hier problematisch im Widerspruch zu den Kräften der Natur, doch nicht vollkommen aus freier Wahl, sondern als bewusstes Wesen so erschaffen. Aus der Gegenüberstellung von Naturerscheinungen mit ihrem innewohnenden Geist und dem menschlichen Geist tritt in der Homburger Zeit der Versuch, die richtige Position des Menschen zu finden, immer

stärker hervor. In dem Gedicht Der Zeitgeist wird der Geist der Unruhe in der Metapher des Gewitters ausgedrückt. Aber er zeigt sich vor allem in der Revolution der Zeit. Vor diesem "Gewitter" in "Höhlen" zu fliehen, ist der Fehler des Ichs, das aus seiner Naturbestimmung flieht:

Ach! wie ein Knabe, seh' ich zu Boden oft,
Such' in der Höhle Rettung von dir, und möcht'
Ich Blöder, eine Stelle finden,
Alleserschütt'rer! wo du nicht wärest.

Lass' endlich Vater! öffnen Aug's mich dir
Begegnen! hast denn du nicht zuerst den Geist
Mit deinem Stral aus mir geweckt? mich
Herrlich an's Leben gebracht, o Vater! (H.S.300, 5-12)

Was hier angerufen wird, ist der Geist der Unruhe, aber daneben erscheint auch der Geist der Ruhe in der nächsten Strophe:

Wohl keimt aus jungen Reben uns heil'ge Kraft;
In milder Luft begegnet den Sterblichen,
Und wenn sie still im Haine wandeln,
Heiternd ein Gott; doch allmächtiger weckst du

Die reine Seele Jünglingen auf, und lehrst
Die Alten weise Künste; der Schlimme nur
Wird schlimmer, dass er bald erende,
Wenn du, Erschütterer! ihn ergreiffest. (H.S.300, 13-20)

Die Sprache hat sich hier gegenüber der des Frankfurter Gedichts konzentriert und entwickelt. Der naive Zustand, in dem "heiternd ein Gott" den Menschen begegnet, ist in milden Zustand und im Zusammenleben in der Natur zu finden. In dieses frühlingshafte Reich der Liebe gehört auch der Mensch, solange er noch in der durch Bacchus eingeführten Rebenkultur, in der gefühlsmässigen Einheit mit der Natur lebt. Das ist die "heil'ge Kraft," die

ihm aus den jungen Reben erwächst. Aber zur allesumfassenden Natur gehört auch der Geist der Unruhe in der Natur. Diesem heroischen Geist, dem sich der Mensch stellen muss, ist dieses Gedicht gewidmet. Deshalb ist der Geist der Ruhe nur nebenbei als "ein Gott" erwähnt. Der Gott, der hier angesprochen wird, ist der Geist, der sich im Gewitter zeigt und auch als Erschütterer dem Vulkangeist verwandt ist. Hauptsächlich aber erscheint er in der historischen Revolutionsbewegung. Dieser "Gott der Zeit" hat trotz seiner ausgesprochenen Verbindung mit dem Gewitter und Zeus auch Züge des Sonnengottes, er weckt nicht nur die Jünglinge, sondern lehrt auch die Weisen; wie der Sonnengott in Der Mensch weckt er den Geist. Damit ist nicht nur die Unruhe in der Natur eingeordnet, sondern auch die Sonderstellung des Menschen, sein Geist wird durch den Geist der Unruhe geweckt und der Natur bewusst eingeordnet. Das einzig noch nicht Erklärbare ist das Ich, welches sich diesem Geist oder Gesetz, unter das der Mensch gehört, nicht stellen will. Wenn der Mensch hier auch beinahe eingeordnet erscheint, so ist doch das Gegenspiel von Natur und "Ich" noch nicht völlig im Ausdruck gelöst. Hölderlin greift zu dem fast sententiösen Ausdruck "der Schlimme nur wird schlimmer," um das Ich zu beruhigen.

Die Frage nach der wahren Stellung des Menschen in der Natur, und damit nach der genauen Einordnung des Ichs, kann in Hölderlins Erkenntnis- und Sprachidee durch immer genaueres Beobachten der sinnlichen Zeichen beantwortet werden. So sind

gerade die folgenden Naturoden Abendphantasie, Des Morgens, Der Main Gedichte, in denen Metaphern, wie zum Beispiel die Gewittermetapher im Zeitgeist, in den Hintergrund treten. Es erscheinen dagegen lange beschreibende Bilder, in denen Natur und Menschenwelt in ähnlichem Zustand erscheinen. Das poetische Ich wird hier oft noch im Gegenspiel, oder im Versuch, sich in die Phasen einzuordnen, gefunden. Abendphantasie (H.S.301) fängt mit idyllischen Beschreibungen des Landmanns am Abend und der heimkehrenden Schiffer an. Menschen werden gezeigt, die den ruhigen Naturgesetzen folgen. Dieses einfache Anerkennen der Naturgesetze führt dazu, dass "wechselnd in Müh' und Ruh'" ist alles freudig" (10). Gegen diese geordnete Welt stellt sich das Ich; eine andere Welt scheint sich dem einsamen Ich anzubieten.

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb' und Laid! -
Doch, wie verscheucht von thöriger Bitte, flieht
Der Zauber; dunkel wirds und einsam
Unter dem Himmel, wie immer, bin ich. (H.S, 301, 13-20)

Der Abendhimmel mit dem Frühlingsbild verbunden wird hier als Ausflucht für das Ich, das nicht in die naive Gesetzesbindung von Müh' und Ruh' gehört, gesehen. Doch dieser Ausweg wird als schwärmerisch erkannt. Vor der "thörigen" Bitte nach Aufnahme in diese scheinbar ruhige Welt, zerrinnt sie wie ein Zauber. Erst die Zukunft, "das beitere Alter," bringt das Ich zu seiner gesetzmässigen Ruhe. Ergibt sich hier das Ich nicht der naiven

menschlichen Gesetzmässigkeit, so zeigt das Gedicht Der Morgen das übermütige Streben des Ichs, sich dem heroischen Geist gleichzustellen. Die Beschreibung der Naturerscheinungen am Anfang des Gedichts entwickelt sich dabei zur Personifizierung, zum Belebenden eines Sonnenbildes hin:

Vom Thau glänzt der Rasen; beweglicher
Eilt schon die wache Quelle; die Buche neigt
Ihr schwankes Haupt und im Geblättern
Rauscht es und schimmert; und um die grauen

Gewölke streifen röthliche Flammen dort,
Verkündende, sie wallen geräuschlos auf;
Wie Fluthen am Gestade, woogen
Höher und höher die Wandelbaren.

Komm nun, o komm, und eile mir nicht zu schnell,
Du goldner Tag, zum Gipfel des Himmels fort! (H.S., 302, 1-10)

Langsam sich aufbauend, von "Vom Thau glänzt der Rasen" bis zu "Gewölke streifen röthliche Flammen, Verkündende" ist das Bild rein beschreibende Poesie. Im 6. Vers erscheint der erste Vergleich: "Wie Fluthen am Gestade, woogen Höher und höher die Wandelbaren." Gerade da, wo das Impermanente der Naturerscheinung im Vergleich ausgesprochen wird, tritt die Personifizierung, das Belebende, und zwar im Anruf des Dichters, ein. Dann aber fordert der Dichter den Tag auf, langsamer zu kommen, weil er ihm im jugendlich schönen Zustand am vertrautesten erscheint. Dieser Zustand, der der gefühlsmässig schwärmerischen Naturverbindung entspricht, wird aber in der Erkenntnis, dass die Naturerscheinung den wandelbaren Naturgesetzen "freudig" ohne Widerspruch folgt, als impermanent erkannt. Diesem, hier der heroischen Phase

entsprechenden Bild, "Du möchtest immer eilen" "Göttlicher Wanderer," will das Ich ebenfalls gleichen, und dem heroischen Gang folgen. Aber den Naturdingen in ihrer einfachen Hinnahme der Naturgesetze, die ihnen zusteht, gleichen wollen, ist "übermüthig," da es nicht der menschlichen Aufgabe zu entsprechen braucht. Wo wird die dritte Naturerscheinungsphase erkannt, der göttlich segnende Aspekt der Sonne, an den sich das Ich zum Schluss wendet.

. . . - doch lächelst

Des frohen Übermüthgen du, dass er
 dir gleichen möchte; seegne mir lieber dann
 Mein sterblich Thun und heitre wieder dann
 Gütiger! heute den stillen Pfad mir. (H.S.302, 16-20)

Das, was das dichterische Ich hier erbittet, ist nicht Stillstand der schönen Naturphase, das wäre "Schwärmerei," noch bittet er um Gleichheit mit übergeordneten Erscheinungen, die ihre Gesetze unkritisch ausführen das wäre heroischer Übermut was er erbittet, ist nicht Naturgleichheit, sondern Begünstigung durch die Natur.

Es ist hier wichtig zu sehen, wie sich die verschiedenen Aspekte des traditionellen Sonnenbildes verbunden haben. Sie entsprechen den verschiedenen Phasen, in denen das Zeichen der Sonne gezeigt wird. Gleichzeitig entsprechen die Phasen den verschiedenen Erkenntnisstufen und ergeben das Bild der Sonne unter den Phasen naiv-schwärmerisches Ich, heroisch-enthusiastisches Ich, göttlich-individuell relativ untergeordnetes Ich. Das Ich findet noch nicht die ihm zustehende Einordnung in die bereits in verschiedenen Phasen gesetzmässig erkannt Welt. Das heisst,

die Frage, wozu das Ich die gesetzmässigen Phasen auch über seine eigenen Erkenntnisfehler hinaus erkennen kann, ist noch nicht beantwortet.

Hier wird der lange beschreibende Eingang, der zur richtigen Einordnung des Erkannten führen kann, von äusserster Wichtigkeit werden. Beschreibungen der äusseren Welt führen erst zur richtigen Erkenntnisbildung. In Mein Eigentum wird bereits eine Naturerscheinung parallel mit dem einsamen Ich gesetzt.

In seiner Fülle ruhet der Herbsttag nun,
Geläutert ist die Traub und der Hain ist roth
Vom Obst, wenn schon der holden Blüthen
Manche der Erde zum Danke fielen. (H.S.306, 1-4)

Mit dieser Erscheinung des Blütenopfers, das erst zum Reichtum nötig ist, verbindet sich das Erlebnis des Dichters, dessen frommes naives Leben "wie Rosen, vergänglich war" (17). Diese Verbindung zwischen Naturerscheinung und einsamen Ich wird in dem Gedicht weiter ausgeführt, ohne allerdings die positive Möglichkeit, die in dem Blütenopfer sich anzubieten scheint zu unterstreichen. So geht das Gedicht weiter und beschreibt die Götter des Heimatlosen im Gegensatz zu den friedlichen Göttern des frommen Lebens:

Dem, wie die Pflanze, wurzelt auf eignem Grund
Sie nicht, verglüht die Seele des Sterblichen,
Der mit dem Tageslichte nur, ein
Armer, auf heiliger Erde wandelt.

Zu mächtig ach! ihr himmlischen Höhen zieht
Ihr mich empor, bei Stürmen, am heitern Tag
Fühl ich verzehrend euch im Busen
Wechseln, ihr wandelnden Götterkräfte. (H.S.307, 25-32)

Die zum Geist der Unruhe gehörenden Götter sind den in den Stürmen und der wandelnden Sonne sich ausdrückenden Himmelskräften verwandt, ihnen ist der einsame Mensch gleich der nicht verwurzelten Pflanze besonders ausgeliefert. Dass dieser Zustand widernatürlich ist, ist in diesem Bild ausgedrückt. Es gilt also immer noch, das einsame Ich positiv zu bewerten und damit den Geist des Hinausstrebens in der Natur und im menschlichen Dasein einzuordnen. Noch flieht das Ich hier in ein idyllisches Asyl vor den heroischen Kräften. Der Gesang wird mit dem Garten verglichen, in dem der Dichter vor den Stürmen geborgen ist:

Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! sei du
 Beglückender! mit sorgender Liebe mir
 Gepflegt, der Garten, wo ich wandelnd
 Unter den Blüten, den immerjungen,

In sichrer Einfalt wohne, wenn draussen mir
 Mit ihren Wellen allen die mächtige Zeit
 Die Wandelbare fern rauscht und die
 Stillere Sonne mein Wirken fördert. (H.S., 307, 41-48)

In direktem Widerspiel steht der Gesang gegen die wandelbare Zeit. Die "immerjungen Blüten" zeigen, dass der Dichter im Gesang durch die Erinnerung dem idyllischen Zustand der Ruhe Dauer verleihen kann. Jedoch erscheint in diesem Gedicht, wie auch in dem Gedicht Des Morgens, der Wellenvergleich mit der Zeit. Die Göttlichkeit der wechselnden Himmelskräfte wird ebenfalls erkannt. Die Erkenntnis, die uns schon in der zweiten Fassung des Wanderers begegnet ist, ist also auch schon in den Oden dieser

Zeit vorhanden. Auch hier in den schwer zu begreifenden Naturerscheinungen sind Götter. Aber diese Götter verschliessen sich noch dem menschlichen Ich, ja sie haben widernatürliche Züge, und so flieht das Ich vor ihnen.

Erst in den Oden und Gesängen nach 1800 erscheint das Einordnen dieser Zeitkräfte in der vollentwickelten Idee der "Willkür des Zeus." Auch diese Kräfte haben nun ihre wesentliche Bedeutung, auch hinter ihnen sind "liebende" Kräfte am Werk. In der verlängerten Ode An die Deutschen heissen die neu eingefügten Verse:

Schon zu lange, zu lang irr ich, dem Laien gleich,
In des bildenden Geists werdender Werkstatt hier,
Nur was blühet, erkenn ich,
Was er sinnet, erkenn ich nicht.

Und zu ahnen ist süß, aber ein Leiden auch,
Und schon Jahre genug leb' ich in sterblicher
Unverständiger Liebe
Zweifelnd, immer bewegt vor ihm,

Der das stetige Werk immer aus liebender
Seele näher mir bringt, lächelnd dem Sterblichen
Wo ich zage, des Lebens
Reine Tiefe zu Reife bringt. (H.II, S.9, 13-24)

Es heisst hier die tieferen Regeln des "bildenden" Geistes zu erkennen, der nicht nur das Leben in der Natur und in der Geschichte beherrscht, sondern auch vom Ich erkannt werden will. Das Ich irrt dem Laien gleich, wenn es nur das blühende Leben erkennt. Es fehlt dieser laienhaften Erkenntnis des Ichs die intellektuale Anschauung, die alles in Beziehung gesetzt sieht. Aus der intellektualen Anschauung heraus wird das Kommende, das

der bildende Geist sinnt, als "Möglichkeit" mit Wirklichkeitsbezug erkannt (siehe Urtheil und Seyn, erstes Kapitel). Die sterbliche unverständige Liebe des Ichs ist viel zu gegenwartsbefangen, um an diese Zukunftsahnung, die der bildende Geist ihr gegeben hat, zu glauben. Die Zukunftsahnungen sollen das, was sich aus der Werkstatt des bildenden Geistes entwickelt, ins Bewusstsein ziehen. Neben die einfache Icherfahrung tritt die zeitliche Beschränktheit dieser Erfahrung in den Vordergrund. Um eine solche nichtsinnliche Entwicklung auszudrücken, wird der aus der Natur beobachtete Wechselgang der Tages- und Jahreszeiten als sinnliches Zeichen zugezogen, und auch die katastrophalen Erscheinungen werden untereinander verbunden und in den Wechselgang eingeordnet. In der Ode Der Frieden zeigt die erste Strophe die Verbindung von Überschwemmung und Krieg:

Wie wenn die alten Wasser, die
 in andern Zorn
 In schräklichern verwandelt wieder
 Kämen, zu reinigen, da es noth war,

So gählt und wuchs und woogte von Jahr zu Jahr
 Rastlos und überschwemmte das bange Land
 Die unerhörte Schlacht, . . . (H.II, S.6, 1-7)

In dem Vergleich mit Noahs Flut verbindet sich schon die moderne Schlacht mit einer positiven Lösungs- Möglichkeit. Das historisch abgeschlossene Bild von Noahs Flut lässt sich allerdings nur mit der revolutionären Idee eines gerechten Krieges verbinden. So heisst es weiter in dem Gedicht:

Wer hub es an? wer brachte den Fluch? . . .

. . . ,und die zuerst
 Das Maas verloren, unsre Väter
 Wussten es nicht, und es trieb ihr Geist sie. (S.7, 25-28)

Mit der reinigenden Idee allein ist die Schlacht nicht völlig
 erklärt. Der Grund warum der Geist der Väter sie trieb, das
 Mass zu verlieren, fehlt immer noch. Es bedarf noch einer
 weiteren Schau. Es wird deshalb zunächst das Bild der ruhig-
 wandelnden Erde gegen die Kämpfe gesetzt:

Du aber wandelst ruhig die Bahn
 O Mutter Erd' im Lichte. Dein Frühling blüht
 Melodischwechselnd gehn dir hin die
 Wachsenden Zeiten, du Lebensreiche (S.41, 37-40).

Aus diesem Gegensatz zwischen menschlichem Chaos und ruhig
 wechselnden Jahreszeiten entsteht das Bild der weiteren Schau,
 in der die Kämpfe als vorübergehend gesehen werden; der Vergleich
 der Naturkraft der Sonne mit dem ruhig dreinschauenden Richter:

Und wie mit anderen Schauenden lächelnd ernst
 Der Richter auf der Jünglinge Rennbahn sieht,
 Wo glühender die Kämpfenden die
 Wagen in stäubende Wolken treiben,

So steht und lächelt Helios über uns (49-53).

In diesem Bild verbinden sich die Naturkräfte so, dass die Unruhe
 fast ihre Gewalt verliert. Mit anders "Schauenden," das heisst
 vom Standpunkt der Sonne aus, werden die Kämpfe zu Wettspielen
 abgewertet. Zu den anders Schauenden gehören übertragen vor allem
 die Kinder:

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

Durch alzu nahe Sicht ist den Alten der Sinn für diese wesentliche weite Schau verloren gegangen. Ja der Dichter zeigt das poetische Ich zunächst in dieser engeren Schau befangen. Er bittet um die Gegenwart des Friedens, ehe er das Gedicht in der weiteren Schau der überragenden Naturerscheinungen endet. Auch in der Ode Rousseau wird die enge Sicht, der in seiner Zeit lebenden Menschen gegen die andere weitere Sicht gesetzt. Diese weitere Sicht ist aber den Menschen als Möglichkeit der Erkenntnis gegeben. Neben dem Eingangssatz "Wie eng begrenzt ist unsre Tageszeit" (H.II, S.12,1) erscheint diese Erkenntnismöglichkeit, die nicht nur Kindern sondern auch anderen gegeben ist: "Und mancher siehet über die Zeit / Ihm zeigt ein Gott ins Freie . . ." (5-6). Es ist allerdings wunderbar, dass der Geist des Menschen das Wirken des Lebens erfahren und damit, seiner Zeit voraus, die Möglichkeit der Zukunft erkennen kann. Dieser besonderen Begabung des Menschen gelten die letzten Verse:

Und wunderbar, als hätte von Anbeginn
Des Menschen Geist das Werden und Wirken all,
Des Lebens Weise schon erfahren

Kennt er im ersten Zeichen Vollendetes schon,
Und fliegt, der kühne Geist, wie Adler den
Gewittern, weissagend seinen
Kommenden Göttern voraus. (H.II, S.13, 33-39)

Schon der Vergleich mit dem Adler zeigt, dass diese besondere Aufgabe der Verkündigung das Ich einsam macht. Hier am Ende des Gedichts ist die Aufgabe allerdings schon in seiner Bedeutung in der Natur erklärt. Am Anfang des Gedichts wird diese Vereinsamung

noch als Problem des Menschen gezeigt. Über die Zeit sehen vereinsamt, denn, obwohl das Ich "die schönre Zeit ahnt," ist sie noch nicht da. Hier setzt ein Naturbild ein, an dem sich viel über Hölderlins Auffassung der Zeichensprache ablesen lässt.

Ein Baum wird hier Analog zu dem Ich gesetzt:

Sei denn zufrieden! der Baum entwächst
Dem heimatlichen Boden, aber es sinken ihm
Die liebenden, die jugendlichen
Arme, und trauernd neigt er sein Haupt.

Des Lebens Überfluss, das Unendliche,
das um ihn- und dämmert, er fasst es nie.
Doch lebts in ihm, und gegenwärtig,
Wärmend und wirkend, die Frucht entquillt ihm.
(S.12, 16-20)

Dieses Bild des Baumes, der sich selbst unbewusst trotzdem in sich voller Lebenskraft ist, und einen Teil des Lebensüberflusses die Frucht wirkt, wird hier dem einsamen mit seiner Zeit unzufriedenen Mann gleich gesetzt. Die Züge des Baumbildes sind nicht mehr aus der reinen Sympathiensprache übernommen. Das ganze menschliche Wissen von der Baumerscheinung wird benutzt, in dem eine Auswahl und Konzentrierung des Bildes stattfindet, die kaum noch mit der reinen "Sympathiensprache" zu erklären ist. Ausgewählt werden das Emporwachsen des Baumes aus der Erde, seine niederhängenden Äste, die Säfte im Baum, die zur Frucht treiben. Es braucht nur einen Vergleich mit dem früheren Bild der Eichbäume, um zu sehen wieviel wohlorganisierter das Gefühl geworden ist. Es bedarf mehr Erkenntnis aus dem Verstand, um zum Beispiel die Parallele zwischen den Säften und der Lebenskraft zu ziehen.

Hier zeigt sich die Entwicklung, die in Hölderlins Bildern zu überraschenden Vergleichen und Konzentrierung der Bilder führt. Aus dem Rückvergleich mit dem einsamen Mann wird aber auch der Baum moralisch gesehen; das heisst, da der Baum nicht weiss, dass durch ihn die Frucht entsteht, genau wie der Mann nicht weiss, dass durch ihn eine neue Zeit entstehen kann, trauert der Baum, jedenfalls werden seine nach unten hängenden Äste so gedeutet.

Trotzdem erscheint hier ein Unterschied zwischen der Naturerscheinung des Baumes und dem menschlichen Geist. Das Lebens Überfluss, das was um ihn dämmert, erfasst der Baum nie. Von dem Mann heisst es dagegen:

. . . auch dir, auch dir
Erfreuet die ferne Sonne dein Haupt,
Und Stralen aus der schönern Zeit. Es
Haben die Boten dein Herz gefunden.

Vernommen hast du sie, verstanden die Sprache der
Fremdlinge,
Gedeutet ihre Seele! Dem Sehnenen war
Der Wink genug, und Winke sind
Von Alters her die Sprache der Götter. (H.II, S.13 25-32)

Obwohl die Sonne sowohl den Baum als auch den Menschen erfreut, ist es der Mensch allein der die Winke der Fremdlinge (hier der fernen Sonne) versteht, im Herzen, im "Gefühl" erkennt und auf die Zukunft anwenden kann. Der Baum ist ein aus der Natur beobachtetes Zeichen. Obwohl der Baum selbst nicht die Erkenntnis seiner Einordnung in die Natur hat, ist es dem Menschen gegeben, an ihm die grösseren Gesetze der Natur abzulesen und zu erkennen.

Man sollte aber auch den politischen Hintergrund, der sich

in der Überschrift Rousseau ausdrückt, beachten. Ohne die revolutionäre Idee, dass der Mensch ein Naturwesen sei, dessen Aufgabe es ist, wieder friedlich mit der Natur zu leben, wäre die ganze Idee, die Menschen unter Naturgesetze einzuordnen, nicht möglich. Aus durchaus rousseauischen Anschauungen entwickelt sich erst die Voraussetzung, dass genaues Beobachten der allgemeinen Gesetze der Naturdinge sich auch auf Menschen anwenden lässt. Aus dieser Anschauung ergibt sich auch, dass die menschliche Geschichte unter denselben Gesetzen steht wie die Natur. Im Gesang des Deutschen wird das zukünftige Liebesreich in Deutschland der durchaus als vergangen gesehenen Welt Griechenlands gleichgestellt. Begründet wird dies damit, dass der Geist der Griechen, "Die Seele der Athener" (H.II,S.4, 26), sich wieder unter den Deutschen zeigt. Die Zeichen, in denen sich der griechische Geist offenbart, sind nicht nur Naturzeichen; die Zeichen des kommenden Liebesreiches sind Dichter, Weise, und "ahnende Jünglinge":

Wo sind jetzt Dichter, denen der Gott es gab,
Wie unsern Alten, freudig und fromm zu seyn,
Wo Weise, wie die unsre sind? die
Kalten und Kühnen, die Unbestechbaren!

Nun! sei gegrüsst in deinem Adel, mein Vaterland,
Mit neuem Nahmen, reifste Frucht der Zeit! (H.II,S.4, 45-50)

Dieser Geist Griechenlands, der sein Kommen in den nicht sinnlichen Zeichen anzeigt, wird im Gedicht mit dem unter dem Naturgesetz immer wiederkommenden Frühling verglichen. Denn, obwohl Griechenland selbst als vergangen gesehen wird, heisst es;

"Doch, wie der Frühling, wandelt der Genius / Von Land zu Land" (37-38). Die Zeichen des Geistes in Deutschland zeigen also, dass unter demselben Gesetz wie der Frühling der griechische Geist erscheinen wird. Aus dieser Erkenntnis findet der Dichter einen neuen Namen für Deutschland "reifste Frucht der Zeit." Wieder ist der Name der Natur entnommen, der auch die Geschichte unter die Naturgesetze stellt. Jedoch endet das Gedicht mit einer Frage: "Doch wie erräth der Sohn, was du den / Deinen, Unsterbliche, längst bereitet?" (S.5, 59-60). In dem Gedicht Rousseau erfahren wir dann, welche Antwort auf diese Frage gegeben wird: "Winke" der Natur ist alles, was der menschliche Geist bedarf. Die weite Sicht des Menschen vermag also die Sympathienwelt dadurch wieder zu erkennen, dass auch hinter den negativen Zügen der Natur und der Geschichte liebende Gesetze herrschen.

Hiermit kommen wir zu den Oden, die die eigentliche Subjekt-Objekt Verbindung, die in dieser weiten Sicht gefunden werden soll, aussprechen. In der Ermunterung (erste Fassung) wird "das Herz" Echo des Himmels genannt, das heisst, das liebende Gefühl wird als eigentliche Erkenntnisquelle des neuen Sympathienreiches gesehen, in dem Mensch und Natur wieder in richtiger Eintracht erkannt werden. Das Herz wird geradezu auf die Naturkräfte hingewiesen, um wieder in Einklang mit der Natur zu kommen:

. . . doch mahnen die Himmlischen,
 Und stillebildend wallt, wie um kahl Gefild,
 Der Othem der Natur um uns, der
 Alles erheiternde, seelenvolle. (H.II, S.33, 9-12)

Zur Erkenntnis dieser positiven Naturkräfte wird der Mensch aufgefordert. Aus der noch vorhandenen Naturschönheit und dem, was ihr antworten könnte, "Geist und Liebe," entsteht die Hoffnung auf das neue Liebesreich auch in der menschlichen Geschichte:

Und er, der sprachlos waltet, und unbekannt
 Zukünftiges bereitet, der Gott, der Geist
 Im Menschenwort, am schönen Tage
 Wieder mit Namen, wie einst sich nennet. (H.II, S.34, 25-28)

Der Geist der Liebe, der in allen Kräften waltet, bereitet noch unausgedrückt auch die Zukunft der Menschen; er ist hier noch als namenlos gesehen, denn der "Geist im Menschenwort," nämlich in der Sprache, fehlt noch. Aber wenn die Erkenntnis der Sympathienwelt in der Natur wieder lebt, wird er sich auch wieder mit Namen in der Sprache ausdrücken lassen. Dabei ist das Reich der Sympathien ein friedliches Reich, naturverbunden und gleichmässig:

Und unsre Tage wieder, wie Blumen, sind,
 Wo, ausgetheilt im Wechsel, ihr Ebenbild
 Des Himmels stille Sonne sieht und
 Froh in den Frohen das Licht sich kennt. (S.33, 17-20)

In dieser utopischen Welt der ruhigen Tage wird sich die Sonne in der Erkenntnis der Menschen im stillen Wechsel, also als dauernd erkennen, und das Licht sich froh in den frohen Menschen wiederfinden. Echo des Himmels ist hier das Herz, mit anderen Worten, das Widerspiel zwischen Natur und Mensch hebt sich durch

das Gefühl in die Erkenntnis und Sprache und bestätigt dadurch die Zukunftshoffnung. Allerdings ist in diesem Gedicht die Zukunftshoffnung nicht allein durch das Gefühl gefunden. Wir haben es nicht mehr mit der reinen Sympathiensprache zu tun. Im Gegenteil, das Herz ist in diesem Gedicht in der gegenwärtigen Situation von seiner natürlichen Erkenntnisaufgabe abgeschnitten. Nur die Beobachtung aus dem Verstand vermag die natürliche Aufgabe des Gefühls zu verstehen, zu interpretieren und so auf eine Zukunft zu verweisen. Es heisst also, die dem Gefühl negativ erscheinenden Zustände in die weitere Sicht der Erkenntnis eines übergeordneten Liebesreiches einzuordnen.

Eine der seltsamsten und wichtigsten Oden für die richtige Erkenntnis des Widerspiels zwischen Naturgefühl und Erkenntnis ist die Ode Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter. An Hand der mythologischen Figuren von Jupiter und Saturn entwickelt Hölderlin ein in sich geschlossenes philosophisches System. Das Gedicht ist eher dem Genre der philosophischen Schillergedichte verwandt als Hölderlins anderen Gedichten. Es ist die Ode, die vielleicht am klarsten die philosophische Ansicht der "Willkür des Zeus" ausspricht. Zeus erscheint hier als Gesetzgeber und Austeiler der Lose, als der im Menschenleben und in der Natur wirkende Geist der Ordnung und des Schicksals, also der Geist, der über Ruhe und Unruhe im Wechsel herrscht. Daneben steht Saturn, der zwar kein Gebot ausspricht und auch zu seiner Zeit nicht "mit Namen genannt," also erkannt wurde. Dafür aber

gehört ihm der eigentliche Friede, Friede vor der Einführung des wechselnden Gesetzes. Deshalb ist der gesetzlose, vorgesetzliche Gott zwar mit den "Wilden" verbannt, das heisst, mit Mächten, die sich gegen das Gesetz aufbäumen, aber aus dem Ursprungsfrieden ist die Macht auch des Gesetzes erwachsen. Aus dieser Erkenntnis des ursprünglichen Friedens wird Saturn auch jetzt von allen Sängern genannt, und es ergeht auch an Zeus die Aufforderung, diese Überordnung des Friedens anzuerkennen:

Herab denn! oder schäme des Danks dich nicht!
 Und willst du bleiben, diene dem Älteren,
 Und gönn' es ihm, dass ihn vor Allen,
 Göttern und Menschen, der Sänger nenne!

Denn, wie aus dem Gewölke dein Bliz, so kömmt
 Von ihm, was dein ist, siehe! so zeugt von ihm,
 Was du gebeutst, und aus Saturnus
 Frieden ist jegliche Macht erwachsen. (H.II, S.37, 14-20)

Die Aufforderung des Dichters, dass der Zeitengott dem Älteren danken und dienen soll, heisst aber, dass der Wechsel, selbst in den einzelnen Erscheinungsformen des Aufruhrs, z.B. des Blitzes, nur den allgemeinen Frieden sichtbar machen soll. Bis an diese Stelle ist der Gesetzesgott in der Erkenntnis der Sängers als untergeordnet gezeigt worden. Die letzten zwei Verse aber setzen Jupiter, den Zeitengott an seine wirkliche Stelle und erklären damit seine "Gottheit," sein Wesen:

Und hab' ich erst am Herzen Lebendiges
 Gefühl und dämmert, was du gestaltetest,
 Und war in ihrer Wiege mir in
 Wonne die wechselnde Zeit entschlummert:

Dann kenn' ich dich, Kronion! dann hör' ich dich,
 Den weisen Meister, welcher, wie wir, ein Sohn
 Der Zeit, Geseze giebt und, was die
 Heilige Dämmerung birgt, verkündet. (H.II,S.37/38, 21-28)

Jupiter wird hier als Gesetzgeber, Gestalter, und Verkünder
 erkannt, es sind die wechselnden, zeitgebundenen Gesetze, die
 erst die Gestaltung und Namensnennung des dahinterliegenden
 Lebendigen möglich machen. Aber das zu erkennen ist erst möglich,
 wenn das Lebendige gefühlt worden ist und dadurch die Einzeler-
 scheinung "dämmert," ihre scharfen Umrisse verliert. "Wonne"
 aber, freudiges Gefühl, lässt die wechselnde Zeit in "ihrer Wiege"
 also in ihrem friedlichen Ursprung, entschlafen. Jupiter steht,
 wenn man es philosophisch ausdrücken will, für den Geist des in
 sich geteilten Ganzen, der dem Ganzen erst Gestalt gibt, Saturn
 für das Ganze, das erst durch Teilung verkündet wird. Ohne
 Teilung wird das Ganze zwar nicht verkündet, ohne die Erkenntnis
 des Ganzen aber zerfällt die Erscheinungswelt. Jupiter, der Gott
 der Erscheinungen in der Zeit, muss hinab oder dem älteren Saturn,
 dem Gott des Friedens vor der Teilung, als Gestalter dienen.
 Nun lässt sich das aber auch auf Hölderlins Ansicht von der
 Kunstgestaltung anwenden, und zwar auf die Verbindung von Gefühl
 und verstandesmäßiger Erkenntnis im Ausdruck. Das Gedicht macht
 deutlich, dass erst durch das Gefühl die Erscheinungswelt durch-
 sichtig und der dahinter liegende Geist des Friedens erkannt
 wird. Erst durch die Gestaltung aber in den Einzelerrscheinungen
 kann er auch verkündet werden. Erkenntnis der Einzelerrscheinungen

geschieht durch den Verstand; so erklärt dieses Gedicht wie Verstand und Gefühl in Wechselbeziehung treten müssen. Dieses Gedicht, das während der Zeit geschrieben ist, in der die Sprachansicht "der Willkür des Zeus" erscheint, erklärt einen Punkt, der nicht ganz so deutlich aus der philosophischen Ausarbeitung hervortrat. Die drei Phasen, unter denen die Erscheinungen gesehen werden--naiv, heroisch, idealisch--werden immer wieder als Erscheinungsformen unter den allgemeinen Frieden geordnet. Das Gefühl spielt bei dieser Unterordnung eine wichtige Rolle, aber die Beobachtung der Erscheinungen aus dem Verstand macht erst die Erkenntnis und damit die Einordnung möglich. Die Erkenntnis der engen Verbindung von Gefühl und Verstand, die für die Erfassung des All nötig ist macht es möglich, das wohlorganisierte Gefühl dem Verstand gleich zu setzen. Auch hier wird deutlich, dass hinter dieser Idee eine "Glaubenseinstellung" Hölderlins steht, die ihr pietistisches Erbe nicht verleugnen kann. Durch Unterordnung unter den ursprünglichen Frieden soll alles positiv bewertet werden (siehe erstes Kapitel).

Die Natur selbst so wie auch der beobachtete Mensch sind nicht im Frieden. Aber das Bejahen des gerechten Kampfes aus revolutionären Vorstellungen heraus, scheint zunächst die Kämpfe als Erscheinungen in das Schema des allgemeinen Friedens unterzuordnen, wonach Einzelercheinungen hervortreten müssen, um das ganze Leben in Erscheinung zu setzen. In der Hinnahme des

gerechten Kampfes erscheinen die Fragen, die die Sprachansicht über diese noch immer recht naive Stufe weiterführen und neue Bildverbindungen schaffen. An Hand der beiden Fassungen An Edward und einer dritten Fassung des Gedichtes mit der Überschrift, Die Dioskuren soll diese Entwicklung zunächst gezeigt werden. Alle drei Fassungen beginnen mit der Frage, warum der Dichter durch seinen revolutionären Freund aus seinem stillen Leben in den Kampf gezogen wird. Diese Frage wird zunächst an die Sterne gerichtet, an das als permanent und heroisch Erkannte in der Natur:

Euch alten Freunde droben, unsterbliches
Gestirn! euch frag' ich, Helden! woher es ist,
Dass ich so unterthan ihm bin, und
So der Gewaltige sein mich nennet? (H.II, S.39, 1-4)

Mit wenigen Änderungen bleibt der Eingang in allen drei Fassungen gleich. Die Antwort auf die Frage wird durch einen Naturvergleich eingeführt, der in den drei Fassungen eine deutliche Entwicklung der Sprachauffassung und Bildbehandlung zeigt. Dabei benutzt der Dichter ein Konditional. Das heisst, die Erklärung dieser Handlung kommt aus der Erkenntnis des Dichters. Es sagt also aus: Wenn ich wirklich mitgehen müsste und meine friedliche Welt aufgäbe, würde ich diese Handlung so erklären:

"Die Wolke"--säng' ich--"tränket mit Reegen dich,
Du Mutterboden! aber mit Blut der Mensch;
So ruht, so kühlt die Liebe sich, die
Droben und drunten nichts Gleiches findet

Wo ist am Tag ihr Zeichen? wo spricht das Herz
 Sich aus? und wann im Leben, wann ist es frei,
 Was unser Wort nicht nennt, wann wird, was
 Trauert, gebannt in die Nacht, sein Wunsch ihm?—

Jetzt, wann die Opfer fallen, ihr Freunde! jetzt!
 Schon tritt hinzu der festliche Zug, schon blinkt
 Der Stahl, die Wolke dampft, sie fallen, und es
 Hallt in der Luft, und die Erde rühmt es!" (H.II, S.39, 13–24)

In dieser ersten Fassung wird die Frage nach dem Zeichen, womit die Liebe der Menschen, die sich weder in der Erdengemeinschaft noch in der Himmelsgemeinschaft finden kann, durch "den festlichen Zug" der Freunde, die Schlacht selbst, beantwortet. Die Schlacht ist hier mit dem Regen, der den Mutterboden tränkt, verglichen, ein Vergleich, der durchaus nicht die allgemeinen Gesetze hinter Naturerscheinung und Menschenerfahrung herstellt. Das Bild des Regens, der den Mutterboden tränkt, ist eigentlich nur mit der positiven Liebesgemeinschaft der Schlacht verbunden. Das heisst, das traditionelle aus der Sympathiensprache übernommene Bild "Mutterboden" hält das Naturbild rein positiv. Dadurch wird der Mensch geradezu von der Natur abgesetzt, und der Vers "aber mit Blut der Mensch," ist eine völlige Gegensatzung von Natur-sympathie und Menschenweg. Das Liebesreich der Menschen ist trauernd in die Nacht gebannt, jedoch das Liebesreich der Naturkräfte ist einfach vorhanden. Diese Fassung gehört also noch nicht völlig unter die Sprachansicht der "Willkür des Zeus."

In der zweiten Fassung ist auch die Gegenüberstellung der Menschenwelt und der Naturkräfte durch das aber ausgesprochen,

doch treten andere Vergleichspunkte mit den Naturerscheinungen hinzu:

Mit Wolken, säng ich, tränkt das Gewitter dich,
Du dunkler Boden, aber mit Blut der Mensch;
So schweigt, so ruht er, der sein Gleiches
Droben und drunten umsonst erfragte.

Wo ist der Liebe Zeichen am Tage? wo spricht
Sich aus das Herz? wo ruhet es endlich? wo
Wirds wahr, was uns, bei Nacht und Tag, zu
Lange der glühende Traum verkündet? (H.II, S.41, 13-20)

Fester zusammengefügt ist das Gedicht dadurch, dass die Sprachidee schon in den Versen erwähnt wird: "So schweigt, so ruht der sein Gleiches / Droben und drunten umsonst erfragte." Der Mensch, der in der Natur sein Gleiches, sein Zeichen, nicht erkennt, ruht in der Selbstaufgabe. Es ist nicht allein der festliche Zug, die Schlacht selbst, die als Lösung erscheint, sondern auch die Ruhe der Selbstaufgabe, die eine der Lösungsmöglichkeiten ist. In dieser zweiten Fassung ist das Naturbild dem menschlichen Erleben näher gerückt. Nicht der Regen, sondern das Gewitter, der Aufruhr in der Natur tränkt den Boden. Noch wichtiger aber ist die Änderung von "Mutterboden" zu "du dunkler Boden." Zum mindesten ist dieser Ausdruck neutral, wenn nicht schon eine Andeutung zur negativen Schau gegeben ist. Dunkler Boden kann hier einfach mysteriös, schwer zu verstehen heißen. Es bietet sich auch die Auslegung der Erde als Grab an, in der die Opfer zur Ruhe kommen. Jedoch scheint uns die Auslegung, die sich am meisten mit der Sprachauffassung "der Willkür des Zeus" in Übereinstimmung bringen lässt, hier die gegebenste. Danach steht der

dunkle Boden im Gegensatz zum Himmel, wird deshalb vom Gewitter heimgesucht, und wieder in Verbindung mit den gegengesetzten Kräften gebracht. Dadurch ist aber in diesem Gedicht die Naturerscheinung parallel der menschlichen Absonderung gesetzt, und die Naturerscheinung des Gewitters wird "belebt." "Die mahnende Flamme des Zeitengotts" (S.40 u.42) ist analog derselbe Geist, der in der Naturerscheinung des Gewitters die abgesonderte Erde wieder einbezieht und durch die Schlacht die Menschen wieder in die richtige Verbindung zieht.

Jedenfalls wird in der dritten und viel späteren Fassung, in dem Gedicht, Die Dioskuren die Absonderung der Naturerscheinung ganz deutlich:

So aber er gebietet, diss eine noch
 Wohin ers wollte, wagt' ich mein Saitenspiel
 Samt dem Gesange folgt ich, selbst ins
 Dunkel der Tapferen ihm hinunter.

Mit Wolken, säng ich, tränkt das Gewitter dich
 Du spöttischer Boden, aber mit Blut der Mensch
 So schweigt, so heiligt, der sein Gleiches
 Droben und drunten umsonst erfragte. (H.II, S.43, 9-16)

Hier hat sich der Vergleich eindeutig zur Analogie der negativ abgesonderten Menschenwelt gewandelt. Der Boden wird als spöttisch angesehen, spöttisch gegen den Himmel, der ihn deshalb mit Gewitter tränkt und in die Gemeinsamkeit hineinzieht. Der als spöttisch erkannte Boden trägt allerdings schon Züge der tragischen Schuld der Vereinzelungsbestrebungen, eine Auffassung, die man nicht in der Sprachauffassung unter der "Willkür des Zeus" erwarten würde,

die ja auch die Einzelerrscheinung rein positiv einzuordnen bestrebt ist. Es sind auch noch andere Anzeichen vorhanden, die eine Änderung der dichterischen Schau andeuten. Diese viel kürzere Fassung endet mit dem oben zitierten Vers. Kein Zeitengott mahnt und betont damit das Vorübergehende der Phase der Unruhe, kein Fliegen zu einem Gott, oder zu einer neuen Verbindung wird erwähnt. Die Phase der Unruhe wird nicht als vorübergehend in den überspannenden Frieden eingebaut gezeigt. Die Umschwungsphase der Unruhe steht als wichtiger Moment für sich und zeigt bereits tragische Züge. Es sind dies die Anzeichen, die später noch unter der "ächttragischen Sprache" zu besprechen sind.

Zu den Oden, die noch ganz unter die Sprachauffassung der Willkür des Zeus gehören, das heisst, die die Welt durch Erkenntnis der tieferen Gesetze positiv zeigen, gehört auch Der blinde Sänger, während die Ode Chiron, die zweite Fassung dieses Gedichts, unter die weitere Entwicklung der Sprachauffassung gehört. Stärker als bei den bis jetzt besprochenen Oden, drückt sich in Der blinde Sänger der Unterschied zwischen direktem Sehen und Fühlen und der durch die Erinnerung vergeistigten Erkenntnis der Weltgesetze aus. In der Erinnerung ist die Frage nach dem Licht leicht beantwortet. Als Jüngling erfuhr der Sänger:

. . . Nie täuschten mich, du Holdes, deine
Boten, die Lüfte, denn immer kamst du,

Kamst allbeseelgend den gewohnten Pfad
Herein in deiner Schöne . . . (H.II, S.54, 7-9)

Aber es ist nicht nur die Sonne selbst, die ungefragt und selbstverständlich ihren Gesetzen folgte; die Sympathienverbindung war völlig natürlich da: ". . . es leuchteten / Die Blumen, wie die eignen Augen, mir" (13-14). Doch war vor allem die Gemeinschaft mit den Menschen ungetrübt. "Nicht ferne war das Angesicht der / Meinen und leuchtete mir" (15-16). Diese Erinnerung eines friedlichen naiven Zustands in der Verbindung mit der Welt ist dem Sänger auch in seinem abgeschnittenen Zustand geblieben und formt mindestens einen Teil der "eigenen Freude." Ja, diese Erinnerung führt erst den Sänger dazu, sich aus dem abgeschnittenen Zustand zu lösen. Aus der Erinnerung allein kann aber die Frage nach der Bedeutung des abgeschnittenen Zustands nicht erklärt werden; ein neues äusseres Zeichen muss gefunden werden. So heisst es in dem Gedicht:

Aus Lieb und Laid der helleren Tage schafft
Zur eignen Freude nun mein Gedanke sich,
Und ferne lausch' ich hin, ob nicht ein
Freundlicher Retter vielleicht mir komme. (S.54, 21-25)

Dann hör ich oft die Stimme des Donnerers . . .

Das äussere Zeichen ist zunächst das Gewitter, das auch der Abgeschnittene "hört" und daraus einen neuen Auftrag empfängt:

Den Retter hör' ich dann in der Nacht, ich hör'
Ihn tödtend, den Befreier, belebend ihn,
Den Donnerer vom Untergang zum
Orient eilen und ihm nach tönt ihr,

Ihm nach, ihr meine Saiten! es lebt mit ihm
 mein Lied und wie die Quelle dem Stromefolgt,
 Wohin er denkt, so muss ich fort und
 Folge dem Sicherem auf der Irrbahn. (H.II, S.55, 29-36)

Das Gewitter ist oft genug mit dem Geist der Unruhe, mit der Schlacht vergleichen. Dieser Geist erscheint hier tötend, aber auch belebend. Doch zieht das Gewitter eine Bahn, die nicht so selbstverständlich wie die Sonnenbahn vorgeschriebenen Gesetzen folgt. Im Gegenteil der Donnerer zieht eine Irrbahn. Die der Sonne geradezu entgegengesetzte Richtung von Westen nach Osten verbindet wohl das Gewitter stärker mit den Revolutionskriegen der eignen Zeit. Der Aufbruch des Sängers selbst, als heroischer Aufbruch ist hier in einem kurzen Stromvergleich gegeben. Der Dichter wird zur Quelle, die sich dem formenden Strom anschliesst. Der Stromvergleich ist allerdings nur sehr kurz angedeutet. Die Einordnung in die allgemeinen Gesetze erfolgt erst nach der Frage, wohin dieser Geist der Unruhe zieht, und vor allem wo er seine (Begrenzung) findet:

Wohin? wohin? ich höre dich da und dort
 Du Herrlicher! und rings um die Erde tönts.
 Wo endest du? und was, was ist es
 Über den Wolken und o wie wird mir?

Tag! Tag! du über stürzenden Wolken! sei
 Willkommen mir! es blühet mein Auge dir
 O Jugendlicht! o Glück! das alte (S.55, 37-44)
 Wieder!

Über den Wolken, also ungesehen, ist das Tageslicht noch da. Es ist eine aus dem Gewitter gewonnene Erkenntnis, dass der Geist der Unruhe vorübergehend und begrenzt ist. Geistiger aber ist

diese Erkenntnis des alten Glücks, weil es über die einfache
Hinnahme der Sympathienwelt zur Zukunftserkenntnis oder besser
zur Dauererkenntnis des Friedensreiches durchgestossen ist.
Durch die aus der Naturerscheinung abgeleiteten Gesetze ist er
zu der Dauererkenntnis auch über die eigene negative Zeit und
Erfahrung durchgestossen. Diese höhere Erkenntnis muss weiter-
gegeben werden, und zwar von dem Neu-Sehenden:

O kommt, dass euer, euer die Freude sei,
Ihr alle, dass euch seegne der Sehende!
O nimmt, dass ichs ertrage, mir das
Leben, das Göttliche mir vom Herzen. (H.II, S.55, 49-52)

Die neue Einsicht, dass hinter den Unruhen ein neues geistigeres
Leben sei, ist der Segen, den der Neusehende den Seinen geben
muss, um diese Erkenntnis des Lebens zu ertragen. Damit erst
wird die Verbindung in dem neuaufzubauenden Liebesreich her-
gestellt. Die menschliche Erfahrung, in der sich eine durchaus
politisch revolutionäre Ansicht ausspricht, ist in der Sprach-
behandlung noch verhältnismässig einfach. Die sinnlichen Zeichen
sind hauptsächlich aus dem Widerspiel von Sonne und Gewitter
ist ganz in den verschiedenen Phasen des Geistes durchgeführt,
die immer der Erkenntnisstufe des beobachteten Dichters ent-
sprechen. Die regelmässig aufgehende Sonne entspricht dem einfach
aus dem Gefühl sehenden Dichter. Das Gewitter, das ja die Sonne
bedeckt, entspricht dem blinden, dem Gefühl entfremdeten Sänger,
der nach tieferer Einsucht in das Weltgeschehen sucht. Der
"Ton," der vom Gewitter ausgeht, führt den blinden Sänger zu

der mehr verstandesmäßigen Erkenntnis, dass über dem Gewitter immer noch die Sonne steht und nach den "stürzenden Wolken" wieder in Erscheinung tritt. Mit diesem Sinnlichen Zeichen ist die "vergeistigte" Erkenntnis, dass auch in scheinbar regelwidrigen Erscheinungen gleichbleibende Liebesgesetze herrschen, gewonnen. Die tiefere Erkenntnis wird erst dadurch möglich, dass der Sänger von seiner ursprünglich naiven Verbindung abgeschnitten wurde, und dann durch den aufrührerischen "Ton des Gewitters," der ihn in eine heroische Gemeinschaft zieht. Auf diese Weise werden die Absonderung und der Aufruhr positiv durch die Zeichenfolge eingeordnet.

Sieht man sich dagegen die zweite Fassung dieses Gedichts, Chiron, an, so fällt zunächst auf, dass die Sprache komplizierter geworden ist. Selbst die Wortwahl hat sich geändert und ist detaillierter geworden. "Kräuter des Waldes," "Krokus und Thymian" sind viel spezifischer als "Lauben" und "Blumen" der früheren Fassung. Es fällt aber auch das dunklere, pessimistischere der ganzen Auffassung auf. Statt: "Das Herz ist wieder wach, doch bannt und / Hemmt die unendliche Nacht mich immer" (S.54, 11-12), heisst es jetzt: "Das Herz ist wieder wach, doch herzlos / Zieht die gewaltige Nacht mich immer" (S.56, 11-12). Dass es sich in diesem Gedicht Chiron um die "tragische" Auffassung im Sinne Hölderlins handelt, wird aber ganz deutlich in den Versen: "Das aber ist der Stachel des Gottes; nie / Kann einer lieben göttliches Unrecht sonst" (S.57, 37-38). Eine erneute Sprachvertiefung

hat sich also zwischen der ersten Fassung des Gedichts Der Blinde Sänger und der zweiten Fassung Chiron entwickelt, die wir in dem nächsten Kapitel über die "ächttragische Sprache" besprechen werden.

Wendet man sich den Elegien und Gesängen zu, so sind es vor allen die Elegien, die noch deutlich unter der Sprachansicht der Willkür des Zeus geschrieben sind. Schon für die Oden hat sich dabei die Regel als fruchtbar erwiesen, die alle Erscheinungsformen unter dieselben Gesetze stellt. Menschliche Erfahrung kann an Hand der "sinnlichen Zeichen" der äusseren Natur erkannt und eingeordnet werden. Es bedarf nur der richtigen Erkenntnis, um diese Verwandtschaft zu zeigen und in Analogien auszudrücken. Wie weit Hölderlin dabei gehen kann, die äussere Naturerscheinung der menschlichen Erfahrung anzugleichen, haben wir schon in dem "Baumbild" der Ode Ermunterung gesehen. Oft erscheint das sinnliche Zeichen, die äussere Erscheinung beschreibend im Gedichteingang, so in den Oden Heimath und Der Frieden, während die Anwendung auf den Menschen sich analog durch das ganze Gedicht zieht, wie wir es in dem Blinden Sänger gesehen haben. Hölderlin lernt diese Art von Vergleich zwischen Naturbild und Menschenwelt vor allem vom Homer, aber schon in Hyperion wird der Vergleich "vergeistigt," das heisst auf innere Erfahrung angewandt.³ Hölderlin ist jedenfalls darin "sentimentaler" und seiner eigenen Zeit näher als sein grosses Vorbild, dass er die Erkenntnis des dichterischen Ich bewusst mit in den Ausdruck der Analogie aufnimmt.

Deutlicher als in den Oden kommt die Bildbehandlung in den Elegien und Gesängen zum Ausdruck, da das Genre der Elegien und Gesängen mehr zu langen Beschreibungen und Ausführungen neigt als das der Oden. Gerade die Gedichteingänge zeigen oft lang ausgearbeitete Bilder, die sich analogisch in der Idee des Gedichtes verknüpfen. Da diese Bilder in vielen Fällen aus gleichen Naturbereichen geschöpft sind, lässt sich gerade an ihnen die Änderungen in der Bildbehandlung deutlich zeigen. Allerdings müssen auch Bilder, die nicht am Anfang der Gedicht stehen, in die ganze Ausarbeitung mit einbezogen werden, da die jeweilige Verknüpfung der Bilder eine grosse Rolle spielt.

Die Entwicklung der Verknüpfung von der ersten zur zweiten Fassung des Wanderers ist schon im vorigen Kapitel besprochen worden, so vor allem die mit der Wüste und dem Nordpol verbundene Ansicht, dass dem Dichter die Erkenntnis mangelt, die Götter dieser Naturerscheinungen auszusprechen. Die Götter, die er erkennt, sind die der Heimatnatur. Trotz des Wandels in der Erfassung anderer Erscheinungen ist die Sympathieverbindung mit diesen nicht abgebrochen:

Vater und Mutter, und wenn Freunde noch leben, sie haben
Andres gewonnen, sie sind nimmer die Meinigen mehr.

. . .
Aber stille werden sie seyn. So bindet und scheidet
Manches die Zeit. Ich dünk' ihnen gestorben, sie mir.
Und so bin ich allein. Du aber, über den Wolken,
Vater des Vaterlands! mächtiger Aether! und du
Erd' und Licht! ihr einigen drei, die walten und lieben,
Ewige Götter! mit euch brechen die Bande mir nie.
Ausgegangen von euch, mit euch auch bin ich gewandert,
Euch, ihr Freudigen, euch bring' ich erfahrner zurück.
(H.II, S.82/83, 91-100)

Es sind ausgesprochen "seine," des Dichters Götter, die er immer mitgenommen hat. Auf der einen Seite haben sie ihm zwar die Erkenntnis der anderen Götter verschlossen, auf der anderen Seite verbinden sie ihn vor allen Dingen freudig mit der Welt, geben ihm also die Möglichkeit eine Dauerverbindung anzuerkennen, die noch über den Erscheinungen steht, die von der Zeit gebunden und geschieden werden. Erfahrener ist der Dichter in seiner Sympathienverbindung dadurch, dass er diese Götter nur noch als "seine" sieht. Das heisst, sie sind nur dann ein Weg zur Erkenntnis des Ganzen, wenn sie als "ein" und vor allem "sein" Weg der Verbindungen über Zeit und Raumercheinung gesehen werden. Die Verbindung der Einzelercheinungen muss hinter allen Dingen gesucht werden.

So gilt es für Hölderlin, die äusseren Dinge genau zu beobachten und zu beschreiben, auch wenn sie sich nicht direkt den Sympathienbeziehungen anbieten. Hierzu ist die Elegie Der Gang aufs Land wichtig, da sie die Natur hier in der Erscheinung negativ zeigt. Diese Elegie fängt mit einem Natureingang an, das heisst, mit einer fast rein gegenständlichen Beschreibung:

Komm! ins Offene, Freund! zwar glänzt ein Weniges heute
 Nur herunter und eng schliesset der Himmel uns ein.
 Weder die Berge sind noch aufgegangen des Waldes
 Gipfel nach Wunsch und leer ruht von Gesange die Luft.
 Trüb ists heut, es schlummern die Gäng' und die Gassen und
 fast will
 Mir es scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit.
 Dennoch gelinget der Wunsch, Rechtglaubige zweifeln an Einer
 Stunde nicht und der Lust bleibe geweiht der Tag.
 (H.II,S.84, 1-8)

Der erste Satz schlägt das ganze Thema des Gedichtes an, "Komm!

ins offene Freund!" wir werden noch sehen, dass dieses Anschlagen des Themas, sozusagen die Problemstellung fast allen Natureingängen vorangesetzt ist. Dann erst folgt die Beschreibung der äusseren Erscheinung. Hier setzt die Einführung bereits das menschliche Verlangen in Widerspruch zur Natur "Zwar glänzt ein Weniges heute," "Eng schliesset der Himmel uns ein. "Das Bild der trüben verregneten Landschaft, das sich der direkten gegenwärtigen Beobachtung anbietet, wird ähnlich wie im Wanderer durch den negativen Vergleich beschrieben. Dabei ist die sonnige Landschaft "Berge" und "Gipfel des Waldes" hier nicht örtlich sondern zeitlich dem Beobachter verdeckt. Sie sind als vorhanden, aber als nicht gesehen erwähnt. Der zusammenfassende Teil, der das, was dem Dichter durch die äussere Erscheinung gegeben ist, mit einer tieferen Erkenntnis verbindet, wird zunächst durch ein "Fehlurteil" des poetischen Ich eingeführt: ". . . und fast will / Mir scheinen, es sei, als in bleierner Zeit." Aber das Gedicht schwingt zur Möglichkeit einer anderen Deutung: "Rechtglaubige" zweifeln nicht, weil für kurze Zeit sich die Himmlischen abwenden. Das Gedicht endet dann auch in dem aus der Erinnerung hervorgeholten Frühlingsbild. Es kommt in dem Gedicht eine Hoffnung zum Ausdruck, die zu diesem Frühlingsbild überleitet. Die Hoffnung nämlich, dass wenn die Menschen ihre Aufgabe erfüllen und untereinander im Gefühl verbunden sind, sich auch die äussere Welt angleicht:

Darum hoff ich sogar, es werde, wenn das Gewünschte
 Wir beginnen und erst unsere Zunge gelöst,
 Und gefunden das Wort, und aufgegangen das Herz ist,
 Und von trunkener Stirn' höher Besinnen entspringt,
 Mit der unsern zugleich des Himmels Blüte beginnen,
 Und dem offenen Blick offen der Leuchtende seyn. (S.84, 13-18)

So ist die Aufforderung da, offen zu sein, das Wort, die höhere
 Besinnung zu finden gegen das im Anfang erkannte Bild der
 bleiernen Zeit. Damit ist aber eine Hoffnung verbunden, ja es
 scheint beinahe, als ob der Mensch durch sein inneres Verhalten
aktiv die äusseren Erscheinungen zwingen kann. Aber an einer
 späteren Stelle des Gedichts wird deutlich, dass hier nur ein
 Wunsch ausgesprochen ist, der durchaus nicht in Erfüllung gehen
 muss, denn das Negative der äusseren Erscheinung kann demnach
 geistig überwunden werden:

Mög' ein Besseres noch das menschenfreundliche Mailicht
 Drüber sprechen, von selbst bildsamen Gästen erklärt,
 Oder, wie sonst, wenns anders gefällt, denn alt ist die Sitte,
 Und es schauen so oft lächelnd die Götter auf uns,
 Möge der Zimmermann vom Gipfel des Daches den Spruch thun,
 Wir, so gut es gelang, haben das Unsre gethan. (S.85, 29-34)

Bildsame, der Natur durch Sympathie verbundene Menschen verstehen
 die gegenwärtige Schönheit in der Natur von selbst ohne mensch-
 liche Erklärung. Das Bessere, was den segnenden Spruch tun kann,
 ist immer noch das Mailicht. In Ermangelung des Mailichts, "wenns
 anders gefällt," soll der Zimmermann den Spruch nach alter Sitte
 sprechen. Denn, da die Götter oft lächelnd auf die Menschen
 schauen, wird durch den Spruch aus der menschlichen Erinnerung
 auch über die momentane Abkehr der Götter die Sympathiegemein-

schaft hergestellt. Hier wird eine Verbindungsmöglichkeit aus dem Erinnerungsvermögen der Menschen erkannt. Es ist wichtig, dass der Dichter auch in der scheinbar "bleiernen Zeit" an das Positive in den Erscheinungen glaubt, um das seine zu tun. So endet das Gedicht auch ganz logisch mit dem verallgemeinernden Bild der Frühlingslandschaft, das sprachlich nur wie ein Anhängsel erscheinen würde: "Aber schön ist der Ort, wenn in den Feiertagen des Frühlings / Aufgegangen das Thal . . ."
(S.85, 35-36). Es ist nur die Bestätigung der tieferen Einsicht, dass oft, ja meistens die Naturerscheinungen positiv sind und dass sie auch in negativen Momenten aus der Erinnerung positiv gesehen werden können.

Hat sich die Verbindung mit der Natur im Gang aufs Land im Widerspiel erklärt, im Gegensatz von momentaner Schau und historischer Erkenntnis, so wird in der Elegie Stuttgart die Verbindung mit der Natur im Moment erlebt. Die menschliche Erkenntnis der Sympathienverbindung ist hier "tiefer." Das heisst, diese Phase der Natur ist in ihren Erscheinungen auch zeitlich gebunden gesehen. So wird in dem Gedicht ausdrücklich gesagt, es ist Herbst, die Zeit der Gemeinschaft; der "gemeinsame Gott" herrscht. Es ist nicht die Zeit der Liebe, die dem Frühling zusteht, oder Winter, dem ernste Gedanken zustehn:
"Hält Ernsteres dich, so spars dem Winter und willst du freien / Freier, habe Gedult, Freier beglücket der Mai" (H.II, S.86, 24-25).

Aber die Phase, die sich in der herbstlichen Zeit ausdrückt, muss genau beobachtet werden, um ihren Sinn völlig zu verstehen. Sieht man sich die Eingangsstrophe auf die Beschreibung der äusseren Welt an, so erscheint wieder der folgende Aufbau. Das Thema des ganzen Gedichts "Wieder ein Glück ist erlebt" (H.II, S.86, 1) formt den ersten Satz des Gedichtes. Aber das Thema wird zunächst auf die Natur angewendet. "Die gefährliche Dürre geneset, / Und die Schärfe des Lichts senget die Blüthe nicht mehr" (1-2). Die gefährliche Dürre des Sommers ist vergangen, die Gefahr des Austrocknens löst sich im Herbstregen auf. Die Gefahr der Vereinsamung in der Natur und der Gefühlserkenntnis ist damit vorbei. Aber dabei wird die Phase der Vereinigung als "Wieder ein Glück" unter vielen zeitlich beschränkt gesehen.

Dieses Glück wird nun in dem Gedicht als Einzelercheinung beschrieben, und zwar langsam dem Blick des Beobachtenden folgend entsteht das Bild der Herbstlandschaft. Vom offenen Saal, zum gesunden Garten und auf das von Gewächsen bestandene und von Bächen gefüllte Tal, auf das der Beobachter schon vorher durch das Rauschen des Wassers aufmerksam gemacht wurde, schweift der Blick des Dichters. Zum Schluss aber kommt das Auge auf den Himmel, geleitet durch auffliegende Vögel und ihren Gesang. Von den Vögeln handelt der mittlere Teil dieser ersten Strophe, der gleichzeitig der Übergang von der reinen Beobachtung zur vergeistigten Analogie ist:

. . . und alle gebundenen
Fittige wagen sich wieder ins Reich des Gesangs.
Voll ist die Luft von Fröhlichen jetzt und die Stadt und der
Hain ist
Rings von zufriedenen Kindern des Himmels erfüllt.
Gerne begegnen sie sich, und irren untereinander,
Sorgenlos, und es scheint keines zu wenig, zu viel.
Denn so ordnet das Herz es an, und zu athmen die Anmuth,
Sie, die geschickliche, schenkt ihnen ein göttlicher Geist.
(H.II, S.86, 5-12)

Die Beobachtung wendet sich hier ganz auf die Einzelerrscheinung der Vögel. Sie wird durch "Fittige," "Gesang" und das Epitheton "Kinder des Himmels," das auch in anderen Gedichten sich auf Vögel bezieht, belegt. Dabei zeigt aber die Auswahl in der Erscheinung der Vögel gerade die Aspekte, die sich auf das Thema der Gemeinschaft anwenden lassen. Die Erscheinung der Vögel im Herbst oder in der frischen Nachregenlandschaft spricht sich vor allem in den Versen "Gerne begegnen sie sich und irren untereinander" aus. Aber auch die Geschicklichkeit aneinander vorbeizufliegen, wodurch "keines zu wenig zu viel" erscheint, gehört zu diesem Bild der Vögel. Durch die Anmut, die sich in ihren Bewegungen ausspricht, wird das Bild auf das Allgemeine, das hinter dieser Erscheinung steht, zurückgeführt: "Denn so ordnet das Herz es an, und zu athmen die Anmuth, / Sie, die geschickliche, schenkt ihnen ein göttlicher Geist." Der allgemeine Aspekt hinter diesem äusseren Bild ist das Herz, das heisst die Aufnahmefähigkeit für den verbindenden Geist in der Natur, der sich in dem göttlichen Geist ausspricht. Auf diese allgemeine Erkenntnis ist das ganze äussere Bild der Vögel gerichtet. Dass die Fittige sich "wieder ins Reich des Gesanges

wagen," zeigt aber auch, dass der göttliche Geist der Gemeinschaft nur zeitgebunden in Erscheinung tritt.

Aus dieser Zurückführung auf den allgemeinen Geist tritt die eigentliche Analogie mit der Menschenwelt ein. Der Vergleich beginnt:

Aber die Wanderer auch sind wohlgeleitet und haben
Kränze genug und Gesang, haben den heiligen Stab
Vollgeschmückt mit Trauben und Laub bei sich und der Fichte
Schatten; von Dorfe zu Dorf jauchzt es, von Tage zu Tag,
Und wie Wagen, bespannt mit freiem Wilde, so ziehn die
Berge voran und so trägt und eilet der Pfad. (S.86, 13-18)

Das Bild, in dem der Geist der Gemeinschaft entwickelt worden ist, wird jetzt auf das Ganze der Natur und Menschenwelt angewendet. So sind die Vögel das sinnliche Zeichen, an dem die Gemeinschaft gezeigt wird, um sie dann auch auf andere Erscheinungen anzuwenden. So haben die Wanderer auch Gesang, das Wort, das die beiden Erscheinungen Vögel und Wanderer am deutlichsten verbindet. Die Wanderer sind wohl am besten erkenntnisbegabten Menschen gleichzusetzen. Jedenfalls lassen sie sich als Menschen, die sich zum Herbstfest zusammenfinden, deuten, denn die einfach in der Natur lebende Dorfgemeinschaft der Menschen ist hier eingeschlossen. In den letzten zwei Versen wird die Gemeinsamkeit von Menschen und Natur in dem "belebten" Bild zusammengeschlossen:

"Und wie Wagen, bespannt mit freiem Wilde so ziehn die / Berge voran und so trägt und eilet der Pfad." Das Bild beruht zunächst auf der Beobachtung, dass für den im Wagen Fahren den die Berge zu ziehen scheinen und der Pfad, während er den Wanderer trägt, vor ihm zu eilen scheint. Daraus wird das im Grunde passive äussere Bild aktiv gesehen,

eine Art der Sprachbehandlung Hölderlins, die bereits von Beissner erkannt worden ist.⁴ Durch sie wird aber die Natur in der menschlichen Erkenntnis moralisch und personifiziert. So werden die Berge geradezu mit den Wagen der Götter verglichen, die ja in der Mythologie von wilden Tieren gezogen werden. Damit ist das, was in dem Moment der Vereinigung zu den Menschen spricht, aufgebaut, der Moment des Glücks wird in einem sinnlichen Zeichen aufgezeigt, mit dem Ganzen der äusseren und menschlichen Welt verbunden und als göttlich lebendig erkannt. Jetzt setzt in der zweiten Strophe die Aufforderung dieser Welt an das Ich ein:

Aber meinst du nun, es haben die Thore vergebens
Aufgethan und den Weg freudig die Götter gemacht?

. . .
. . . jetzt komm' und feire des Herbstes
Alte Sitte, noch jetzt blühet die Edle mit uns.
Eins nur gilt für den Tag, das Vaterland und des Opfers
Festlicher Flamme wirft jeder sein Eigenes zu.
Darum kränzt der gemeinsame Gott umsäuselnd das Haar uns
Und den eigenen Sinn schmelzt, wie Perlen der Wein.

. . .
. . . und darum zwinget die wilden
Seelen der streitenden Männer zusammen der Chor. (86/87,
19-20, 27-32, 35-36)

Die Aufforderung des Moments, der sich im Eingang des Gedichts in äusseren Erscheinungen zu erkennen gibt, wendet sich vor allem an die streitenden Männer und Helden, an die Einzelercheinungen der Individualität. So opfert jeder dem Vaterland, der grösseren Gemeinschaft "dem gemeinsamen Gott sein Eigene. Er Schmelzt den eigenen Sinn, also die Individualität, wie Perlen der Wein.

In der früheren Ode Empedokles hatte das Schmelzen der Perle durch die Verbindung mit Kleopatra noch den negativen Nebensinn der Verschwendung. Hier in dem als zeitgebunden erkannten Moment der Vereinigung, ist das Bild rein positiv geworden. Es steht für das, was die Stunde verlangt. Jetzt wird die Zeitgebundenheit dieses Zustandes anerkannt: "Aber damit uns nicht, gleich Allzuklugen entfliehe / Diese neigende Zeit, komm ich entgegen sogleich" (S.87, 37-38). Die im Moment erkannte Vereinigung hat ihre weitere Funktionen "Das kühnere Wort" soll sprechen und zwar in der Gemeinschaft mit den anderen. So endet das Gedicht.

Und was uns der himmlische Tag zu sagen geboten,
 Das zu nennen, mein Schmidt! reichen wir beide nicht aus.
 Trefliche bring' ich dir und das Freudenfeuer wird hoch auf
 Schlagen und heiliger soll sprechen das kühnere Wort.

. . .
 Kommt und reicht, ihr Lieben, die Hand! das möge genug seyn,
 Aber die grössere Lust sparen dem Enkel wir auf.

(S.89, 99-103, 106-107)

Die Vereinigung macht erst das Zusammenschliessen der Freunde möglich, und damit das Aussprechen des kühneren Worts, dem keiner allein genügt. So erwächst die Zukunftshoffnung aus dem Moment nämlich die grössere Lust, dass der Mensch "Mündig und hell" auch vor den Helden der Vergangenheit und den anderen Mächten steht (S.88-89, Strophe 5). Die Phase der Vereingung ist hier durch genaues Beobachten, als vorübergehend, gleichzeitig aber als wichtige Funktion in der Erkenntnis des Ganzen, gesehen.

Sieht man sich dagegen den Eingang von der Elegie Brod und

Wein an, so wird schon in dem beschreibenden Bild der äusseren Welt ein ganz anderer Aspekt gezeigt. Der allgemeine, einführende Satz ist nicht ganz so klar aus der Einführung herausgehoben. Jedoch lässt sich der Vers: "Rings um ruhet die Stadt" (H.II, S.90, 1) als allgemeines Thema ansetzen. Das, was in dem Eingang beschrieben wird, ist das Gegenteil des Gemeinschaftswesens; die Vereinzelung und das Auseinandergehen werden beschrieben. Die Wagen rauschen "hinweg," "still wird die erleuchtete Gasse," "leer steht . . . der geschäftige Markt." Aber schon in diese Beschreibung der Menschenwelt, mit der der Eingang beginnt, mischt sich der Grund für das Auseinandergehen:

Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlfrieden zu Haus. (S.90, 4-6)

Sättigung, Ruhe und Überlegung werden hier bereits als Funktionen der Nacht verstanden. Aber das objektive Bild ist noch nicht fertig; im Gegensatz zu den Menschen, die dem Naturgesetz der Nacht einfach folgen, erscheinen die Menschen, die wachen!

Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, dass
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit. (7-9)

Neben dem Liebenden erscheint der einsame Mann, der an die räumlich entfernten Freunde oder and die zeitlich entfernte Jugendzeit denkt, und so die Vereinsamung überbrückt. Gleich danach erscheint das Bild der Dauer in der Natur: "und die Brunne / Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet" (10).

Daran schliesst sich direkt das Zeitbewusstsein der Menschen an: "Still in dämmeriger Luft ertönen geläutete Glocken / Und der Stunden gedenk ruft ein Wächter die Zahl" (11-12). Nach dieser Einführung des menschlichen Bewusstseins der zeitgebundenen Phase der Nacht, wird erst die Nacht in ihrer Naturerscheinung beschrieben:

Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen
Über Gebirgeshöhen traurig und prächtig herauf. (S.90, 13-18)

Rein objektive Beobachtungen überwiegen hier noch zunächst, wenn man von dem Epitheton "die schwärmerische" absieht, das bereits eine Überleitung zu dem "belebenden Bild" ist. "Das Schattenbild unserer Erde, der Mond" ist geradezu aus der astronomischen Wissenschaft übernommen. Jedoch ist die Auswahl dieses Bildes ganz der Schemenhaftigkeit und Unwirklichkeit der nächtlichen Erscheinungen angepasst. Die eigentliche "Belebung" der Nacht: "Wohl wenig bekümmert um uns" und "die Fremdlingin unter den Menschen" zeigt die Vereinsamung der Menschen in der Natur. Von der Phase der Vereinsamung ist die Aufforderung an das Ich nicht ganz so bewusst erkannt, wie in der Elegie Stutgard. Hiess es in jenem Gedicht, dass die Götter nicht umsonst die Tore aufgetan und die Wege freudig gemacht hatten, so wird hier das wunderbare und schwer zu Verstehende der Nacht betont:

Wunderbar ist die Gunst der Hoherhabnen und niemand
 Weiss von wannen und was einem geschiehet von ihr.
 So bewegt sie die Welt und die hoffende Seele der Menschen,
 Welbst kein Weiser versteht, was sie bereitet, denn so
 Will es der oberste Gott, der sehr dich liebet. . . .
 (S.90, 19-23)

Die Aufforderung der Phase der Vereinsamung entsteht gerade daraus, dass sie schwer zu verstehen ist, weil niemand weiss, was einem von ihr geschieht. "So [auf diese Weise] bewegt sie die Welt und die hoffende Seele der Menschen / [dass] Selbst kein Weiser versteht, was sie bereitet." Jedoch führt diese Erklärung der Erscheinung der Vereinsamung über einen wichtigen Satz erst zur Aufforderung an das Ich ". . . denn so / will es der oberste Gott, der sehr dich liebet." Dieser Satz ist eine Art Glaubenssatz, der dem Satz aus dem ersten Kapitel parallel steht: Alles ist einzuordnen, sobald es aus dem Sein Gottes, welches gleich der Liebe gesetzt ist, erkannt wird. Daraus entwickelt Hölderlin die Einordnung der Nacht und ihren Auftrag an das Ich. "So komm! dass wir das Offene schauen, / Dass wir ein Eigenes suchen, so weit es auch ist." Wach zu bleiben und Eigenes zu suchen entspricht hier dem einsamen Mann, der der Freunde gedenkt. So kommt es in der historischen Analogie, der Anwendung des äusseren Bildes, zur Erinnerung an Griechenland, dem vergangenen "Göttertage" der menschlichen und natürlichen Gemeinschaft. Die zeitgebundene Erkenntnis der Nacht führt in der Analogie zur Hoffnung auf einen neuen Göttertage. Die Erkenntnis der Anzeichen eines neuen Göttertages kommt dadurch, dass sich der Mensch gegen

die Natur setzt und wach bleibt. Nur so erkennt er die Erscheinungen, die in der Nacht weiterwirken. Den immerrauschenden Quellen des Eingangsbildes entspricht dabei der "Weingott"; aber der Weingott wirkt auf beiden Stufen der Analogie. Der Weingott, der hier erscheint, macht auch das Fest in der Nacht möglich, so "Söhnt er den Tag mit der Nacht aus" (S.94, 144) sowohl der Erscheinung der natürlichen Nacht als auch der Nacht der Götterferne. Denn die ersten Anzeichen einer neuen Gemeinschaftswelt, das Erstarken in der Ruhe, wird durch das Fest mit den Freunden erkannt. Damit setzt die Anerkennung des Schlafes der zum Moment der Vereinsamung, der Nacht gehört, ein. Gegen die Gefahren der allzu grossen Individuation, Erkenntnis des persönlichen Todes und titanische Überheblichkeit des Individuums helfen der Wein und der Schlaf. So endet das Gedicht: "Sanfter träumet und schläft in Armen der Erde der Titan, / Selbst der neidische, selbst Cerberus trinket und schläft" (S.95, 159-160). So zeigt die Elegie Brod und Wein wie die äusseren Erscheinungen, genau beobachtet, das historische Menschenerlebnis durch die Anerkennung gleicher Gesetzmässigkeit analog ausdrücken. Stärker vielleicht noch als die anderen Gedichte zeigt aber der Natureingang dieser Elegie, wie die anscheinend nach rein pastoralen Grundsätzen ausgesuchten Erscheinungen der äusseren Welt auf die Analogieanwendung hin ausgesucht wurden.

Bis jetzt sind jene Bilder der Elegien besprochen worden,

die entweder den Moment der Gemeinschaft zeigen, oder den schwerer zu erläuternden Moment der Vereinzelung. Es erscheinen auch die Bilder, die die "Teilung des Ganzen," die Gestaltung der Einzelercheinungen beschreiben. Für die Entwicklung der Bildbehandlung Hölderlins werden dabei die Fluss- und Alpenbilder besonders interessant. Das Flussbild als heroische Erscheinung ist schon im ersten Kapitel erwähnt worden. Jedoch wollen wir uns zunächst mit der Alpenbeschreibung befassen, da sie vielleicht am deutlichsten die ganze Entwicklung der Bildbehandlung Hölderlins zeigt. Die Alpenbeschreibungen gehören, wie Kemptner nachweist,⁵ zur Dichtertradition des 18. Jahrhunderts. Die Beobachtung, dass die Alpenbeschreibung im Hyperion aus Rousseaus Roman übernommen worden ist,⁶ zeigt wie stark das Alpenbild mit der Idee einer natürlichen, naiven Gesellschaftsordnung verbunden ist. Daneben scheinen die Alpen das Bild der Felsen, die schon sehr früh als Sinnbild der Dauer erscheinen, zu übernehmen (siehe Die Unsterblichkeit der Seele [H.I, S.34]). So ist schon die Dichtertradition, die Hölderlin übernimmt, mehrdeutig. Im Gedicht Kanton Schweiz das wohl in den Frühsommer 1791 gehört (H.II,ii,S.999), zeigt Kemptner auch, wie stark die eigene objektive Beobachtung dem Bild der Alpen eingefügt wird. So schreibt er:

Mit der Regung eigenmächtigen Bildens gibt sich das eigene Sehen kund. Nicht dichterische Willkür, sondern die Wanderung über Haggenegg im wechselnden Bergfrühling rückt Nord und Süd zusammen. Die schneeige Heide, auf der

kämpfende Wolken heranwölzen, erinnert an Ossian, vermittelt aber zugleich ein Bild der Voralpenlandschaft im Frühjahr. Mit dem durch überhängende Wände erzeugten romantischen Kitzel hat das Herunterhängen des Weges, wie Hölderlin es schildert--"Jäh herunter hing der Pfad zu den einsamen Wäldern"-- nichts zu schaffen; die Worte teilen eine Gesichtstäuschung mit, mit der der Bergwanderer vertraut ist.⁷

Diese genaue Beschreibung von Gegenständen der dichterischen Tradition, die Kempfner eigenmächtiges Bilden nennt, zeigt deutlich, wie sehr Hölderlin schon 1791 sich an äussere Dinge wendet. Aber nicht rein als äussere Dinge werden sie beschrieben, sondern als Erscheinungen aus der Beobachtung, daher der "Jäh herunter hängende Pfad." Das Beobachten der äusseren Erscheinungen um ihr wahres Wesen zu erkennen, gehört also schon mit zur sprachlichen Aufgabe. Die Alpenbeschreibung in der Elegie Heimkunft zeigt eine Auswahl der Einzelheiten, die das Bild der Alpen in dieser vollendeten Elegie zur Analogie im Sinne der "Willkür des Zeus" macht. Nimmt man wieder den Anfangssatz als allgemeines Thema, so bezieht sich der Eingang zunächst ganz auf die äussere Beschreibung: "Drinn in den Alpen ists noch helle Nacht und die Wolke / Freudiges dichtend, sie dekt drinnen das gähnende Thal" (H.II,S.96, 1-2). Es ist zwar kurz vor Sonnenaufgang, die Nacht wird bereits hell, aber das untere Alpental liegt noch im Dunkel. Aber die Wolke, die noch das Tal verdeckt, ist bereits "moralisch" gesehen, sie wird "Freudiges dichtend" gesehen. In diesem Ausdruck ist die Verbindung mit der späteren historischen Analogie schon angedeutet. Die Einzelbeschreibungen der Alpenwelt bis

Vers 10 enthalten die Idee des noch nicht voll geformten, das erst aus dem Chaos zur Gestalt strebt:

Dahin, dorthin toset und stürzt die scherzende Bergluft,
Schroff durch Tannen herab glänzet und schwindet ein Stral.
(3-4)

Die sich aus dem Chaos entwickelnde Gestalt wird direkt erwähnt:

Langsam eilt und kämpft das freudigschauernde Chaos,
Jung an Gestalt, doch stark, feiert es liebenden Streit.
(5-6)

Das noch nicht fertig geformte der Erscheinungen spricht sich in der Ungewissheit ja Widersprüchlichkeit aus: "Dahin, dorthin," "glänzet und schwindet," "Langsam eilt" und "liebender Streit."

Jedoch bezieht sich dieses Bild noch ganz auf die langsame Erscheinung des Morgens in den Alpen. Aber nicht nur in der Erscheinung des Morgens werden die Alpen als Ursprungsgebiet gesehen. Das Bild erweitert sich auf die entstehenden und in einander übergehenden Jahreszeiten in den Alpen ja, auf die entstehende Zeit überhaupt:

Denn bacchantischer zieht drinnen der Morgen herauf.
Denn es wächst unendlicher dort das Jahr und die heiligen
Stunden, die Tage, sie sind kühner geordnet gemischt.
(8-10)

Die nächste Einzelercheinung, die beschrieben wird, ist der Morgenruf des Adlers (Gewittervogel, Zeus' Vogel), der über dem noch dunklen Tag in dem Gebirge bereits den Tag erkennt:

Dennoch merket die Zeit der Gewittervogel und zwischen
Bergen, hoch in der Luft weilt er und rufet den Tag.
Jetzt auch wachet und schaut in der Tiefe drinnen das Dörflein
Furchtlos, Hohem vertraut, unter dem Gipfel hinauf.
Wachstum ahnend, denn schon, wie Blitze, fallen die alten
Wasserquellen. . . . (11-16)

Der Adler ist der erste, der von seinem höheren Gesichtspunkt aus den Tag erkennt und verkündet, und stellt auch im nicht übertragenen Sinne durch seinen Weckruf die Verbindung mit der menschlichen Welt her. So wie das Licht weiter nach unten dringt, werden die Wasserquellen sichtbar und die Menschen des Alpendorfes "ahnen Wachstum." Sie erkennen also den lebenspendenden Aspekt der Erscheinungen, die sich so bedrohend aus dem Chaos entwickeln. So wird das ganze Alpenbild zusammengezogen:

. . . der Grund unter den Stürzenden [Wasserquellen] dampft,
Echo tönet umher, und die unermessliche Werkstatt
Reget bei Tag und Nacht, Gaaben versendend, den Arm. (16-18)

Noch völlig aus der äusseren Erscheinung der Alpen gesehen, wird hier das sich zur Gestalt formende Chaos als Werkstatt erkannt. Trotz seines bedrohenden Aspekts entwickelt sich hier unaufhörlich Leben und zwar bei Tag und Nacht. Der lebenspendende Aspekt wird allerdings nur am Tag erkannt. In der zweiten Strophe wird das Wirken in der Werkstatt der Alpen erweitert. Von den Alpen ausgehend kommen die Flüsse und mit ihnen das "wohlgediegene Glück" der Städte, von ihnen kommen die Wolken und der Regen und auch der Frühling. Der Unterschied zwischen den Talbewohnern und den Dorfbewohnern der Alpen ist, dass die Alpenbewohner näher am Ursprung wohnen, und ihn klarer erkennen. In der zweiten Strophe setzt die Verallgemeinerung und Vergeistigung der als Werkstatt erkannten Alpen ein. Eingeführt wird diese Vergeistigung durch den Blick auf die höheren Gipfel der Alpen, die bereits

in der Sonne liegen, von hier geht das Gedicht zur Erkenntnis des Gottes, der über diesem ganzen Spiel der Gestaltung herrscht über:

Und noch höher hinauf wohnt über dem Lichte der reine
Seelige Gott vom Spiel der Stralen erfreut.
Stille wohnt er allein und hell erscheint sein Antlitz,
Der ätherische scheint Leben zu geben geneigt,
Freude zu schaffen, mit uns. . . . (S.96, 21-25)

Es ist derselbe Äther, der als Naturerscheinung belebt wird, der auch über den Städten und Tallandschaften seinen Segen austeilt. Damit wird das Bild der Alpen, die Werkstatt, die unter dem segnenden Himmel liegt, auf das Allgemeine der Gestaltung der Erscheinungen angewandt, denn nicht nur der Frühling, sondern auch die Erneuerung der Zeiten, und der "gegenwärtige Geist kömmt" (35) durch ihn. Gleichzeitig wird aber auch die Frage, die sich in dem Satz, "er scheint Leben zu geben Freude zu schaffen geneigt," ausdrückt, auf die historische Analogie der Zukunft des Vaterlandes angewandt. In der dritten Strophe bezieht sich die Voraussage der Zukunft des Vaterlandes, das was sich unter der Herrschaft des "Gottes" aus dem Chaos entwickeln wird, auf die politische Zeitentwicklung. Obwohl das Gedicht ins idyllische Gemeinschaftsleben der Heimat umschwänkt, verliert es doch nie ganz die Verbindung mit dem aus der Alpenbeschreibung abstrahierten Bild der Zukunftsentwicklung. In der dritten Strophe spricht sich die Unsicherheit, über diese Erscheinungen des sich gestaltenden Chaos in einem Gebet aus:

Vieles sprach ich zu ihm, denn, was auch Dichtende sinnen
 Oder singen, es gilt meistens den Engeln und ihm;
 Vieles bat ich, zu lieb dem Vaterlande, damit nicht
 Ungebeten uns einst plötzlich befiele der Geist;
 Vieles für euch auch, die im Vaterlande besorgt sind,
 Denen der heilige Dank lächelnd die Flüchtlinge bringt,
 Landesleute für euch. . . . (S.97, 36-43)

In dem äusseren Bild der Alpen ist zwar erkannt worden "Unter den Felsen, es (das Chaos) gährt und wankt in den ewigen Schranken" (7). Aber hier in der historischen Analogie scheinen die ewigen Schranken nicht als absolut erkannt zu werden, daher kann der Geist das Vaterland ungebeten und zerstörend anfallen. Es ist also die Aufgabe des Dichters, der Heimat die Erkenntnis zu übermitteln dass über der scheinbar bedrohenden Erscheinung der Zukunftsentwicklung auch ein gütiger Gott herrscht, genau wie der Äther über den Alpen.

Dass dieser Gott der Liebe jedoch nicht in der idyllischen Gemeinschaft erkannt wird, spricht sich im Moment der Rückkehr aus: Die heimatliche Landschaft wird noch mit der alten Liebe gesehen. Dagegen aber wird das Beste beschrieben als "der Fund, der unter des heiligen Friedens / Bogen liegt, er ist Jungen und Alten gespart" (98, 79-80). Der Fund, der unter dem Bogen des Friedens liegt, wird in dem Vergleich mit dem Eingangsbild, die Erkenntnis, dass auch die sich entwickelnden Erscheinungen trotz ihres bedrohenden Aspekts unter liebenden Mächten einzuordnen ist. So steht der Fund parallel zu dem Bild des Morgenaufgangs über den Alpen, des Friedens Bogen parallel zu dem Äther. Die

Kunde, die der Dichter den seinen aus der Erkenntnis des Besten mitbringt, spricht sich dann auch wieder in der belebten vergeistigten Form des Alpenbildes aus:

Vieles hab' ich gehört vom grossen Vater und habe
Lange geschwiegen von ihm, welcher die wandernde Zeit
Droben in Höhen erfrischt, und waltet über Gebirgen
Der gewähret uns bald himmlische Gaaben und ruft
Hellern Gesang und schickt viel gute Geister.

(S.98/99, 85-89)

Hier verbindet sich der Geist, der über der äusseren Erscheinung des Gebirges herrscht und die sich aus dem Chaos entwickelnden Gestalten segenspendend leitet, deutlich mit dem Geist der über den zukünftigen Entwicklungen der historischen Gesellschaft steht. Dieser gemeinsame Geist wird unter einem Namen "grosser Vater" erkannt. Noch einmal kommt das Gedicht auf das wahre Nennen dieses Gottes zurück:

Wenn wir seegen das Mahl, wen darf ich nennen und wenn wir
Ruhn vom Leben des Tags, saget, wie bring' ich den Dank?
Nenn' ich den Hohen dabei? Unschikliches liebet ein Gott nicht,
Ihn zu fassen, ist fast unsre Freude zu klein. (S.99, 97-100)

Im Moment der Heimkunft, bei dem idyllischen Mahl, erscheint es also unschicklich, auch den Gott, der über der Zeit und Zukunft herrscht, auszusprechen. Die Freude, die in dieser Heimkunft und in der Gemeinschaft mit den Lieben vorhanden ist, ist fast zu klein um auch die heroischen Kräfte, die in die Zukunft weisen, auszusprechen. Der Gott, der nicht nur über dem Moment der Gemeinschaft und Liebe sondern auch über die ganze Entwicklung des Lebens herrscht, ist hier zwar vom Dichter erkannt, aber der Moment ist nicht gross genug, um ihn in Worte fassen zu dürfen.

Dieses Gedicht ist noch ganz unter der Idee der Sprach-
 auffassung der "Willkür des Zeus" geschrieben. Eine äussere
 Erscheinung zeigt in genauer Beobachtung die Gesetze, unter
 denen sich das Chaos zur zukünftigen Gestalt entwickelt.
 Vergeistigt und belebt, wird das Bild mit dem allgemeinen Geist
 verbunden, nämlich durch den Äther, den Vater, und den Bogen des
 Friedens, unter welchen auch die äussere Erscheinung gehört.
 Auf diese Weise wird aber die Beobachtung der Gesetze im äusseren
 Zeichen analogisch auch auf die historische Zukunftsentwicklung
 angewandt. Es erscheint in diesem Gedicht aber schon die Frage,
 die zur ächttragischen Sprachauffassung führt. Es wird erkannt,
 dass nicht jeder Moment der Erkenntnis des Ganzen dient, gerade
 der Moment der "naiven" Gemeinschaft erscheint dabei ungeschickt
 den Namen des Gottes, der auch über die Zeiten herrscht und sie
 verbindet, auszusprechen. Hier beginnt die Frage, in welchem
 Moment das Sein Gottes, welches alle Erscheinungen verbindet,
 sichtbar wird. Mit der Antwort der ächttragischen Sprache, dass
 die volle Seinsverbindung im Moment des Einbruchs einer neuen
 Zeit erkannt wird, tritt die genaue Einzelbeschreibung in den
 Hintergrund. Jetzt werden nicht Einzelercheinungen sondern die
 Momente des Wechsels von einer Erscheinung zur anderen wichtig.
 Jedoch erscheint dieser Wechsel in der Sprachauffassung Hölder-
 lins nicht plötzlich, sondern die Bilder aus der Sprachauffassung
 der "Willkür des Zeus" werden weiter beibehalten und langsam

abgeändert. Sieht man sich daraufhin das Alpenbild am Eingang der Rheinhymne an, so findet man auch hier noch das Bild der Alpen als Ursprungsgebiet der Gestaltung:

Im dunkeln Epheu sass ich, an der Pforte
 Des Waldes, eben, da der goldne Mittag,
 Den Quell besuchend, herunterkam
 Von Treppen des Alpengebirgs,
 Das mir die göttlichgebaute,
 Die Burg der Himmlischen heisst
 Nach alter Meinung, wo aber
 Geheim noch manches entschieden
 Zu Menschen gelangt; von da
 Vernahm ich ohne Vermuthen
 Ein Schiksaal, denn noch kaum
 War mir im warmen Schatten
 Sich manches beredend, die Seele
 Italia zu geschweift
 Und fernhin an die Küsten Moreas.

Jetzt aber, drinn im Gebirg,
 Tief unter den silbernen Gipfeln
 Und unter fröhlichem Grün,
 Wo die Wälder schauernd zu ihm,
 Und der Felsen Häupter übereinander
 Hinabschaun, taglang, dort
 Im kältesten Abgrund hört'
 Ich um Erlösung jammern
 Den Jüngling. . . . (H.II, S.142, 1-24)

Die rein objektive Alpenbeschreibung als Quellgebiet des Rheins setzt eigentlich erst in der dritten Strophe ein. Diese Beschreibung gehört zum äusseren Bild des Flusses, der zunächst als heroischer "Stromgeist" belebt zum Jüngling wird, um in dem Satz "Ein Rätsel ist Reinentstprungenes" (S.145, 46) verallgemeinert zu werden, und analogisch dem Helden, dem Halbgott, ja dem Freund Sinclair gleichgestellt zu werden. Soweit lässt sich das Alpenbild noch ganz unter der Sprachauffassung der Willkür des Zeus ansehen.

Das sinnliche Zeichen aber, das sich eindeutig mit dem sich aus dem Chaos entwickelnden heroischen Geist zusammenbringen lässt, ist in den zwei Worten "Im kältesten Abgrund" ausgedrückt. Die übrigen Teile der Beschreibung, silberne Gipfel, fröhliches Grün, der Felsen Häupter sind so beschrieben, dass sie eigentlich als bereits gestaltet erscheinen und mit wenig Beziehung auf die sich entwickelnde Quelle. So ist die Alpenbeschreibung nicht nur viel kürzer und weniger bildhaft, was durch den Unterschied im Genre zwischen Elegien und Gesängen erklärbar wäre; die Einzelbeschreibungen beziehen sich nicht mehr nur auf das Thema des Gedichts. So muss das ganze Alpenbild daraufhin untersucht werden, wofür es eigentlich steht. Zunächst beschreibt der Dichter die Alpen als den Ort, an dem er sich gerade befindet. Dabei ist das Bild zunächst einmal ganz friedlich gezeichnet. Der Dichter sitzt im dunklen Epheu, am Rande des Waldes nahe der Quelle. Die Zeit ist Mittag und der Dichter hält sozusagen Mittagsruhe. Da es Mittag ist, kommt die Sonne endlich die Berge hinunter und beleuchtet die Quelle in der Schlucht. Das Licht wird bereits hier "belebt," es kommt über Treppen des Alpengebirges, von der "Burg" der "Himmlischen." Der Dichter lässt uns den traditionellen Ursprung dieses Bildes wissen. Die Alpen heißen ihm Burg der Himmlischen "nach alter Meinung." Daneben kommt aber noch manches andere zu den Menschen "ohne Vermuten," also als eine aus der Erscheinung gewonnene Erkenntnis,

ja ohne eigentliche Konzentration des Geistes, denn die Seele war nach Italien geschweift. So werden hier die Alpen zum Ursprungsgebiet der poetischen Erkenntnis, die sich in der äusseren Erscheinung bestätigt, und nicht einfach schwärmerisch nach Italien abgeschweift ist oder einfach traditionelle Ideen übernimmt. So steht das Alpenbild als sinnliches Zeichen für eine kompliziertere Analogienform. Die dichterische Erkenntnis findet ihre parallele in der Erscheinung des niedersteigenden Sonnenlichtes, während die heroische Gestaltung sich mit der Quelle im kältesten Abgrund verbindet. Die beiden Analogiezweige werden verbunden durch die äussere Erscheinung des Sonnenlichts, das die Quelle besucht, also die äussere Erscheinung, die der Hinwendung des Dichters zum heroischen Geist entspricht. Um es in Hölderlins Ausdrucksweise zu sagen, so drücken sich zwei "Geister" in dem äusseren Bild der Alpen aus: Der Geist der dichterischen Erkenntnis, und der von ihr erkannte heroische Geist. Es ist deshalb nicht überraschend, wenn das äussere Bild sich nicht in allen Einzelheiten auf einen Geist festlegen lässt, wie es noch in der Heimkunft möglich war. Wendet man sich von dem Alpenbild im Anfang der Rheinymne zu den späteren Alpenbildern, so wird die Erklärung aus der Sprachauffassung der "Willkür des Zeus" kaum noch den eigentlichen Sinn des Bildes erklären. Das ist vor allem in dem Alpenbild der Patmosymne zu sehen. Trotzdem ist eine objektive Beschreibung im

Eingang der Patmoshymne durchaus vorhanden, ja der Aufbau dieses Eingangs entspricht verkürzt und konzentriert dem Aufbau der Elegieneingänge. Aber dieses Bild, das wohl mit zu den überraschendsten in der Dichtung Hölderlins gehört, lässt sich nur an Hand der komplizierteren ächttragischen Sprache erklären. Deshalb wird eine genaue Analyse erst möglich sein, wenn die Resultate der ächttragischen Sprache eingehender besprochen worden sind. Die Analyse des Bildes gehört also in das nächste Kapitel über die ächttragische Sprache.

Viertes Kapitel

Die ächttragische Sprache

Die Sprachauffassung, die durch die ächttragische Sprache zu erklären ist, ist eigentlich nur eine Entwicklung der Zeichensprache, wie sie im letzten Kapitel besprochen wurde. Die Bildbehandlung zwischen den frühen Elegien und den späten Gesängen hat sich jedoch so weit geändert, dass die Bilder sich nicht mehr ohne weiteres durch die Zeichensprache unter der notwendigen "Willkür des Zeus" erklären lassen, wonach das Ganze sich teilt, um sich zu versinnlichen. Der Unterschied ist dadurch entstanden, dass sich der Blickpunkt geändert hat. Diese Änderung lässt sich am einfachsten an dem Titel des Aufsatzes Das Werden im Vergehen aufzeigen. Hatte Hölderlin im Archipelagus darum gebeten dass er: ". . . die Göttersprache, das Wechseln / Und das Werden versteh'" (H.II, 111, 292-293) so nennt er seinen Aufsatz jetzt das Werden im Vergehen. Es handelt sich nicht mehr um den Prozess in der Zeit, nach der das Werden und Vergehen in wechselnden Phasen beobachtet wird, sondern der Blickpunkt richtet sich ausschliesslich auf den Moment, in dem die Wende eintritt, in dem Vergehen und Werden zusammentreten. Wichtig für die Entwicklung der Sprachauffassung ist die Aussage über die tragische Sprache selbst, die in dem Aufsatz Das Werden im Vergehen erscheint:

Aber das Mögliche, welches in die Wirklichkeit tritt, indem die Wirklichkeit sich auflöst, diss wirkt, und es bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als die Erinnerung des Aufgelösten.

Deswegen das durchaus originelle jeder ächttragischen Sprache, das immerwährendschöpferische.

. . .

(H.IV, S.283)

Die ächttragische Sprache zeigt nicht nur die einzelne Auflösung, sondern durch Verbindung in der intellektuellen Schau wird auch der Moment der Auflösung unter dem allgemeinen Gesetz gesehen, dass sich das Mögliche zu neuer Wirklichkeit entwickelt, und zwar aus dem ganzen Sein, in dem alle Möglichkeiten enthalten sind. Die "Schiefheit" der gegenwärtigen vaterländischen Schau wird durch die "intellektuelle Anschauung" überwunden. Das Originelle, Schöpferische der ächttragischen Sprache beruht darauf, dass sie durch Erkenntnis der allgemeinen Gesetze die Möglichkeit, die sich entwickelt, auszudrücken vermag. Sie vermag das, indem sie sich auf der Schweben hält zwischen der idealindividuellen und wirklichen individuellen Auflösung. Idealindividuell wird der Moment der Auflösung durch die Erinnerung an schon geschichtliche Auflösungs Momente, in denen das Gesetz des Werdens im Vergehen gesehen werden kann; individuell wirklich ist der Moment der Auflösung in der Beschreibung des gegenwärtigen Moments. Durch harmonische Zusammenstellung des geschichtlich-gesetzmässig-erkannten Auflösungs Momentes mit der gegenwärtigen Auflösung wird die sich gesetzmässig entwickelnde Möglichkeit erkannt (siehe erstes Kapitel).

Um zu zeigen, inwieweit man die Ideen, die sich in der tragischen Sprachauffassung Hölderlins finden, auch zur Erklärung der lyrischen Gesänge und damit auf die Bildbe- handlung anwenden kann, muss man sich noch einmal die Konsequenzen dieser tragischen Auffassung vor Augen halten. Da ist zunächst die historische Auffassung! Hölderlin hat zwar schon sehr früh Griechenland als das Ideal der menschlich-göttlichen Naturver- bindung gesehen, das auch der Zukunft als Vorbild dienen kann. So sehr Griechenland noch eine wichtige Stelle auch in den späten Gedichten einnimmt, so treten jetzt noch andere geschicht- liche Sphären neben Griechenland, zum Beispiel Patmos-Christus, die biblischen Propheten, und die Voreltern an der Donau. Diese Sphären erscheinen als in sich Bestehendes, zwar nicht gleich aber gleichartig in ihrer Entstehung und Entwicklung. In jeder Sphäre spricht sich das Göttliche aus. Jedoch ist der Name, in dem sich das Göttliche ausspricht, auf seine Sphäre beschränkt und nur im Aufbruch wird das Gemeinsame dieser Namen sichtbar. Im tragischen Moment mit allen seinen Phasen, dann wenn es vom "Bestehenden wieder ins Bestehende geht," wird der Gott erfasst, der hinter den Namen der Halbgötter steht. Hinter dieser historischen Auffassung steht die Idee, dass dieses Aufbrechen und Zusammenschliessen der einzelnen Sphären einem Naturgesetz folgt, das die Erkenntnis des allgemein Göttlichen in einzelnen Namen der Sprache erst möglich macht.

So erscheint die Aufgabe des Menschen, als von der Natur sprachbegabtes Wesen in dem Fragment Im Walde:

Du edles Wild

Aber in Hütten wohnt der Mensch und hüllet sich ein
ins verschämte Gewand, denn inniger ist achtsamer
auch und dass er bewahre den Geist, wie die Priesterin
die himmlische Flamme, diss ist sein Verstand. Und
darum ist die Willkür ihm und höhere Macht zu fehlen
und zu vollbringen dem Götterähnlichen, der Güter
Gefährlichstes, die Sprache dem Menschen gegeben,
damit er schaffend, zerstörend, und untergehend, und
wiederkehrend zur ewiglebenden, zur Meisterin und
Mutter, damit er zeuge, was er sei geerbet zu haben,
gelernt von ihr, ihr Göttlichstes, die allerhaltende
Liebe.

(H.II 2, S.325, No.37)

Von der Mutter, von der Natur ist ihm neben und eng verbunden mit Geist und Verstand der "Güter Gefährlichstes," die Sprache gegeben. Die Aufgabe der Sprache aber ist, von dem Göttlichsten, was die Natur hat, von der ewigen Liebe zu zeugen. Mit der tragischen Sprachauffassung verbunden heisst das, dass er zerstörend den allgemeinen Gott, den Geist der Liebe erfährt, wiederkehrend findet er Namen für diesen Gott durch die Erscheinungsformen der Liebe. Durch das Erkennen dieses Kreislaufs wird aber erst das bewusste Zeugen von der Liebe auch in der Gegenwart möglich. So erscheint in der späten Lyrik, vor allem in den Gesängen, der Versuch durch Gegenüberstellung der einzelnen Sphären, die in allen Erscheinungsformen gleichbleibenden Gesetze der Liebe, "des Seins Gottes," auszudrücken. Dabei wird nicht nur das ganze Sein in den drei Hauptphasen einer Erscheinung ausgedrückt, sondern die einzelnen Sphären in ihrem jeweiligen Wechsel stehen gegen-

einander. So entsteht der oft phantastisch weite historische Raum der Gedichte und der Strukturwandel, den Ryan in den Gesängen festgestellt hat.²

Aus der Einstellung, dass die göttlichen Namen Ausdruck, aber nur Teilausdruck des ganzen göttlichen Seins sind, der auch nur für eine Sphäre gilt, lässt sich der oft überraschende Synkretismus der späten Gesänge erklären. Die Bedeutung dieses Synkretismus hat Lüders in seiner Arbeit Die Welt im verringerten Maasstab zum Teil an Hand des Gesanges Der Einzige ausgearbeitet. Danach ist die Idee, dass Christus ein Bruder des Dionysos und Herakles ist, sehr ernst zu nehmen. Ja die Scham, die Hölderlin ausspricht, dass er zu sehr an Christus hängt, um ihn auch den irdischen Heroen zu vergleichen, ist ein Mangel des poetischen Ichs, das zu sehr an einem Götternamen hängt, um die allgemeine Gültigkeit auch in anderen Sphären zu erkennen.³ Die "unterschiedliche Einheit" in Hölderlins Götternamen entspricht der Bruderschaft und Sohnschaft der Halbgötter, Götter und Heroen in ihrem gültigen Bereich. So heisst es auch in der Friedensfeier nach der zweiten Einladung Christi zum Fest:

. . . und eher legt
Sich schlafen unser Geschlecht nicht,
Bis ihr Verheissenen all,
All ihr Unsterblichen, uns
Von eurem Himmel zu sagen,
Da seid in unserem Hause.⁴

Jeder der Unsterblichen, einschliesslich Christus, wird also von seinem Himmel sagen, wenn der ganze Himmel erkannt wird.

Es handelt sich aber bei dem Synkretismus nicht nur um überlieferte Götternamen. Die eigene hesperische Naturauffassung wird mit in die Götternamen als Analogie aufgenommen. Wenn Hölderlin in einer früheren fragmentarischen Fassung der Friedensfeier von Christus, der "wie der Götter Gott" auch einer unter anderen sein muss, schreibt: "Einer ist immer für alle / Mir gleich dem Sonnenlichte" (H.III, S.132, 86-87), so steht dem Dichter die Erfahrung, die sich im äusseren Bild der Sonne in der Natur zeigt, als moderne eigene Analogie für die göttlichen Namen der Vergangenheit. Folglich wird hier auch die aus der Sympathiensprache übernommene Naturanalogie den "unterschiedlichen" historisch gesehenen Götternamen zugesellt. Die Schau des modernen Dichters, der aus der Natur Zeichen für die Gesetze beobachtet, ist demnach "verringelter Maasstab," nur Teilausdruck für das All, das Sein Gottes. So werden wir im Ausdruck der einzelnen Götternamen immer wieder Naturanalogien finden, die sich aber nun im historischen Vergleich ebenfalls bestätigen müssen. Dadurch verlieren die Bilder viel von ihrer rein beschreibenden Qualität, wie wir später sehen werden.

Gleichzeitig erhält das Wort Natur eine noch überragendere Bedeutung. Es ist die hesperische, moderne Schau, die auf die Frage, woher die göttliche Offenbarung kommt, eine Antwort

geben kann. So heisst es in dem Gesang Am Quell der Donau:

. . . Aber wenn ihr
Und diss ist zu sagen,
Ihr Alten all, nicht sagtet, woher?
Wir nennen dich, heiliggenöthiget, nennen
Natur! dich wir, und neu, wie dem Bad entsteigt
Dir alles Göttlichgeborne. (H.II, S.128, 36-91)

Die ganzen geschichtlichen Gottesvorstellungen werden auf die Natur zurückgeführt, und aus ihr wird der Ursprung der göttlichen Vorstellungen erklärt. Aus der Schau der Moderne ist die Erkenntnis des Göttlichen dem Menschen durch die grosse Natur gegeben. Der moderne Dichter hat die Möglichkeit, die Götternamen auf die Naturgesetze zurückzuführen und so das Allgemeine, das hinter ihnen liegt, zu erkennen. Die Geschichtsgesetze und Gesetze der Naturerscheinungen unterliegen der gleichen grossen Natur. Auf diese Weise treten Naturerscheinungen und Geschichtserscheinungen in eine Wechselbeziehung, die stärker zur Geschichtserscheinung tendiert, als es in der Sprachauffassung der "Willkür des Zeus" beobachtet wurde. Aber die Natur- und Geschichtserscheinung wird nicht aktiv ausgewählt, sondern der Gott offenbart sich durch die Natur den "heiliggenöthigten" Menschen der Moderne. Also ist die Offenbarung ein Auftrag von Aussen, aus der objektiven Welt. Gerade der Wille, das eigene poetische Ich, vermag hier nichts, ja, in der ächttragischen Sprachauffassung wirkt er sogar zerstörend. Verständlicher wird diese Ansicht der Natur und Geschichte, wenn man sie nicht als ein Spiel mit historischen und metaphysischen Ideen ansieht. Die Ideen werden benutzt, um

den tragischen Einbruch der eigenen Zeit durch Verbindung mit dem aus der ganzen Geschichte erkannten Naturgesetz zu verbinden, und auch den modernen Moment als einen sich wieder zum Bestehenden entwickelnden zu bestätigen. Auf politischer Ebene heisst das, dass die Revolution sich unter dem Naturgesetz der Geschichte zur Neuordnung der menschlichen Gesellschaft in der Republik entwickeln muss. Diese Bestätigung der modernen Entwicklung drückt sich in christlicher Terminologie als zweites Kommen Christi, Neue Kirche, in der klassischen Terminologie als neuer Göttertag aus. Zwei Gefahren des eigenen Ich in der Sprache werden erkannt, die der gesetzmässigen Entwicklung entgegenstehen. Die Überschätzung des subjektiven Ichs wirkt dabei hindernd oder zerstörend, so wird die tragische Idee der Hybris in die ächttragische Sprache aufgenommen, die den früheren Gedichten fasst ganz fehlte.

Die erste Gefahr des eigenen Ichs ist die, dass sich der Dichter zu sehr an die Götternamen einer bereits vergangenen Sphäre klammert. Deutlich wird diese Ansicht am Ende des Gesanges Am Quell der Donau ausgesprochen. Dieser Gesang, der zu den Sphären der griechischen und der biblischen Welt zurückgreift, um Worte für den göttlichen Einbruch zu finden, bittet diese "guten Geister" in der letzten Strophe:

. . . wenn ihr aber einen zu sehr liebt
 Er ruht nicht, bis er euer einer geworden.
 Darum, ihr Gütigen! umgebet mich leicht,
 Damit ich bleiben möge, denn noch ist manches zu singen.
 (H.II, S.129, 109-112)

Obwohl die Gotteserkenntnis aus der Vergangenheit die Worte für die neue Erkenntnis gibt, so darf die Verbindung an das Alte nur leicht sein, denn sonst kann das Neue nicht gesungen werden, und der Ausdruck des Dichters gehört ganz der Vergangenheit an. Zu stark in dem Alten befangen sein und dadurch dem Neuen den Eingang verweigern, kann zur Schuld werden. Wie oben erwähnt, bekennt der Dichter in dem Gesang Der Einzige selbst, dass er zu sehr an Christus hänge, um das allgemein Göttliche an diesem Namen zu verstehen. In der weiteren Ausführung des Gedichtes wird deutlich, dass gerade das Festhalten der einen Erscheinung den lebendigen Geist des "Altertums" verhindert, weiterzuwirken:

Eingenwillig sonst, unmässig
Gränzlos, dass der Menschen Hand
Anficht das Lebende, mehr auch, als sich schicket
Für einen Halbgott, heiliggesetztes übergeht
Der Entwurf. Seit nemlich böser Geist sich
Bemächtigt des glücklichen Altertums, unendlich,
Langher währt Eines, gesangesfeind, klanglos, das
In Maasen vergeht, des Sinnes gewaltsames. (H.II, S.159, 65-72)

Hier lässt sich aber auch erkennen, dass in diesem recht dunklen und fragmentarischen Gedicht das allzu ausschliessliche Hängen an einer Erscheinung dieser Erscheinung selbst die wahre lebendige Bedeutung nimmt--"heiliggesetztes übergeht der Entwurf." So ist also die erste Gefahr des poetischen Ich, das Klammern an das "Vergangengöttliche" eng mit dem "bösen Geist" der Menschen verbunden, der das lebendige aus den göttlichen Zeichen verbannt. Was sich hier in der christlichen Terminologie antiklerikal ausdrückt, ist gleichwertig der Schuld Kreons in der Anmerkung zur

Antigone zu finden (siehe erstes Kapitel).

Aber neben dieser Schuld, das Vergangengöttliche zu eng zu interpretieren, die der Gefahr des falschen Ausdrucks des poetischen Ich entspricht, wodurch dem Neuen der Eingang verweigert wird, steht die Gefahr, dass aus der eigenen Zeit der wahre Name für den Gott fehlt. Das heisst, der heroische Geist, der sich von dem Vergangenen absolut losreisst, versteht das Naturgesetz, dem auch er untersteht, nicht. Im eigenen tragischen Moment fehlt ihm das Verstehen der Liebesgesetze, und er setzt sich in titanischem Übermut Gott gleich. Diese Änderung vom heroischen zum titanischen Geist, zeigt sich besonders in den Änderungen des Flussbildes, das später besprochen werden soll. Die zweite Gefahr ist also das Zerstörende des eigenmächtigen Willen, der sich nicht dem Naturgesetz des tragischen Moments, der wieder zum Bestehen- den führt, unterstellt. Diese Naturgesetze können nur aus schon vergangenen Momenten abgeleitet werden. Es heisst also immer wieder, durch Vergleich mit Vergangenen das wirklich zum Bestehen- den führende auch in der modernen Welt zu bestätigen. Damit aber nicht ein vergangener Göttername zu sehr beschränkt erscheint, kommt es zu immer kühneren Nebeneinanderstellungen und dem Durchdringen der einzelnen Analogien der Götternamen,⁵ bis sie fast zusammenstürzen und gewollt undeutlich erscheinen. Die vielen verschiedenen Auslegungen der Friedensfeier zeigen wie stark die einzelnen Gottesbezeichnungen ineinanderfliessen. Fast

jede Erklärung des Fürsten des Festes hat ihre Berechtigung, aber das ganze Bild enthält sie wohl alle.

Wie sehr der Vergleich der auch aus der Vergangenheit nebeneinandergestellten Einzelnamen zum Synkretismus führt, wird nicht nur in den Gesängen, wie zum Beispiel im Einzigen deutlich. In der letzten Strophe der späten Ode Chiron, kommt es sogar zu einem Namens Austausch:

Nimm nun ein Ross, und harnische dich und nimm
Den leichten Speer, o Knabe! Die Wahrsagung
Zerreißt nicht, und umsonst nicht wartet,
Bis sie erscheint, Herakles Rückkehr. (H.II, S.57, 49-52)

Die Wiederkunft des Halbgottes wird hier mit der Wahrsagung der Wiederkunft, mit dem zweiten Kommen Christi, verbunden. Aber sie ist die Wiederkunft in der Erscheinung des Herakles, eines viel heroischeren Aspekts des Seins Gottes. Ehe es jedoch zu der Erkenntnis der nie zerreisenden Wahrsagung einer Wiederkunft kommt, erscheint in der Ode die "ächttragische" Götterferne mit ihrer Erkenntnis des Einbruchs des Göttlichen und zwar gerade in den Strophen, die in der früheren Version der Ode Der Blinde Sänger nicht erscheinen:

Die Tage aber wechseln, wenn einer dann
zusiehet denen, lieblich und böse. ein Schmerz,
Wenn einer zweigestalt ist, und es
Kennet kein einziger nicht das Beste;

Das aber ist der Stachel des Gottes; nie
Kann einer lieben göttliches Unrecht sonst.
Einheimisch aber ist der Gott dann,
Angesichts da, und die Erd' ist anders. (S.57, 33-40)

Die Götterferne des tragischen Moments ist in der ersten dieser beiden Strophen beschrieben. Der tragische Moment wird durch den Wechsel der Tage eingeführt, dem "einer" zusieht, um dann bei dem tragischen Tag zu verweilen. Dieser Tag ist "zweigestalt," das heisst nicht unter einem Bestehenden erkannt, und deshalb erkennt in diesem Moment keiner das "Beste" (siehe erstes Kapitel). Die zweite Strophe wendet sich dann zum Einbruch des Gottes in diesem Moment. Der Schmerz, der aus dieser Zweigestaltigkeit erwächst, wird als Stachel des Gottes angesehen, also als der Aspekt Gottes, der den Menschen zur neuen Erkenntnis führt. Aus dieser Erkenntnis heraus kann einer "göttliches Unrecht," das heisst die Entfernung oder Zweigestaltigkeit lieben, denn sie führt zu neuer Gestalt. Deshalb ist die Erde anders, denn sie bewegt sich zu neu Bestehendem, das sich aus der tragischen Phase entwickelt. Der Glaube an die Wiederkunft bringt die Erkenntnis, dass der Gott einheimisch und "angesichts" gerade in dieser Phase "da ist." Es ist in dieser Ode der neuerkennenden Phase wichtig, dass das erste verlängerte Naturbild, das den Versen von dem tragischen Einbruch folgt, ein Bild der Sonne und des Lichtes ist. Die Sonne ist der in der Natur erkannte Aspekt oder die Einheit, die dem göttlichen Namen entspricht ("Einer ist immer für alle / Mir gleich dem Sonnenlicht" [schon oben zitiert]). Aber genau wie in der Schlusstrophe Herakles' Rückkehr verkündet wird, so hat dieses Sonnenbild neben dem

immer wiederkehrenden Aspekt der Sonne auch heldische Züge:

. . . und als ein
Herrscher, mit Sporen, und bei dir selbst
Örtlich, Irrstern des Tages, erscheinst du.
(S.57, 43-45)

Es tritt zu dem Sonnenbild des Helden "als Herrscher mit Sporen" auch die aus der astronomischen Wissenschaft übernommene Bezeichnung für die Planeten "Irrstern" im Gegensatz zu "Fixsternen" hinzu. Die Sonne ist nach unwandelbaren Naturgesetzen als immer wieder erscheinendes Phänomen erkannt worden. Deshalb heisst es auch "und bei dir selbst / Örtlich . . . erscheinst du." Die unwandelbaren Gesetze der Natur sind in der Sonne erkannt und werden analog auf das Immer-wieder-Erscheinen der göttlichen Namen, auf das wieder zum Bestehenden Hinführende angewandt. Neben der rein aus der Beobachtung gewonnen Erfahrung, dass über den Gewitterwolken auch die Sonne ist, nimmt das Bild der Sonne in dieser späteren Fassung auch die wissenschaftliche Erkenntnis der Astronomie auf. Nicht nur zeitlich historisches Wissen sondern auch die moderne wissenschaftliche Erkenntnis wird nun deutlich in das Bild der Vereinigung einbezogen. Hölderlins Dichtung hat sich hiermit noch einen Schritt weiter von der reinen Sympathiensprache des Gefühls fortentwickelt. In der ächttragischen Sprache" kann alle Erkenntnis des Menschen der Erkenntnis des Seins der Liebe untergeordnet werden. Kalt ist die astronomische Sprache nur noch, wenn sie nicht dieser Aufgabe dient. Der eigentlich "sündhafte" Zustand, der vor dem tragischen

Moment erscheint, ist, dass Chiron "bei der Sterne Kühle" nur "das Nennbare" das Verstandesmässige lernte. Dadurch wird das Feld entzaubert, und der Halbgott zieht unter dem beschränkten Götternamen "Zeus Knecht" ein. Knecht im Gegensatz zu Sohn heisst hier, nicht als wesensgleich und in Liebe verbunden, sondern einfach blind dienend. Durch das nur Nennbare aber und den mangelhaften Namen Gottes kommt "Gift" zwischen die Natur und die Erkenntnis. Gerade die Idee der Entzauberung der Trennung von der Natur, die durch die Erkenntnis des "Nur-Nennbaren" entsteht, führt hierauf zu dem tragischen Moment und weiterhin zu einer höheren Einigung. Sie war in dem Blinden Sänger noch nicht vorhanden. So wird in der Ode Chiron, aus dem tragischen Moment heraus, das modern Wissenschaftliche der Naturerscheinungen und die klassische Sphäre des Herkules, die mit christlichen Ideen verwoben ist, dadurch verbunden, dass diese Einzelercheinungen alle im Ausdruck die Wiederkunft der göttlichen Gemeinschaft bestätigen.

Die Ode Chiron zeigt das Geschichtsbild noch verhältnismässig einfach, was auch mit dem Genre der Ode zusammenhängt. Sieht man sich dann die Gesänge an, die das Geschichtsbild sehr erweitert zeigen können, so kommt es zu einer neuen Art, die einzelnen Sphären gegeneinander zu setzen und sie unter allgemeinen Gesetzen zu verbinden. Dabei zeigen sich die einzelnen Sphären nicht nur nacheinander im Gedicht, sondern sie durchdringen sich auch in einzelnen Bildern, so dass Einzelbilder oft

hochkompliziert werden. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, alle Gesänge auf ihre Sphärenfolge hin zu untersuchen. Auch geht vor allem Ryan auf diesen Aufbau der Gesänge ein,⁶ und es liegen Einzeluntersuchungen vor, wie zum Beispiel Binders Patmos Auslegung,⁷ die diesen Ideen nahestehen. Jedoch soll wenigstens an ein paar Gesängen gezeigt werden, wie der komplexe Aufbau des Einzelbildes sich mit der Sphärenfolge des ganzen Gesanges verbindet.

In dem Gesang Am Quell der Donau erscheint sowohl die Sphäre Griechenlands, Ionens, als auch die Sphäre der Patriarchen und Propheten. Geht man dann von dem Anfangssatz, der sich über die ganze erste Strophe bis in die zweite Strophe erstreckt, aus, so wird das Komplizierte dieses ganzen ersten Bildes schon durch seine Länge deutlich:

Denn, wie wenn hoch von der herrlichgestimmten, der Orgel
Im heiligen Saal,
Reinquillend aus den unerschöpflichen Röhren,
Das Vorspiel, wekend, des Morgens beginnt
Und weitungher, von Halle zu Halle,
Der erfrischende nun, der melodische Strom rinnt,
Bis in den kalten Schatten das Haus
Von Begeisterung erfüllt,
Nun aber erwacht ist, nun, aufsteigend ihr,
Der Sonne des Fests, antwortet
Der Chor der Gemeinde; so kam
Das Wort aus Osten zu uns,
Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör' ich
O Asia, das Echo von dir und es bricht sich
Am Kapitol und jährlings herab von den Alpen

Kommt eine Fremdlingin sie
Zu uns, die Erwekerin,
Die menschenbildende Stimme. (H.II,S.126, 25-42)

Auch hier finden wir Naturerscheinungen eingebettet in das ganze Bild. Neben dem Strombild und eng mit ihm verkettet ist der Sonnenaufgang in das ganze Bild verwoben. Aber beide Erscheinungen sind so konzentriert, dass von dem Strombild fast nur das bildende in Erscheinung tritt, nicht das Loslösen aus dem Chaos. Das Sonnenaufgangsbild konzentriert sich ebenfalls und zwar fast nur auf die volle Erscheinung der Sonne. Diese Naturbilder sind hier in einer echten Metapher mit dem Orgelspiel verbunden. Durch die Metaphern werden Naturerscheinung und Menschenerfahrung direkt miteinander verbunden, wobei die Naturerscheinungen fast einen zweitrangigen Platz einnehmen. Das Vorspiel der Orgel beginnt im Strombild, gesehen aus dem Ursprung, aus der reinen Quelle, um dann als erfrischender Strom in den kalten Schatten des Hauses als Melodie der Aufforderung zum Gesang aufzusteigen. Hier haben wir eine gemischte Metapher, denn die kalten Schatten werden wohl eher vom Sonnenlicht als vom erfrischenden Strom vertrieben. Hieraus entwickelt sich die Metapher zur Sonne, die Gemeinde antwortet mit Gesang der Orgel als Sonne des Fests. Wobei natürlich die Sonne des Fests nicht mehr nur für das Orgelspiel sondern für die Ursache hinter dem Orgelspiel, für die Verehrung dessen, was dem Tag zukommt steht. So eng das Naturbild auch in die Metapher eingewoben ist, so ist der Hauptteil des Bildes doch die vom Orgelspiel aufgeforderte Kirchengemeinschaft. In sich selbst ist dieses Bild nicht mehr ein nur aus der Naturerscheinung geschöpfter Vergleich. Er zeigt sich mehr in der in menschlicher

Erfahrung erlebten Vereinigung, in dem Erleben der Kirchengemeinde und zwar der Kirchengemeinde, die sich noch "lebendig" wie Naturerscheinungen zusammenfindet. Damit aber setzt der eigentliche Vergleich ein: so wie das Orgelvorspiel kam "Das Wort aus Osten." Dieser Vergleich schliesst nicht mehr das Belebende, die Rückführung auf den gemeinsamen Geist ein. Es ist vielmehr der Vergleich einer zeitlich beschränkten geistigen Erfahrung mit der weiteren geschichtlichen Erfahrung. Das Wort aus Osten wird nicht nur in einer Kirchengemeinde gehört, sein Echo kommt aus verschiedenen historischen Sphären, um dann auch "herab von den Alpen" im örtlichen Bild für zeitliche Erscheinung in die Gegenwart einzubrechen. Was hier noch der Sprachauffassung "der Willkür des Zeus" entspricht, ist nur noch in sehr gedrängter Form in der Metapher des ersten Eils der Analogie zu finden. Nicht mehr wird eine Erscheinung allein als Analogie genommen, sondern ein in sich viel komplizierteres Bild, in dem sich bereits objektive Naturerscheinung und subjektive Menschenerfahrung verbunden haben, werden zur Analogie einer Einzelercheinung des "Wortes" benutzt.

Das Wort, das hier als bindende versöhnende Kraft erscheint, ist aber eben "das Wort aus Osten," "die menschenbildende Stimme" (41), "der fröhliche Geist" (59). Diese Gabe, die in ihrer Terminologie immer mit Sprache und Erkenntnis verbunden ist, ist nicht menschlichen, sondern göttlichen, "natürlichen" Ursprungs. Der erste Effekt dieser Gabe ist überraschend zer-

störend, denn in der zweiten Strophe heisst es, dass, obwohl der Mensch "Fluth und Fels und Feuersgefahr" bezwingt, und "das Schwerdt nicht achtet," er zunächst von dem göttlichen Einbruch, unter dem der menschliche Wille erleigt, niedergeschlagen wird. Dann folgen die Erscheinungen dieses göttlichen Einbruchs unter den allgemeinen Regeln des tragischen Moments:

Und gleicht dem Wild fast; das,
 Von süsser Jugend getrieben,
 Schweift rastlos über die Berg'
 Und fühlet die eigene Kraft
 In der Mittagshitze. Wenn aber
 Herabgeführt, in spielenden Lüften,
 Das heilige Licht, und mit dem kühleren Stral
 Der freudige Geist kommt zu
 Der seeligen Erde, dann erliegt es, ungewohnt
 Des Schönsten und schlummert wachenden Schlaf,
 Noch ehe Gestirn naht. So auch wir. (S.127, 52-62)

Hier ist noch einmal zusammengedrängt der tragische Moment beschrieben: Das in der Hitze des Mittags sich völlig individualisierende und fast seine Menschlichkeit einbüssende Erlebnis entspricht der höchsten Entfremdung der Antigone, ehe das Göttliche sie ergreift. Wenn aber das Göttliche dann gemildert erscheint im "freudigen Geist," dann schlummert er "wachenden Schlags." Das heisst, der Mensch ergibt sich der Trunkenheit dieser neuen Erfahrung ohne Namen, ohne das neu Bestehende zu begreifen. Dieser in allgemeinen Regeln des tragischen Momentes beschriebene Zustand der Trunkenheit, in der die Namen fehlen, entspricht der gegenwärtigen Erfahrung, denn es heisst in dem Gedicht:

"So auch wir." Weit entfernt von der direkten Sympathiensprache

bedarf es noch einer anderen Erkenntnis, um diesen gegenwärtigen Zustand richtig zu verstehen. Dieses richtige, Verstehen kommt aus der Erkenntnis des Werdens aus einmal Bestandenem. Denn diejenigen, "denen das Augenlicht von der göttlichen Gabe verging," das heisst, die zu sehr ins individuelle gingen oder "in Trunkenheit entschliefen," hörten die Gesänge und Lehren aus Ionien und Arabien nie. Einige dagegen vermochten in die Vergangenheit zu gehen, weil sie wachten, und vermochten an einer Gemeinschaft teilzunehmen. Wie wenig dabei diese als einmal historisch gesehene Gemeinschaft als völlig vergangen gesehen wird, zeigt der Satz: "Ein unaufhörlich Lieben wars und ists" (73). Man kann sich das so vorstellen, dass durch die Erinnerung derselbe Geist auch in der Gegenwart wirkt. Dabei sind diese in der Erinnerung als daseiende Gesellschaften auch verschieden gesehen. In Griechenland ist es das Zusammentreffen der Dichter und Heroen in Liebe. In Asien sind es die Patriarchen und Propheten, die das Verständnis hatten, allein mit Gott zu reden "furchtlos vor den Zeichen der Welt." Aber auch die Gegenwärtigen geben etwas Neues zu den aus der Vergangenheit verstandenen Ordnungen, sie nennen "heiliggenöthigt" die Natur. Das heisst, ihnen ist das Verständnis für die Gesetze gegeben, unter denen das Werden und Vergehen und das Immerwährende der Liebe verstanden wird. Obwohl aber die Gegenwärtigen durch das Aussprechen der Natur alles Göttlichgeborene wieder verstehen, so ist dieser Zustand auf der einen Seite zwar offerer allem

Göttlichem, es fehlen diesem Zustand aber die Worte, das Sprechen mit Gott auf der einen Seite, die Gesänge der Liebe auf der anderen. Deshalb haben die Gegenwärtigen die "Treue," das heisst das Bewahren des Überlieferten: So wendet sich Hölderlin an die guten Geister der Überlieferung:

Ihr guten Geister, da seid ihr auch,
 Oftmals, wenn einen dann die heilige Wolk umschwebt,
 Da staunen wir und wissens nicht zu deuten.
 Ihr aber würzt mit Nectar uns den Othem
 Und dann frohloken wir oft oder es befällt uns
 Ein Sinnen, . . . (S.128-129, 104-109)

Also wird durch den Geist der alten überlieferten Worte Frohlocken, Aussprechen und Überlegen erst möglich. Jedoch, liegt hierin eine Gefahr, nämlich die, die Dinge und Erkenntnisse der gegenwärtigen Zeit nicht auszusprechen, weil die Worte zu sehr an der Sphäre der Vergangenheit hängen. Hier treffen wir auf die wirkliche Schwierigkeit der Hölderlinischen Sprachauffassung in den Gesängen.

Hölderlins zweite Bitte an die guten Geister der Vergangenheit ist:

. . . wenn ihr aber einen zu sehr liebt
 Er ruht nicht, bis er euer einer geworden.
 Darum ihr Gütigen! umgebet mich leicht,
 Damit ich bleiben möge, denn noch ist manches zu singen.
 (S.129, 109-112)

Das Neue, das zu besingen ist, kann zwar nur durch die schon gegebenen Worte ausgedrückt werden, aber es ist doch auch anders, und deshalb darf die Verbindung mit dem Alten nur leicht sein. Das Gedicht, das in der Spannung zwischen moderner "tragischer" Gotteserfahrung und ihrem Ausdruck aus altem Bestehenden geschrieben

ist, endet dann auch in der eigenen Erkenntnis der "Sage der Liebe":

Jetzt aber endiget, seeligweinend,
 Wie eine Sage der Liebe,
 Mir der Gesang, und so auch ist er
 Mir, mit Erröthen, Erblassen,
 Von Anfang her gegangen. Doch Alles geht so.
 (S.129, 113-117)

Das ganze Gedicht ist mit der Sage der Liebe verglichen. Es endet nicht nur als Ausdruck der Liebe, sondern mit seinem Wechsel von Bestehendem und tragischem Einbruch, von altem Ausdruck und neuer Errungenschaft sagt es von der Liebe aus. Dabei wird dieses "Zeugen von der Liebe" im Ausdruck des Dichters im Gedicht verallgemeinert "Alles geht so." Durch das Gedicht will der Dichter zeigen, wie der Wechsel im Vergehen und Entstehen der Erscheinungen im Allgemeinen dem Ausdruck der Liebe entspricht.

Die Spannung zwischen Ausdruck aus altem Bestehenden und neuer Gotteserfahrung ohne sich jemals auf das eine oder andere festzulegen, führt zu Interpretationsschwierigkeiten, selbst in verhältnismässig einfachen Aussagen. Von den Modernen sagt das Gedicht: "Sie leben dreifach, eben wie auch / Die ersten Söhne des Himmels" (S.128, 96-97). Aber dieses "dreifach" ist den verschiedensten Interpretationen offen. Verbindet man es mit den "ersten Söhnen des Himmels," den Starken in Asien, so muss man den Ausdruck "dreifach" mit dem Bild der Starken auslegen:

O Asia, deiner Starken, o Mutter!
 Die furchtlos vor den Zeichen der Welt,
 Und den Himmel auf Schultern und alles Schicksaal,

Taglang auf Bergen gewurzelt,
 Zuerst es verstanden,
 Allein zu reden
 zu Gott. Die ruhn nun. (S.128, 80-85)

Nimmt man das Bild der Starken von Asien, so heisst dreifach erstens furchtlos allein, also losgelöst, zweitens in ein Gespräch mit Gott kommend, und drittens zur Ruhe gekommen, ausserdem aber vergangen. Das entspräche der Entwicklung der einzelnen Sphäre einer bestehenden, lebendigen Gesellschaft in der philosophischen Ansicht der ächttragischen Sprache. Jedoch ist diese Interpretation nicht die einzig mögliche in diesem Gedicht. Nimmt man das Bild der Eichbäume hinzu, das ja eng mit den Starken aus Asien verbunden ist, so ist diese Sphäre nicht in sich allein abgeschlossen. Die Eichbäume entsprechen dem heroischen Geist, der aber nicht im Garten der Liebe und Gemeinschaft wohnt. Dem Bild der Gemeinschaft entspricht eher das Bild Griechenlands. Auch in dem Griechenlandbild erscheint das dreifache in dem Satz: "Ein unauförlich Lieben wars und ists. / Und wohlgeschieden" (S.127, 73-74). Hier heisst dreifach wohl in der Liebesgemeinschaft, aber erstens vergänglich, zweitens durch die Erinnerung als Geist noch gegenwärtig, und drittens wohlgeschieden, also auch in individueller Erscheinung. Nimmt man was dreifach leben in der Sphäre der Moderne heisst hinzu, so erscheint in dieser Sphäre erstens "Fast als Waisen" also fast ganz abgeschnitten, zweitens "der Kindheit gedenk, im Hause nicht fremd," also mit einer Verbindungsmöglichkeit in der Erfahrung, drittens mit der Treue, der Möglichkeit auch die

überlieferten Sphären zu bewahren. So gibt jede der drei hier erwähnten Sphären eine Erklärung dafür, was es heisst, dreifach leben. Die drei Sphären zusammengenommen, geben noch eine weitere Deutungsmöglichkeit von dem, was dreifach leben heisst. Nimmt man zu der Sphäre der Starken in Asien und der Sphäre der allein in der Natur lebenden Moderne auch das Griechenbild hinzu, "Die fröhlichen vom Isthmus," so heisst dreifach erstens allein mit der Natur, zweitens mit Gott redend, drittens in der Gemeinschaft (sein), wie die Griechen. Erst durch die überragende Erkenntnis der Moderne wird es möglich, die vergangenen Sphären unter dem Naturgesetz als wieder lebendig zu empfinden. Wir haben die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten erwähnt, um zu zeigen, wie wenig oft eine Interpretation allein in das Wesen der Dichtung führt. Hier zeigt jede geschichtliche Sphäre einen Teil der Idee des "dreifach leben." Eine Sphäre für sich ist aber nicht abgeschlossen. Erst durch das Zusammenstellen der Idee aus den drei Sphären wird es möglich, sie gegenseitig zu vervollständigen und der eigentlichen überragenden Bedeutung näherzukommen.

Der nächste Gesang, an dem der Ausdruck der ächttragischen Sprache besprochen werden soll, ist Die Wanderung. Dieser Gesang ist im Gegensatz zu dem Gedicht Am Quell der Donau vollständig. Die Wanderung beginnt mit einem Alpenbild, das in seinem Aufbau noch an die Eingänge der Elegien erinnert. Dieser Natureingang fängt mit einem allgemeinen Satz an, um dann in das

Alpenbild überzugehen:

Glückseelig Suevien, meine Mutter,
Auch du, der glänzenderen, der Schwester
Lombarda drüben gleich,
Von hundert Bächen durchflossen! (H.II, S.138, 1-4)

In diesem einführenden Satz wird Schwaben als die Mutter, das Ursprungsland des Dichters angesprochen. Aber Schwaben wird gleich mit der Lombardei verglichen. Schwaben wird also gleich als eine in sich beschlossene Sphäre eingeführt, und nicht als allgemeines Ursprungsgebiet. Die Landschaftsbeschreibung ist zunächst nur die der Heimat. Als drittes Land wird die Schweiz erwähnt, sie ist das Nachbarland von Schwaben. Das Alpengebirge, als Ursprungsgebiet nahe der Heimat, ist nicht mehr allgemeines

Ursprungsgebiet:

Und Alpengebirg der Schweiz auch überschattet
Benachbartes dich; denn nah dem Heerde des Hauses
Wohnst du, und hörst, wie drinnen
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 reinstem Wasser. Darum ist
Dir angeboren die Treue. Schwer verlässt,
Was nahe dem Ursprung wohnet, den Ort.
(S.138, 6-19)

Das Bild enthält noch die äusseren Erscheinungen der Quelle und des schmelzenden Eises, die sich im Ursprungsgebiet zusammenschliessen. Jedoch ist dieses Bild hier nicht verallgemeinert. Es ist nicht äusseres Bild, das belebt für einen Aspekt des

Ganzen steht, wie wir es noch in der Rheinymne sahen. Das heisst, die Alpen werden nicht Ursprungsgebiet des allgemeinen Geistes. Aus dem Bild entsteht nur eine Teilerkenntnis, das Bild des Ursprungs der idyllisch aber beschränkt gesehenen Heimat und Gegenwart. Die angeborene Treue erscheint nicht als Treue zur Überlieferung, sondern als Treue zur eigenen Sphäre. Diese Treue wird als Hindernis der Erkenntnis gesehen, denn "schwer verlässt / Was nahe dem Ursprung [der Heimat] wohnt, den Ort." Der Dichter trennt sich von der Heimat in seiner Suche nach dem, was dieser Sphäre fehlt, um einen anderen Sphärenkreis aus der vergangenen Zeit neben dieses Bild zu stellen:

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. (S.138/139, 25-33)

Das rein aus den objektiven Beobachtungen erhaltene Zeichen genügt nicht mehr, eine neue Dimension der Zeit hat sich zu dem früher als vollständig erkannten Zeichen hinzugesellt. Dem mehr oder weniger in sich bestehenden Bild der Sphäre der Heimat und Gegenwart wird ein anderes in sich beschlossenes Bild der Vergangenheit zu gesetzt. Die Verbindung zwischen diesen beiden Sphären wird durch die Begabung des menschlichen poetischen Geistes herbeigeführt. Diese Begabung des Geistes, in die Vergangenheit zu gehen, wird wieder im örtlichen Bild für zeitliche

Erscheinung ausgedrückt. Die Dichter sind frei wie die Schwalben und deshalb will der Dichter aus der Heimat zum "Kaukasos" ziehen.

Das erste Bild, das neben die Heimat gesetzt wird, ist das Bild der "Vorfahren," und zwar das Bild der geistigen Vorfahren; die Hölderlin aus dem historischen Wissen seiner Zeit erläutert. Auch verwebt er eine zeitgenössische Theorie über den Ursprung der Sprache in das Bild. Allerdings erscheint die Sprache auch hier als himmlische Gabe:

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,
Die Lächeln über das Angesicht
Der Streitenden öfters breitet, und eine Weile
Sahn still sie auf, dann reichten sie sich
Die Hände liebend einander. Und bald
Vertauschten sie Waffen und all
Die lieben Güter des Hausses,
Vertauschten das Wort auch und es wünschten
Die freundlichen Väter umsonst nichts
Beim Hochzeitjubiläum den Kindern. (S.139, 44-56)

Die Sprache gehört hier zu dem friedens- und gemeinschaftsstiftenden Teil der schon einmal in historischer Zeit von den Voreltern erlebten Erscheinung der Liebe. Die Menschen sind durch den "kühlenden Geist" aus der Natur vereinigt, also durch ein von aussen gesendetes Geschenk. Dieses Geschenk, das einmal den Verwandten, den Vorfahren gegeben worden ist, kann auch wieder gegeben werden. Um das Wesen dieser Vereinigung zu verstehen und um sie wieder in die Gegenwart und in die Heimat zu ziehen, fragt der Dichter nach der Stelle, zeitlich und örtlich, an der diese Vereinigung stattgefunden hat:

Wo aber wohnt ihr, liebe Verwandten,
Dass wir das Bündniss wiederbegehn
Und der theuern Ahnen gedenken? (S.140, 61-63)

Es ist Griechenland, das Land des Homer, in dem die Vorfahren
die Vereinigung von Natur und Menschen im Gesang erlebt haben.
Nun folgt eine Strophe, die der geschichtlichen Erfahrung
Griechenlands gewidmet ist. Doch bleibt die Sphäre der Gegen-
wart von der Griechischen Sphäre im Ausdruck getrennt. Diese
Getrenntheit drückt sich in den folgenden Versen der siebten
und achten Strophe aus:

. . . in
Den Tagen des Mais, auch unter den Sternen
Gedenk' ich, o Ionia, dein! doch Menschen
Ist Gegenwärtiges lieb. Drum bin ich
Gekommen, euch, ihr Inseln, zu sehn. (S.140, 84-88)
. . .

Doch nicht zu bleiben gedenk ich.
Unfreundlich ist und schwer zu gewinnen
Die Verschlussene, der ich entkommen, die Mutter. (S.141, 91-93)
. . . .
und nur, euch einzuladen,
Bin ich zu euch, ihr Gratien Griechenlands,
Ihr Himmelstöchter, gegangen. (S.141, 98-100)

Der Unterschied zwischen Griechenland und der gegenwärtigen Welt
wird vor allem in dem Ausdruck der schwer zu gewinnenden und
verschlossenen Mutter, der Heimat gezeigt. Griechenland selbst
lässt sich nicht in die Neuzeit versetzen, denn die Menschen lieben
Gegenwärtiges. Das Verbindende sind die gegenwärtigen Natur-
erscheinungen, die die Erinnerung an Vergangenes in die Gegenwart
rufen. Neben den Tagen des Mais ist es vor allem der purpurne
Kirschbaum und "die Schwalbe, die fernher kommend manches erzählt,"

die diese Erinnerung möglich machen. Aus solchen in der gegenwärtigen Welt vorhandenen Erscheinungen wird es dem Dichter möglich, in die vergangene Sphäre Griechenlands zu gehen. Es wird aber auch möglich, die "Grazien," die sich damals, in der griechischen Sphäre durch verwandte Erscheinungen als Himmelskräfte zeigten, zur gegenwärtigen Welt einzuladen.

Aber die Einladung ist wieder mit Gefahr verbunden. In abgemilderter Form erscheint in der letzten Strophe der Aspekt des tragischen Moments, die tragische Schuld aus dem falschen Verständnis:

Die Dienerinnen des Himmels
Sind aber wunderbar,
Wie alles Göttlichgeborne.
Zum Traume wirds ihm, will es einer
Beschleichen und straft den, der
Ihm gleichen will mit Gewalt;
Oft überraschet es einen,
Der eben kaum es gedacht hat. (S.141, 110-117)

Für den, der das Gesetzmässige der Göttererscheinung nicht versteht und deshalb seine Namen nicht begreift, wird es zum "Traum," zum trunkenen Schlaf der Schwärmerei. Derjenige aber, der die übergeordneten Gesetze der Göttererscheinung nicht anerkennt, sondern sie zwingen will, die Zeitgesetze zu ändern, das heisst "ihm [dem Göttlichen] gleich" zu sein mit Gewalt, wird gestraft. In der vorletzten Strophe wird an dem Rheinbild die zweite Gefahr, die aus dem menschlichen Willen erwächst, näher beschrieben. Der Rhein, der mit Gewalt an das Herz der Mutter, der Heimat stürzen wollte, wird von der Verschlungenen zurückgestossen, "niemand weiss

wohin." Er wollte also die Gegenwart, der noch der Geist der Grazien, der Liebe fehlt, zur Liebe zwingen. Der Fluss, der bisher der Ausdruck des heroischen Geistes war, wird jetzt als übermütiger Titan gesehen. Der Dichter selbst will es vermeiden, von der Gegenwart abgestossen zu werden. Er wünscht nur eine Erneuerung des Geistes der Liebe, die der Heimat noch fehlt. Daraus entsteht die Einladung an die Grazien in die Gegenwart zu kommen. Die Berechtigung für diese Einladung nimmt er aus der Erkenntnis, erstens dass der Geist der gegenwärtigen Menschen dem Geist der Griechen verwandt ist, zweitens, dass wenigstens die Naturerscheinungen der Heimat den vergangenen gleichen.

Finden sich auch in dem Gedicht noch Bilder, ja Ideen, die in der früheren Sprachauffassung vorhanden waren, so zeigt sich die Änderung der Spracherkenntnis in der Erweiterung und Vertiefung der Gegenüberstellungen. Als neue Dimension tritt dabei die Zeit in den Vordergrund, und eine Trennung der einzelnen geschichtlichen Sphären wird stärker herausgearbeitet. Die Sphären werden für sich beschrieben, und durch Verdichtung werden die Erscheinungen die den in der Zeit getrennten Sphären gemeinsam sind, hervorgehoben. Nur aus dieser gemeinsamen Erscheinung lässt sich die Zukunftsentwicklung aus der Vergangenheit bestätigen. Die Verbindung der einzelnen Sphären geschieht durch den menschlichen Geist, dem im richtigen Erkennen der tragischen Gesetze die Möglichkeit gegeben ist, das alte Bestehende wieder in dem sich Neuentwickelnden zu sehen. Es hat sich dabei auch eine neue Methode entwickelt, ein

äusseres Bild für den menschlichen Geist zu finden. Die Befähigung des menschlichen Geistes im gegenwärtigen Moment die Sphären zu verbinden, drückt sich in der Wanderung im Bild des Fluges zu anderen Regionen (örtliches Bild für zeitliche Erfahrung) aus. Schon in der Rheinhymne wurde allerdings das örtliche Bild für die zeitliche Erscheinung der Erinnerung gezeigt. Von dieser Bildverbindung aus, in der äussere Erscheinungen als Bild des menschlichen Geistes benutzt werden, lässt sich das Alpenbild der Patmoshymne erklären.

Der Eingang der Patmoshymne wird zunächst einmal vollständig zitiert und zwar in der endgültigen Fassung an den Landgraf von Homburg:

Nah ist
 Und schwer zu fassen der Gott.
 Wo aber Gefahr ist, wächst
 Das Rettende auch.
 Im Finstern wohnen
 Die Adler und furchtlos gehn
 Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
 Auf leichtgebauten Brüken.
 Drum, da gehäuft sind rings
 Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
 Nah wohnen, ermattend auf
 Getrenntesten Bergen,
 So gieb unschuldig Wasser,
 O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
 Hinüberzugehn und wiederzukehren. (H.II, S.165, 1-15)

Teilt man diesen Eingang nach den verschiedenen Aussagen auf, so erhält man zunächst den einführenden Satz: "Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott." In der "ächttragischen" Sprachauffassung ist damit der tragische Moment des Göttereinbruchs gekennzeichnet, dem der Name und damit das volle Verständnis für

das Wesen Gottes fehlt. In einem späteren, die ächttragische Sprache klarer ausdrückenden Entwurf, heisst es: "Voll Güt' ist / Keiner aber fasset allein Gott." (S.173, 1-2). Hier wird das Wesen Gottes mit der Güte, der Liebe identifiziert. Dagegen wird aber gleich gesetzt, dass niemand aus sich allein Gott verstehen kann. Diesem ersten Satz folgt dann beinahe als Glaubenssatz der Ausspruch: "Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch." Ohne das Rettende näher zu erklären, wendet sich das Gedicht äusseren Erscheinungen zu:

Im Finstern wohnen
Die Adler und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leichtgebauten Brüken.

Diese Verse enthalten eine stark konzentrierte und auf die Analogie hin ausgesuchte Beschreibung der Alpen, denn nur solche Erscheinungen werden beschrieben, die bereits dem Rettenden, der Verbindungsmöglichkeit zwischen den Gipfeln, entsprechen. Vom neunten Vers ab--"Drum, da gehäuft sind rings / Die Gipfel der Zeit"--handelt es sich nicht mehr um eine äussere Landschaftsbeschreibung. Es sind nicht mehr die geographischen Alpen, von denen nun die Rede ist, sondern von Gipfeln der Zeit. Die Liebsten, die Erscheinungsformen der Liebe wohnen, durch die Zeit von dem gegenwärtigen Einbruch Gottes getrennt. Sie sind nicht räumlich, sondern zeitlich von der modernen Zeit getrennt. Die Verbindungsmöglichkeit, die dem menschliche Geist gegeben

ist, wird durch die Erscheinungen der Alpenüberquerung erklärt. Das heisst, wissentlich wird ein äusseres räumliches Bild auf eine innere geistige Erfahrung angewandt. Dabei bleiben aber die beiden Teile des Vergleichs getrennt. Mit dem Wort "Drum" allein ist der Vergleich herbeigeführt" es ist nicht mehr von den geographischen Alpen, sondern ausschliesslich von Gipfeln der Zeit die Rede, die Verbindung der beiden Analogiehälften wird durch kein Zurückführen auf einen allgemeinen Geist, nämlich durch kein "Belebendes, herbeigeführt. Sie verbinden sich im Ausdruck dadurch, dass die äussere Erscheinung erst in der geistigen Analogie vollständig gezeigt wird. "Die Adler wohnen im Dunklen" sagt nur aus, dass sie hoch in Schluchten wohnen, also auf getrennten Gipfeln. Adler aber haben Fittiche, mit denen sie von einem Gipfel zum anderen fliegen können. Ins Geistige übertragen kann der Dichter deshalb um "Fittige" für den Geist bitten. "Die Söhne der Alpen" gehen über die trennenden Abgründe auf "leichtgebauten Brücke." Deshalb bittet der Dichter um "unschuldig Wasser," das den Brücken nicht schaden und den Übergang erleichtern wird. Das einfache Übertragen eines äusseren Bildes auf eine geistige Erscheinung wird in der zweiten Analogiehälfte eine echte Metapher. Doch durch das Nebeneinanderstellen der äusseren Erscheinung und der geistigen Erscheinung behält der Leser den Abstand. "Die Gipfel der Zeit" sind nicht wirkliche Berggipfel, die Fittige keine wirklichen Adlerflügel, die geistige Erfahrung nicht die äussere, obwohl jetzt die Sprache für die innere Erfahrung gefunden ist.

Hier sollten wir noch einmal anhalten, denn die Verbindung der einzelnen Teile ist überraschend neu. Erstens ist die Analogie der Alpen mit dem Zeitraum so ungewöhnlich, dass sie sich schwer durch die überlieferte Dichtertradition und den Sprachgebrauch verstehen lässt. Vor allem aber lässt sie sich schwer mit der "Willkür des Zeus" erklären. Es fehlt dieser Analogie zunächst völlig die allgemeine Gesetzmäßigkeit, die der geographischen und historischen Welt gemeinsam ist. Gewiss besteht noch eine Gedankenverbindung zwischen dem sich teilenden, kämpfenden Chaosbilde des Alls, und dem Ganzen des Zeitraums, das in dem Bild der getrenntesten Gipfel gezeigt wird. Die Auffassung des Alls wirkt allerdings statischer, denn es erscheint in vielen Teilen, aber ruhend dargestellt. In dieser Allerkenntnis drückt sich eine kompliziertere Auffassung aus. Viele Einzelercheinungen in der Geschichte müssen betrachtet werden, ehe die Bedeutung Gottes im Ganzen, und dadurch die Zukunftsbestimmung der Geschichte, erkannt wird. Es muss erkannt werden, dass es zeitlich und räumlich immer wieder vom Bestehenden ins Bestehende geht, aus einer dritten Sicht, die über dem Zeitenwechsel steht. Aus der modernen Sicht heraus muss beides erscheinen, sowohl die Getrenntheit der vergangenen Sphären, als auch die Verbindungsmöglichkeit, die dem menschlichen Geist gegeben ist. Diese allgemeine Erkenntnis ist der Patmoshymne vorgesetzt, ehe dem Geist des Dichters der Flug in die Vergangenheit gegeben wird. Nur aus

der allgemeinen Erkenntnis der Gesetze wird es möglich, auch die Einzelsphäre von Patmos richtig einzuordnen und der Moderne zugänglich zu machen. Das kurze Alpenbild, das hier als äussere Erscheinung dem komplexen Gedankengang dient, ist nicht nur wegen seiner Kürze überkonzentriert, es ist so stark auf die Idee der Verbindungsmöglichkeit, "das Rettende" in der Trennung hin ausgesucht, dass kaum etwas von äusserer Beschreibung übrig bleibt. Ja das Bild bietet sich mehr dem Intellekt als dem Gefühl an, denn durch die komplexen Ideen, die in einem Bild ausgedrückt werden sollen, wird der Sprung zwischen Analogie und Bedeutung fast zu weit.

Diese Beobachtung, dass die äussere Erscheinung durch die komplexe Ideenstruktur fast verschwindet, zeigt sich nicht nur in dem Eingang der Patmoshymne. An den Strombildern soll die Änderung gezeigt werden, denn sie machen deutlich, wie das äussere Bild sich ändert, ausgehend von der "Willkür des Zeus," zur tragischen Sprachauffassung und zur endgültigen Überwindung des philosophischen Versuchs, die getrennten Erscheinungen vereinigt zu sehen. Nimmt man zum Beispiel das Bild der Rheinquelle aus der Rheinhymne, so wird deutlich, wie das Vergleichen und Einordnen der Einzelercheinung in das verzweigte All der tragischen Sprachauffassung die Erscheinung abändert, ja wie sie im Vergleich mit gleichartigen Erscheinungen widersprüchlich wird. Schon in dem Gesang Am Quell der Donau war das Bild des Stromgeistes nicht

mehr völlig eingeordnet. Aus Missverständnis des Momentes der Gegenwart wurde hier der Rhein von der Heimat abgestossen, und er verschwand "niemand weiss wohin." Also bedarf es einer Erklärung, warum der heldische Geist selbstzerstörend aus der Gemeinschaft fallen kann. In der Rheinymne wird deutlich, dass nicht das heldische Loslösen in sich selbst zerstörend oder widergesetzlich ist. Es ist nur die falsche Richtung, das Missverstehen der Aufgabe.."unverständlich ist / Das Wünschen vor dem Schicksal" (S.143, 39-40). Nicht das Schicksal selbst, sondern das Wünschen führt zum Irrgehen des freien Geistes. Hier taucht die Frage nach dem freien Willen auf, denn es heisst von den heroischen Stromgeistern:

. . . doch jenen ist
Der Fehl, dass sie nicht wissen wohin?
In die unerfahrene Seele gegeben. (S.143, 43-45)

Strophe 6 erklärt dann genauer, wie aus einem angeborenen Fehl eine Schuld wird.

Es haben aber an eigner
Unsterblichkeit die Götter genug, und bedürfen
Die Himmlischen eines Dings,
So sinds Heroen und Menschen
Und Sterbliche sonst. Denn weil
Die Seeligsten nichts fühlen von selbst
Muss wohl, wenn solches zu sagen
Erlaubt ist, in der Götter Nahmen
Theilnehmend fühlen ein Andrer,
Den brauchen sie; jedoch ihr Gericht
Ist, dass sein eigenes Haus
Zerbreche der und das Liebste
Wie den Feind schelt' und sich Vater und Kind
Begrabe unter den Trümmern,
Wenn einer, wie sie, seyn will und nicht
Ungleiches dulden, der Schwärmer. (S.145, 105-120)

Das Einzige, was die Himmlischen brauchen, ist die Gefühlsverbindung mit den Sterblichen. Deshalb brauchen sie auch die Helden, die sich gegen "verderbte Liebesbände" des Vergangenbestehenden, die dem wahren Gefühl in Wege steht, auflehnen. Also der Aufstand, der sich gegen die falsch gewordenen Verbindungen mit den Göttern wehrt, wird von den Göttern selbst begrüßt. Mit dieser Aufgabe der Erneuerung der Liebesbände wird der heldische Geist eingeordnet in die Gefühlsbeziehung. Der Aufstand dagegen, der so weit geht, sich selbst gegen das Göttliche zu wenden, nämlich der nicht das Ungleiche der übergeordneten Naturgesetze anerkennen will, wird zerstört. Zu der Idee, dass es immer wieder von Bestehendem ins Bestehende geht, hat sich zu dem heldischen Geist die tragische Möglichkeit der Absonderung gesellt.

An der Stelle des Gedichts, wo die Quelle des Rheins beschrieben wird, entsteht aus der Zusammenschmelzung von tragischer Möglichkeit und der Idee des eingeordneten Helden ein sehr kompliziertes Bild. Neben das Bild des Stromgeistes im geographischen Bild der Rheinquelle wird das Bild des mythologischen, aus der vergangenen Sphäre Griechenlands übernommenen Bild des Heroen Herkules gesetzt. Herkules entspricht hier der Idee des sich unterwerfenden Helden, denn er unterwirft sich ja in der Sage den Aufgaben des Zeus. An dieser Stelle des Gedichts werden nur Bilder aus der Jugendgeschichte von Herkules erwähnt. Die Beschreibung des Heroen ist jedoch trotz der Anklänge an Herkules

eindeutig die Beschreibung des Rheins:

Drum ist ein Jauchzen sein Wort.
 Nicht liebt er, wie andere Kinder,
 In Wikelbanden zu weinen;
 Denn wo die Ufer zuerst
 An die Seite ihm schleichen, die krummen,
 Und durstig umwindend ihn,
 Den Unbedachten, zu ziehn
 Und wohl zu behüten begehren
 Im eigenen Zahne, lachend
 Zerreist er die Schlangen und stürzt
 Mit der Beut und wenn in der Eil'
 Ein Grösserer ihn nicht zähmt,
 Ihn wachsen lässt, wie der Bliz, muss er
 Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn.
 Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge.
 (S.144, 61-75)

Aus dem allgemeinen Bild des Stromgeistes wird hier der Rhein mit dem Heros Herkules verglichen. Dabei ist ein Schritt, den wir aus früheren Naturbildern kennen, ausgelassen. Es geht nicht vom Fluss zu den allgemeinen Regeln des heldischen Geistes, ehe es zum Vergleich mit einer heldischen Einzellerscheinung kommt. Die Erzählung des jungen Herkules wird dem Quellgebiet des jungen Stroms gleichgesetzt und verbindet sich zu einer echten Metapher. Es ist somit nur vom Rhein die Rede, der in der Terminologie des antiken Helden beschrieben wird und dadurch dem Helden entspricht, der sich loslöst und, durch eine grössere Macht bezwungen, in positive Bahnen gelenkt wird. Das geographische Bild des Rheins dient nur der Bestätigung des Geistes, der durch einen Grösseren gezähmt, seine wahre Aufgabe erfüllt. Es kann deshalb auch vom Rhein gesagt werden, dass er im Rheinfluss die Felsen durchbricht

und die Landschaft formt. Aber mit der Möglichkeit des Tragischen, der zerstörenden Hybris des heldischen Geistes, kommen noch andere Dimensionen in das Bild. So taucht vor allem die Frage nach dem Fesselnden in der Natur und den Zerstörenden des Helden auf. Damit geht die Einordnung des heroischen Geistes in die Natur nicht so ohne weiteres auf. Dieser Mangel der Einordnung spricht sich vor allem in der metaphorischen Verbindung mit Herkules aus. Die Ufer des Quellgebiets werden den Schlangen der Hera gleichgestellt. Dadurch würde die Naturerscheinung des Quellgebiets aktiv feindlich, wenn nicht die "Wickelbande" auch als Bild für die Ufer stehen würden. Durch die Bande nähert sich das Bild des Ufers den "Liebesbanden," während das Bild der Schlangen sich parallel der Verderbtheit der Liebesbande stellt. Das Naturbild der Wiesen, das uns früher nur idyllisch entgegengestellt wäre, wird nun verfinstert, um den Vergleich aufrecht zu erhalten. Die Ufer schleichen, sie sind die krummen, die durstig umwindenden, aber auch die, die wohl zu behüten begehren. Mit diesem letzten Ausdruck zerfällt das Bild, denn in wie fern kann man sagen, dass Heras Schlangen "wohl zu behüten begehren"? Und doch setzt gerade an dieser Stelle der Schlangenvergleich ein. Volles Verständnis für dieses Bild ist nur möglich, wenn man anerkennt, dass es sich um einen aus dem Intellekt geschöpften Teilvergleich von getrennten Erscheinungen handelt. Durch den rhythmischen Fluss, der durch den langen

Satzbau entsteht, wird die Metapher gefühlsmässig stärker verbunden als in ähnlichen Teilvergleichen des Barock. Es findet durch den komplizierten Satzbau auch eine stärkere Vermischung im Ausdruck der einzelnen Teilerscheinungen statt. In dem Ausdruck "Im eignen Zahne lachend" ist die Verbindung zwischen Herkules und der Naturerscheinung des Quellbaches nur noch intellektuell zu verstehen. Die aus der Sage übernommene Überlieferung, dass Herkules mit Zähnen zur Welt gekommen sei, scheint des Naturbildes wegen aufgenommen zu sein, denn der Zahn entspricht wohl mehr der natürlichen Erscheinung eines sich durch Wiesen reissenden Baches, als Fäusten, mit denen der junge Herkules die Schlangen erwürgt. Die Hauptfunktion dieses Ausspruchs "im eignen Zahne lachend" gehört weder zu der Herkulesbeschreibung noch direkt in das Naturbild; er dient hauptsächlich der Idee des trotzigsten Übermutes, der die eigentliche Gefahr für den Helden bildet. Fragt man sich nach der Bedeutung des Bildes, statt sich von dem grossartigen Fluss der Verse überzeugen zu lassen, so erscheint zunächst die Gedrängtheit der einzelnen Aspekte der Vergleichsteile, die trotz allem das Getrennte des Bildes nicht ganz überbrücken kann und wohl auch nicht soll. An dieser Stelle zeigt sich auch besonders deutlich eine Wandlung in der Naturanschauung. Die Naturerscheinung ist nicht das primäre. Durch intellektuelle Verbindung zeigt sie die Gefahr der tragischen Überhebung des heldischen Lebens. Sie verliert gerade dadurch das, was in der

"Willkür des Zeus" so stark die äussere Erscheinung beherrschte. Sie bietet sich nicht mehr als äusseres sinnliches Zeichen der Erklärung des ganzen Daseins an, sondern sie enthält selbst die Möglichkeit des tragischen Zerfalls.

Vergleicht man die Ode Der gefesselte Strom, die noch ganz unter der Willkür des Zeus geschrieben ist, mit der Ode Ganymed, die schon den Übergang zur "ächttragischen" Sprache zeigt, so lässt sich der Unterschied noch einmal klar aufweisen. Im Gefesselten Strom (H.II,S.67) wird der Strom, "der Jüngling," durch die Liebesboten des Vaters, "die lebensathmenden Lüfte" geweckt. Das Wort des "wachenden Gottes," also des formenden Aspekts Gottes, wird von dem Fluss beantwortet. "Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust" (S.67,9), und er erinnert sich seiner Bestimmung. "Im Zorne spielend" befreit er sich von den Fesseln. In Antwort auf die Stimme des Göttersohns wacht die Erde auf. Er selbst aber wandelt auf seiner Bahn, formend, in die Arme des Vaters, des Ozeans. Dieses Gedicht entspricht völlig der "Willkür des Zeus" und der positiven nicht tragischen Einstellung des formenden heldischen Geistes. In der Ode Ganymed haben wir zwar auch noch den Anruf, den Aufbruch und das Formende des Stromes, aber der Ausdruck hat sich verdunkelt. Schon die anderen Beschreibungen des Stroms zeigen diese Verdüsterung des Bildes. Der Strom wird "Bergsohn" und "der Linkische" genannt, und es heisst von ihm "Irr ging er." Auch im Aufbruch hat sich der

Ausdruck geändert. Heisst es in der dritten Strophe "Im Zorne aber reinigt sich der Gefesselte nun," so wird das später zu "zorntrunken, spielend." Mit anderen Worten, in Ganymed wird der Stromgeist zwar auch als formend gesehen, aber er selbst ist sich dieser Aufgabe nicht bewusst. Daraus entsteht das Linkische, das Irregehen des Stromgeistes. Das Bild des Stromgeistes ist bereits dem Rheinbild aus der Wanderung ähnlich, der auch aus falschem Verstehen heraus fortgegangen ist, "niemand weiss wohin." Die Parallele dazu findet sich in der letzten Strophe von Ganymed:

Der Frühling kömmt. Und jedes, in seiner Art,
Blüht. Der ist aber ferne; nicht mehr dabei.
Irr gieng er nun; denn allzugut sind
Genien; himmlisch Gespräch ist sein nun. (S.68, 21-24)

In Ganymed wird die Lösung des heldischen Geistes zwar noch im "himmlischen Gespräch" gefunden, aber der Bruch ist bereits da. Genien sind "allzugut" und gehen schon deshalb irre im missverstehenden "trunkenen" Zorn. Doch fehlt diesem Bild des Stromgeistes noch die tragische Möglichkeit der Hybris, wie sie in dem Gesang Der Rhein sich ausdrückt. Das Irregehen ist noch ganz als notwendige Entwicklung gesehen und kann deshalb auch noch zum himmlischen Gespräch positiv gewendet werden.

Um die Entwicklung des Strombilds noch einmal zusammenzufassen, lässt sich sagen, dass im Gefesselten Strom der heldische Geist als Befreier und Former gesehen ist, der seine Aufgabe im positiven Zuwenden zu dem himmlischen Anruf vollführt.

Damit ist er als wichtiges positives Element Teil des ganzen Seins. In Ganymed findet auch ein positives Zuwenden zum himmlischen Anruf statt, aber die Reaktion ist unbewusst und missverstehend. Zwar weckt er auch noch den Frühling, er selbst aber ist nicht mehr dabei. In der Rhein hymne wird dieses Nichtverstehen weiter geführt. Das unverstehende, zornige Erheben kann zur zerstörenden Hybris führen, wenn der heldische Geist nicht durch einen Höheren zur Erkenntnis des Schicksals kommt und so wirklich formend wird. Der "heldische Geist" selbst hat die Möglichkeit tragisch und negativ aus dem "Sein" herauszufallen. Damit ist der Versuch, das Sein aus äusseren Zeichen heraus einzuordnen, wie wir es noch in der Ode Der Gefesselte Strom gesehen haben, unmöglich geworden. Das Bild, das sowohl die Einordnung, als auch die tragische Möglichkeit der Seinstrennung zeigen will, muss, bis zum äussersten gespannt, endlich auseinanderfallen.

Fügt man dann einen der spätesten Gesänge, der sich noch mit dem Stromgeist befasst hinzu, so fällt auf, dass der Bruch nun auch im Ausdruck ausgesprochen wird. In dem Gesang Der Ister erscheint der Versuch nicht, tragische Möglichkeit mit der Einordnung in das Sein zu verbinden, und darum erscheinen die einzelnen Bilder nicht zusammenhängend im Ausdruck, sondern erscheinen zusammenhanglos. Es ist vielmehr der Ausdruck dafür, dass in dem Moment vor dem göttlichen Einbruch die Beziehungen in den äusseren Zeichen nichterkannt werden können. Schon der Eingang weist auf

den Moment hin, der vor dem Göttlichen Einbruch im tragischen Moment liegt und gibt damit die Position des dichterischen Geistes an:

Jetzt komme Feuer!
 Begierig sind wir
 Zu schauen den Tag,
 Und wenn die Prüfung
 Ist durch die Knie gegangen
 Mag einer spüren das Waldgeschrei. (H.II, S.190, 1-6)

Der Dichter fühlt sich in der Situation des tragischen Momentes, ehe das Göttliche, Zusammenschliessende erfahren worden ist. In dieser Situation kann man das "Waldgeschrei" noch nicht "spüren." Das Waldgeschrei scheint hier für das noch nicht geformte und unter einem göttlichen Namen verstandene Leben zu stehen. Ehe aber das "Waldgeschrei" erklärt wird, erscheint wieder das Bild des Fluges. Dieser Flug wird als nötig erkannt, denn:

Nicht ohne Schwingen mag
 Zum Nächsten einer greifen
 Geradezu. (S.190, 11-13)

Es bedarf also auch hier eines Fluges in die Vergangenheit, ehe das Waldgeschrei empfunden werden kann. In der nächsten Strophe erscheint das Bild des Isters, verbunden mit der Einladung des Helden der Vergangenheit, nämlich Herkules. Die Beschreibung des Ister entspricht aber eher dem "Waldgeschrei," dem noch nicht geformten Leben der ersten Strophe, als dem heroischen Flussbild, und verbindet sich nicht mit Herkules wie in der Rhein hymne:

Es brennet der Säulen Laub,
 Und reget sich. Wild stehn
 Sie aufgerichtet,
 Untereinander; darob
 Ein zweites Maas, springt vor
 Von Felsen das Dach. So wundert
 Mich nicht, dass er
 Den Herkules zu Gast geladen,
 Fernglänzend, am Olympos drunten,
 Da der sich Schatten zu suchen
 Vom heissen Isthmos kam, (S.191, 22-31)

Herkules, der in der Vergangenheit das Feuer vom Himmel am Olympos erlebt hat, zieht zum Ister. Die Wanderung des heldischen Geistes in der Vergangenheit bestätigt also, dass das "Waldgeschrei" gefühlt werden kann, wenn das Feuer erfahren ist. Herkules, die vergangene Erscheinung des heldischen Geistes, wird nicht mit dem Ister gleichgesetzt, Obwohl sein Zug von Osten dem Aufbruch aus dem göttlichen Moment in die neuformende Verbindung mit dem Leben entspricht. Er zieht an den Ister, wo "Wachstum hörbar ist," wo Leben existiert. Es sind getrennte Erscheinungen, auf der einen Seite Herkules, auf der anderen der Strom. Die gegenwärtige Erscheinung verbindet sich nicht mit vergangener Erscheinung, trotz des Fluges in die Vergangenheit.

Dann, in der dritten Strophe erscheint der Vergleich zwischen Herkules und dem Ister, der eine Gegenüberstellung und nicht eine Gleichsetzung ist:

Der [Ister] scheint aber fast
 Rückwärts zu gehen und
 Ich mein, er müsse kommen
 Von Osten.
 Vieles wäre
 Zu sagen davon. (S.191, 41-46)

Hier ist die geographische Richtung für das Nicht-verbinden-können des Gegenwärtigen mit der Vergangenheit gesetzt, wieder örtliches Bild für geistliche Bedeutung. Käme der Fluss aus Osten, so liesse sich vieles über ihn sagen. Der Fluss wäre Sinnbild des heldischen Geistes, er stünde parallel zum Wort aus Osten, dem vom Istmos kommenden Herkules. Sofort nach diesem Vergleich des Isters mit Herkules setzt sprunghaft der Vergleich mit dem Rhein ein. Auch hier erscheint wieder eine Gegenüberstellung und keine Gleichsetzung:

Und warum hängt er
An den Bergen gerade? Der andre
Der Rhein ist seitwärts
Hinweggegangen (S.191, 46-49)

Hier wird ein geographischer Unterschied benutzt, um die Verschiedenheit der sonst unter dem Stromgeist eigentlich gleich sein sollenden Ströme zu zeigen. Zunächst wendet sich der Gesang aber dem zu, was allen Strömen gemeinsam ist, auch dem Rhein und der Donau:

Umsonst nicht gehn
Im Troknen die Ströme. Aber wie? Ein Zeichen braucht es
Nichts anderes, schlecht und recht, damit es Sonn
Und Mond trag' im Gemüth', untrennbar,
Und fortgeh, Tag und Nacht auch, und
Die Himmlischen warm sich fühlen aneinander.
Darum sind jene auch
Die Freude des Höchsten. Denn wie käme er
Herunter? Und wie Hertha grün,
Sind sie die Kinder des Himmels. (S.191, 49-57)

Was hier beschrieben wird, ist das Gemeinschafts formende der Ströme; das Zeichen, das gebraucht wird, um die Donau einzuordnen

ist, dass sie auch durch das Trockene geht und dass dadurch das Land grün wird, und Sonne und Mond sich in dem immerfortgehenden Wasser spiegeln können.

Aus diesem Bild der Gemeinschaft wird abgeleitet, dass der Ister auch ein formender Geist sein muss, "Freude des Höchsten," denn wie würde er sonst herunter in das Tal kommen wollen. Damit springt das Gedicht zum Ursprung, zur Quelle zurück und gleichzeitig zu dem Ausspruch, dass der Dichter selbst das heldische des Isters nicht erkennt:

Aber allzuredultig
Scheint der mir, nicht
Freier, und fast zu spotten. (S.191, 57-60)

Also empfindet der Dichter den Ister nicht wie den Rhein als Zeichen des heldischen Geistes. Nun werden die beiden Quellbilder des Rheins und der Donau verwoben, um in der langen Gegenüberstellung den Unterschied zu betonen. Hier durchdringen sich aber die Bilder so wenig, dass man die Beschreibungen der Rheinquelle und der Donauquelle auseinander nehmen kann. So ist die Beschreibung der Donauquelle wie folgt:

Nemlich wenn
Angehen soll der Tag
In der Jugend, wo er zu wachsen
Anfängt . . .
. . .
Ist der zufrieden;
. . .
Was aber jener thuet der Strom,
Weis niemand. (S.192, 60-72)

Deutlich ausgesprochen wird in diesem Bild der Donau, dass das Quellgebiet der Donau nicht dem Herosbild entspricht. In dieses

Bild hineinverwoben ist das Bild der Rheinquelle:

. . . es treibet ein anderer da
Hoch schon die Pracht, und Füllen gleich
In den Zaum knirscht er, und weithin hören
Das Treiben die Lüfte,

. . .
Es brauchet aber Stiche der Fels
Und Furchen die Erd',
Unwirthbar wär es, ohne Weile. (S.192, 63-70)

Der Aufbau des ganzen verwobenen Bildes zeigt wieder eine neue Dimension in der Sprachauffassung Hölderlins, selbst gegenüber der Rheinymne. Zunächst erscheint der Rhein völlig unter der Idee des Stromgeistes in sich beschlossen. Das ganze Thema des heldischen Ursprungs ist hier angeschlagen: Das Aufbäumen, das übermütig Zornige, ja selbst der Pferdeanalog, das "Belebende" des Stromgeistes Chiron. Aber verwoben mit diesem Bild ist das Donaubild, das in seiner Erscheinung dem Ursprung des heldischen Geistes widerspricht. Die Rätselhaftigkeit der äusseren Erscheinung der Donau macht es dem Dichter unmöglich, das ganze Bild unter dem Sein zu vereinen. Aber die Trennung, die in dem Bild erscheint, ist absichtliches Aufgeben aus dem äusseren Bild heraus, die Einheit des All zu betonen. Vergleicht man den Aufbau dieses Bildes mit dem Quellbild des Rheins in der Rheinymne, so fällt auf, wieviel bewusster im Ister Hölderlin selbst das Auseinanderfallen des Bildes betont. In der Rheinymne wurde durch eine komplizierte Metapher der Versuch gemacht, den tragischen Widerspruch zu überbrücken. Die neue Dimension im Ister, die fast einer bewussten Absage an die Erkenntnis der allgemeinen Gesetze, unter denen sich die äusseren Zeichen

erklären lassen, ist, lässt sich aus der ächttragischen Sprache erklären. Im Moment der Götterferne, vor dem Einbruch des Göttlichen, dürfen die Zeichen nicht als erkannt beschrieben werden. Sie würden sonst aus dem eigenen Willen heraus "schief" gesehen, und nicht in der "richtigen" Sprache ausgedrückt werden. Um diesen Moment des Nicht-verstehen-könnens mit allgemeinen Regeln zu verbinden, wird ein bereits verstandenes Bild mit dem noch nicht verstandenen verwoben (Rhein, Ister).

Die Verknüpfung des verstandenen Strombilds mit dem noch nicht verstandenen Strombild aus der gegenwärtig getrennten Situation heraus, ist im Ister noch verhältnismässig leicht zu sehen. In diesem Gedicht findet die Gegenüberstellung durch Verwebung der zwei gesonderten Sphären statt. Der Versuch, den gegenwärtigen abgeschnittenen Zustand in der Verbindung aus der Vergangenheit zu erklären, führt in der dritten Fassung des Gesangs Mnemosyne zu fast unauflösbaren Bildverbindungen.⁸ Das Hauptthema des Gedichts ist die Klage des Dichters, dass ihm durch den abgeschnittenen Zustand der Gegenwart, die Verbindung mit der Vergangenheit fehlt. Aber diese Klage wird unter allgemeinen Regeln und in Verbindung mit dem Altertum, dem Tod der "Mnemosyne Stadt" beschrieben. Die Vergangenheit gibt also doch noch eine Deutungsmöglichkeit für die Gegenwart, denn Hölderlin sieht diesen Moment des Mangels an Erkenntnis als von aussen kommend und änderbar. So ist der erste Teil der zweiten Fassung

der Mnemosyne eine Bitte um Erneuerung der Erkenntnis und Sprache:

Ein Zeichen sind wir, bedeutungslos
 Schmerzlos sind wir und haben fast
 Die Sprache in der Fremde verloren.
 Wenn nemlich über Menschen
 Ein Streit ist an dem Himmel und gewaltig
 Die Monde gehn, so redet
 Das Meer auch und Ströme müssen
 Den Pfad sich suchen. Zweifellos
 Ist aber Einer. Der
 Kann täglich es ändern. Kaum bedarf er
 Gesetz. Und ertönen das Blatt und Eichbäume wehn dann neben
 Den Firnen. Denn nicht vermögen
 Die Himmlischen alles. Nemlich es reichen
 Die Sterblichen eh' an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo
 Mit diesen. Lang ist
 Die Zeit, es ereignet sich aber
 Das Wahre. (H.II, S.195, 1-17)

Der abgeschnittene Zustand des gegenwärtigen Menschen ist hier als völlig unter allgemeinen Gesetzen gegeben gesehen. Er findet darum statt, weil im Augenblick Streit über die Menschen am Himmel ist. Es ist dem Zustand im tragischen Moment gleich, wo das Individuum sich als bedeutungsloses Zeichen am meisten getrennt fühlt. In diesem Zustand müssen sich die Naturerscheinungen ohne Hilfe der Menschen ihren eigenen Weg suchen. Aber die Himmlischen, die Erscheinungen, brauchen die Erkenntnis der Menschen um zu "tönen" nämlich um erkannt zu werden. Deshalb wendet sich dieser Zustand des Abgeschnittenseins erst mit dem wiedergefundenen Ausdruck in der Sprache der Menschen: "dem Echo" der Sterblichen. Aktiv geschieht das nur durch den "zweifellos Einen," dem Gott der über dem Wechsel aller Erscheinungen steht, und deshalb "kaum Gesetz" bedarf. Es wird bestätigt, dass es immer noch vom Bestehenden zum Bestehenden geht, selbst wenn der augenblickliche

Moment nicht zu den Momenten der Verbindung gehört. Das ist das Wahre, was sich in der langen Zeit offenbart. Der abgeschnittene Zustand wird also noch unter die Regeln und Gesetze der Geschichte gestellt. Fragt man aber, warum Hölderlin gerade den abgeschnittenen Zustand des tragischen Moments als den Gegenwärtigen ansieht, so lässt sich dieses Phänomen der späten Dichtung Hölderlins am einfachsten durch politische Zustände erklären. Da der individuell wirkliche Auflösungsmoment aus der Gegenwart geschöpft wird, muss erwartet werden, dass politische Zustände in den Gedichten ihre Rolle spielen. Politisch gesehen entspricht die Bitte um Feuer am Anfang des Gedichtes Der Ister dann revolutionären Bewegungen. Der allzugesuldige Ister, der wie "Herthas Kinder grün" (fruchtbar) ist, entspricht der Ansicht des Dichters, dass die Deutschen immer noch nicht heldischen Geist genug zeigen, um eine Republik zu schaffen. Allerdings ist es auch möglich, aus der Politik Napoleons heraus eine Deutung des Isters abzuleiten. Schien der Friede zu Luneville die republikanischen Hoffnungen auch der rechtsrheinischen Völker zu bestätigen, so macht die Verbindung Napoleons mit den Fürsten Deutschlands diese Hoffnung zunichte.⁹ In der Friedensfeier kann deshalb das Friedensreich als Möglichkeit, die zur Wirklichkeit wird, ausgedrückt werden. Der gegenwärtige Moment in dem Ister ist schwer zu verstehen; die verschiedenen Machtkämpfe sind "Waldgeschrei" ohne eindeutige Richtung. Napoleon ist wie der Ister ein "schwer zu verstehender"

Held geworden. Noch fehlt es an exakten historischen Tatsachen über die Revolutionsbewegung in Südwestdeutschland, um der einen oder der anderen Auslegung den Vorzug zu geben. Bei Hölderlin können durchaus beide als richtig angenommen werden, da es sich in den Gesängen um eine Geschichtsidee handelt und nicht um detaillierte politische Dichtung. Die Deutungen lassen sich deshalb auch nur durchführen, wenn man die Republik bei Hölderlin nicht nur als eine neue Staatsform, sondern auch als Idee der Republik, zu der auch Erneuerung der Religion und Gemeinschaft gehören ansieht. Für Hölderlin bleibt die Republik immer das utopische Liebesreich, die Möglichkeit, die in die Wirklichkeit gezogen wird.

Die Wahrnehmung, dass sich die aus der gegenwärtigen Geschichte entwickelnde neue Möglichkeit nicht einfach verständlich ist, führt Hölderlin dazu, die gegenwärtige Welt im Zustand der Trennung zu sehen. Diese Ansicht Hölderlins, die dem Aufgeben einer immerhin noch ziemlich naiven Einstellung zur Geschichte entspringt, sollte nicht dazu führen, vom Verstummen des Dichters zu reden. Im Gegenteil, Hölderlins Ansicht, dass sich die gegenwärtige Welt im Zustand der Trennung befindet, führt zum mindesten in der Bildbehandlung zu einer Erneuerung der dichterischen Sprache. Erscheinungen, die sich im gegenwärtigen Zustand nicht verbinden können, können wieder nur um ihrer selbst willen beschrieben werden. In der Geschichtsauffassung wird in der Mnemosyne

bestätigt, dass sich das Wahre im Laufe der Geschichte ereignet.
 Die nächste Strophe fragt aber, wie auch aus dem gegenwärtigen
 Zustand Liebes erkannt werden kann:

Wie aber Liebes? Sonnenschein
 Am Boden sehen wir und trokenen Staub
 Und tief mit Schatten die Wälder und es blühet
 An Dächern der Rauch, bei alter Krone
 Der Thürme; friedsam; und es girren
 Verloren in der Luft die Lerchen und unter dem Tag waiden
 Wohlangeführt die Schaafe des Himmels. (H.II, S.195, 18-24)

Das Bild, das uns hier gegeben ist, entspricht dem, was wir in
 den allerspätsten Gedichten finden werden: Eine idyllisch
 malerische Beschreibung der Landschaft. Dieses Bild dient hier
 der rätselhaften Erscheinung als einer Erklärung des Lieben,
 Gemeinschaftsstiftenden. Sonnenschein wird zwar gesehen, aber
 auch der Staub. Die Lerchen girren verloren in der Luft, aber
 die Schafe des Himmels sind wohlangeführt. Da das äussere
 Zeichen im Zustand der Trennung nicht mehr der Einordnung zu
 dienen braucht, kann es wieder rein für sich beschrieben werden.
 So setzt in den späten Gedichten eine neue Zuwendung zur objek-
 tiven Welt ein. In den Gesang Andenken kommt es ebenfalls zu
 einfachen objektiven Beschreibungen:

Dort, wo am scharfen Ufer
 Hingehet der Steg und in den Strom
 Tief fällt der Bach, darüber aber hinschauet ein edel Paar
 von Eichen und Silberpappeln;

Noch denket das mir wohl und wie
 Die breiten Gipfel neiget
 Der Ulmwald, über die Mühl'. (H.II, S.188, 8-15)

Was aber an Verbindungsmöglichkeit in des Dichters eigener

Erkenntnis für dieses aus der Erinnerung beschriebene Bild angeboten wird, ist in seiner Formelhaftigkeit der Flucht des poetischen Ich in die idyllischen Gärten der Dichtung gleich (siehe oben, Mein Eigentum, H.S.307, 41-48).

Es nehmet aber
 Und gibt Gedächtnis die See,
 Und die Lieb' auch kftet fleissig die Augen,
 Was bleibet aber, stiften die Dichter. (H.II,S.189, 56-59)

Dieser aus der Tradition übernommene Satz "Was bleibet aber stiften die Dichter"¹⁰ verzichtet auf die nähere Erklärung, wie der Dichter im Ausdruck Vergangenes und Zukünftiges im Bleibenden verbindet. Jedenfalls tritt in dem Gesang Andenken die äussere Beschreibung stärker hervor, als der Versuch, diese äusseren Zeichen in der ächttragischen Sprache zu verbinden.

Es ist die Befreiung des äusseren Zeichens von Verbindungsversuchen, die wir im Auge behalten müssen, um die allerspätsten Gedichte richtig zu würdigen. Sind die Gedichte aus dem Hölderlin Turm auch nicht so grossartig, wie die Gesänge und Elegien, so führen sie gerade das weiter, was den oft philosophisch anmutenden Teilen der Gesänge fehlt: Die reine lyrische Schau des der Welt so offenen Dichters.

Die Möglichkeit der reinen Schau wird schon in den Gedichten vor der letzten Tübingerzeit erwähnt. So erscheint im dem Gesang Der Rhein die Idee "sorglos arm an Tönen zu sein."

Dann scheint ihm oft das Beste,
 Fast ganz vergessen da,
 Wo der Stral nicht brennt,

Im Schatten des Walds
 Am Bielersee in frischer Grüne zu seyn,
 Und sorglosarm an Tönen,
 Anfängern gleich, bei Nachtigallen zu lernen.
 (H.II,S.147, 159-165)

"Sorglos arm an Tönen" kann hier ohne weiteres noch mit der Sprachauffassung verbunden werden, obwohl das Beste dem Dichter die Beobachtung des reinen Landschaftsbildes scheint, ohne es als "Zeichen" im menschlichen Bewusstsein zu verbinden. Doch wird dieses Bild dem Ganzen eingeordnet, denn was in dem Moment als das Beste erscheint, führt in die Erkenntnis des immerwiederkehrenden Brautfests zwischen Mensch und Natur. In der dritten Fassung der Mnemosyne erscheint die reine Gegenwartsbeschäftigung als eine Versuchung:

Vieles aber ist
 Zu behalten. Und Noth die Treue.
 Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
 Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
 Auf schwankem Kahne der See. (H.II,S.197, 13-17)

Geht man dann zu dem späten Gedicht Das fröhliche Leben über, so ist die Idee der Befragung der äusseren Welt durch den Geist durchaus noch vorhanden:

Mein Gewand im Winde wehet,
 Wie der Geist mir lustig fragt,
 Worinn Inneres bestehet,
 Bis Auflösung diesem tagt. (H.II,S.274, 5-8)

Wir können also erwarten, dass die Ideen, mit denen sich Hölderlin beschäftigt hat, durchaus noch erwähnt werden. Die Hinwendung zum äusseren Bild, hinweg von der Frage des Geistes, kann nicht nur durch Unvermögen der dichterischen Kraft erklärt werden.

Gerade im fröhlichen Leben wird die Abwendung vom philosophischen bewusst ausgedrückt. In der zweiten Strophe erscheint die Antwort auf die Frage des Geistes:

Denn die Ruh an stillen Tagen
Dünkt entschieden treflich mir,
Dieses musst du gar nicht fragen,
Wenn ich soll antworten dir. (H.II, S.274, 13-15)

Die Frage des Geistes nach innerer Bedeutung, ehe sich die eigene Erscheinung im Tod auflöst, wird abgelehnt. Die Antwort ist in der reinen Zuwendung zur gegenwärtigen Schau zu finden. Dabei ist der Moment "fröhlich," der Geist "lustig." Aus dieser Einstellung des Ichs den philosophischen Fragen des Geistes gegenüber geht die Abwendung von den Schmerzen, die aus "Verstand" und "List" erwachsen sind, hervor und erwächst die Zuwendung zur reinen Schau, nämlich zum Frieden im Moment:

Und Betrachtung giebt dem Herzen
Frieden, wie das Bild auch ist,
Und Beruhigung der Schmerzen,
Welche reimt Verstand und List. (S.275, 29-32)

Nicht nur der reine Verstand wird hier abgelehnt, sondern auch der Verstand des Dichters, das wohlorganisierte Gefühl, durch das die äusseren Erscheinungen eingeordnet werden. Das zeigt eine Parallelstelle in dem Gedicht der Spaziergang:

Ihr Wälder schön an der Seite,
Am grünen Abhang gemahlt,
Wo ich umher mich leite
Durch süsse Ruhe bezahlt
Für jeden Stachel im Herzen
Wenn dunkel mir ist der Sinn
Den Kunst und Sinnen hat Schmerzen
Gekostet von Anbeginn. (H.II, S.276, 1-8)

Hier ist also nicht nur Verstand, d.h. blosser Verstand gemeint, der dem Dichter Schmerzen gekostet hat, und von denen er sich abwendet,

sondern auch "Kunst" und "Sinnen." Nach dieser Ablehnung von Kunst und Sinnen wendet sich das Gedicht ganz entschieden den lieblichen und schönen Bildern der äusseren Erscheinung zu:

Ihr lieblichen Bilder im Thale,
Zum Beispiel Gärten und Baum,
Und dann der Steg der schmale,
Der Bach zu sehen kaum, (S.276, 9-12)

Von der alten Hölderlinschen Sprachauffassung könnte man annehmen, dass sich der Dichter nur noch dem idyllischen Ton zuwendet. So scheint die Einleitung von Wenn aus dem Himmel . . . der Einleitung der Elegien oder der Gesänge zu entsprechen:

Wenn aus dem Himmel hellere Wonne sich
Herabgiesst, eine Freude den Menschen kommt,
Dass sie sich wundern über manches
Sichtbares, Höheres, Angenehmes;

Wie tönt lieblich heiliger Gesang dazu!
Wie lacht das Herz in Liedern die Wahrheit an,
Dass Freudigkeit an einem Bildniss-- (H.II, S.269, 1-7)

Die ersten Zeilen entsprechen aber dem lyrischen oder naiven Ton der Gedichte der mittleren Periode. Auch die Verbindung der helleren Wonne vom Himmel, der Götter mit den Menschen ist durchaus noch vorhanden. Die Antwort der Menschen auf diese liebliche Gabe ist Gesang. In diesen Liedern erkennt das Gefühl die Wahrheit "Dass Freudigkeit an einem Bildniss." Aus dem lieblichen Bild der Gegenwart kommt das Bewusstsein der Wahrheit der Freude. Damit aber geht das Gedicht zur Beschreibung dieses äusseren Bildes über. Es erfolgt also kein Versuch, den lyrischen Moment zusammenfassend als Ruhepunkt, von dem es immer wieder zu einem neuen Ruhepunkt über den tragischen Einbruch geht, zu zeigen.

Will man deutlicher den Unterschied im Ausdruck dieses Eingangs zeigen, so ist er in den Versen zu finden: "Dass sie sich wundern über manches Sichtbares, Höheres, Angenehmes." Wie soll man die Nebeneinanderstellung

von "Sichtbares, Höheres, Angenehmes" auffassen? Ein gewisses Bathos, ein Sinken von Höherem zu Angenehmen lässt sich nicht abstreiten. Ist das nun wirklich Unvermögen des Dichters, der nicht mehr fähig ist, den grossen tönenden Bogen der frühen Gedichte zu vollenden, und nicht mehr das passende Wort für den hohen Ton auszuwählen vermag? Auf diese Weise wäre die Unstimmigkeit des Ausdrucks einfach erklärt. Aber schon Mörike deutet auf die Möglichkeit einer absichtlichen Ironie hin, wenn er von dem Gedicht Freundschaft, Liebe . . . schreibt: "Das von der Kinderlehre klingt beinah diabolisch naiv, so rührend es gemeint seyn mag" (H.II,2, S.897). Jedoch tritt der Verdacht einer diabolisch naiven Ironie uns auch in anderen Gedichten dieser späten Zeit entgegen. Oder sollte man nicht auch über die direkte Aussage des Ehrengedichts Dem gnädigen Herrn von Lebert Bedenken haben, wenn die ersten Verse lauten:

Sie, Edler! sind der Mensch, von dem das Beste sagen
Nicht fälschlich ist, da jeder Mensch es kennet.
Doch die Vollkommenheit enthält verschiedne Fragen
Wenn schon der Mensch es leicht bezeuget nennet.
(H.II,S.282, 1-4)

Es ist schwer zu sagen inwieweit hier ein ironisches Lob aus der beschränkten Ansicht der Menschen gemeint ist. Auch, dass das Gedicht den Beweis für die Menschenurteile damit begründet, dass die Menschen "schlechterdings von ihrem Schein und Schimmer" leben (S.282, 11), hilft nicht viel in der Entscheidung, wie das Gedicht zu verstehen ist. Jedoch lässt sich der selbstironische

Ton am Ende des Gedichts Das fröhliche Leben kaum abstreiten.

Nach der letzten eingehenden Naturbeschreibung endet das Gedicht:

Wo die Natur sehr einfältig,
 Wo die Berg' erhaben stehn,
 Geh ich heim zuletzt, haushältig,
 Dort nach goldnem Wein zu sehn. (H.II, S. 275, 37-40)

Es erinnert fast an Heine wie hier die "naive Natur" und die "erhabenen" Berge durch die Wendung ins alltägliche abgeschnitten werden. Rechnet man nun mit der Möglichkeit der Ironie in diesen spätesten Gedichten, so lässt sich das Absinken in dem Vers "Sichtbares Höheres, Angenehmes" als Ironie, ja sogar als Selbstironie seiner eigenen früheren Sprachauffassung ansehen. Man kann dann hier sagen, dass Hölderlin in dieser Selbstironie die letzte Konsequenz seiner Sprachauffassung gezogen hat. Wäre dies alles, was in diesen letzten Gedichten erscheint, so könnten wir die Arbeit hier abschliessen.

Jedoch ist noch Folgendes zu bedenken: Gerade nach der Abwendung von der Philosophie, oder nach dem ironischen Absinken im Ausdruck erscheinen in diesen spätesten Gedichten Bildbeschreibungen, die eigentlich nur der reinen Schau dienen. Zum Beispiel setzt in dem Gedicht Wenn aus dem Himmel . . . nach dem möglicherweise ironisierten, philosophischen Eingang das Bildnis ein, aus dem der Mensch, ohne "die Frage nach dem Wissen," seine Freude und Gesänge nimmt. Folgt man dem Bildaufbau, so folgt man dem Blick des Dichters und die Gegend entfaltet sich langsam:

Über dem Stege beginnen Schaafe

Den Zug, der fast in dämmernde Wälder geht.
Die Wiesen aber, welche mit lautrem Grün
Bedeckt sind, sind wie jene Haide,
Welche gewöhnlicher Weise nah ist

Dem dunklen Walde. Da, auf den Wiesen auch
Verweilen diese Schaafe. Die Gipfel, die
Umher sind, nackte Höhen sind mit
Eichen bedeket und seltnen Tannen.

Da, wo des Stromes regsame Wellen sind,
Dass einer, der vorüber des Weges kommt,
Froh hinschaut, da erhebt der Berge
Sanfte Gestalt und der Weinberg hoch sich.

Zwar gehn die Treppen unter den Reben hoch
Herunter, wo der Obstbaum blühend darüber steht
Und Duft an wilden Heken weilet,
Wo die verborgenen Veilchen sprossen;

Gewässer aber rieselt herab, und sanft
Ist hörbar dort ein Rauschen den ganzen Tag;
Die Orte aber in der Gegend
Ruhen und schweigen den Nachmittag durch.
(H.II, 269/270, 8-28)

Das Auge wird zunächst durch den Zug der Schafe in die Landschaft geführt, und zwar erst in die Weite, zu den dunklen Wäldern des Hintergrunds. Aber die Bewegung der Schafe hält das Auge im mittleren Vordergrund. Die Wiesen sind im Kontrast zu den Wäldern mit "lautrem Grün" bedeckt. Dieser Unterschied wird in dem Satz noch verstärkt durch den allgemeinen, fast unbeholfen anmutenden Ausdruck:

Die Wiesen . . . sind wie jene Haide
welche gewöhnlicher Weise nah ist

Dem dunklen Wald.

Aber gerade durch diesen anscheinend unbehilflichen Ausdruck erhält das Gedicht grade an dieser Stelle eine beschauliche Ruhepause. Langsam tritt mehr Bewegung in das Bild. Die Berge und Wälder des fernen Hintergrunds werden in grösserem Detail beschrieben. Damit ist das ruhige Bild des Hintergrundes beendet, der Blick schweift wieder ganz in den Vordergrund "da wo des Stromes regsame Wellen sind." Hier setzt nicht nur eine schnellere Bewegung in eine andere Richtung als der Zug der Schafe ein, auch der Blickpunkt ändert sich. Er wird der Blickpunkt des Wanderes, der die Strasse entlang kommt, Beobachter und Bild fallen zusammen. Aus diesem Blickpunkt kommt es zur Einzelbeschreibung der Weinberge; die sanfte Gestalt der Berge wird gegen den steilen Abhang des Weinbergs gesetzt. Aus dieser Gegenüberstellung ist der Gegensatz verständlich, der die vorletzte Strophe gegen die letzte absetzt. Das Schwindelerregende des steilen Weinbergpfades drückt sich besonders durch das Enjambement aus: "Zwar gehen die Treppen unter den Reben hoch / Herunter." Abgemildert wird dieses schroffe Bild aber gleich darauf durch den blühenden Obstbaum, auf den der Blick durch den Rebenpfad gelenkt wird. Dagegen setzt die letzte Strophe mit der sanften Bewegung des Wassers ein: "Gewässer aber rieseln herab." Die Gewässer führen zu dem einzigen mit dem Ohr verbundenen Bild, "das Rauschen ist hörbar den ganzen Tag." Diese Verbindung mit dem Gehör ist nichts Ungewöhnliches in einer reinen Landschaftsbeschreibung. Sie leitet zu dem allgemeinen Grund für die Beschrei-

bung über: "Die Orte in der Gegend / Ruhen und schweigen den Nachmittag durch." Das Gedicht hat damit angefangen, etwas Sichtbares, Angenehmes zu beschreiben mit der Begründung, dass Freudigkeit an einem Bildnis sei. Das Ruhen und Schweigen der Orte bestätigt, dass Ruhe und Beschaulichkeit wichtige Aspekte der Freudigkeit sind.

Folgt man der Beschreibung des Bildnisses, so mag es wohl die Beschreibung des Neckartals aus der Beobachtung des Dichters sein. Die Art der Beschreibung folgt der pastoralen Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts. Aus der Gegenüberstellung der einzelnen Landschaftsteile von Vordergrund und Hintergrund, Strom, Wiese, Wald und Gestein, steilen Rebenhügel und sanftem Bergabhang, eingeschlossen der obligaten Staffage von Schafen und dem Wanderer, liesse sich das Bild geradezu nachzeichnen. Das Idyllische hat in der reinen Schau wieder eine Änderung erfahren. Ja die vielen Anspielungen in diesen letzten Gedichten auf malen, Bildnis und Landschaft lassen fast auf eine Rückwendung zur malerischen Dichtung vor Lessing schliessen. Jedoch wird auch diese Annahme der Bildbehandlung nicht ganz gerecht. So endet eines der spätesten Herbstgedichte: "Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet / Als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet" (H.II, S.299, 11-12). Schon durch die Wiederholung des Wortes "Bild" wird unterstrichen, wie sehr der Sinn des Bildes in seiner eigenen Schönheit seiner eigenen

Pracht liegt. Diese aesthetische Einstellung neigt beinahe zum Impressionismus hin, der in den letzten Gedichten Hölderlins an manche Gedichte Mörikes erinnert. Das Ende von Mörikes Gedicht Auf eine Lampe, "Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst," zeigt eine verwandte Ansicht. Aber nicht allein Hölderlin und Mörike zeigen diese Aesthetik der reinen Schau, die fast einem Verzicht auf tieferes Verständnis gleichkommt. Diese Einstellung entspricht dem sich in die Biedermeierzeit hinziehenden Verzicht auf geistige und moralische Einordnung der äusseren Welt. Wie weit in dieser allgemeinen Änderung der aesthetischen Auffassung auch die politischen Zustände mitspielen, soll hier nicht weiter erläutert werden. Jedoch ist es für das Verständnis der letzten Gedichte Hölderlins wichtig, sich die Auffassungsänderung ins Bewusstsein zu rufen.

Einige Ansichten von Hölderlins Sprachauffassung sind in diese spätesten Gedichte eingegangen, aber, wie wir schon gezeigt haben, in abgeänderter Form. Sie sind auch nicht das Hauptthema der Gedichte, sondern formen den Hintergrund des wehmütigen Verzichts. Das Hauptthema wird das Bild aus der reinen Schau. Übersieht man diese Änderung, so übersieht man leicht die intensive äussere Schau, die diesen Bildern zu Grunde liegt. Hier soll noch eines der Jahreszeitengedichte besprochen werden, um zu zeigen, dass auch in diesen Gedichten eine Neuentwicklung in der Bildbehandlung möglich ist. Es ist

das Wintergedicht, das auf den Dezember 1841 datiert ist:

Wenn sich das Laub auf Ebnen weit verloren,
 So fällt das Weiss herunter auf die Thale,
 Doch glänzend ist der Tag vom hohen Sonnenstrale,
 Es glänzt das Fest den Städten aus den Thoren.

Es ist die Ruhe der Natur, des Feldes Schweigen
 Ist wie des Menschen Geistigkeit, und höher zeigen
 Die Unterschiede sich, dass sich zu hohem Bilde
 Sich zeigt die Natur, statt mit des Frühlings Milde.
 (H.II,S.295, 1-8)

Denkt man an den Winter, wie er in Hölderlins früherer Dichtung erscheint, so ist der Unterschied in der Einstellung überraschend. In dem frühen Gedicht Der Wanderer wird der Winter als die Zeit der Erstarrung und des Todes gesehen, der nur durch den Glauben an eine mögliche Wiedererscheinung des Frühlings überbrückt werden kann. Der Winter bleibt aber die Zeit der toten Entfremdung. In der "Willkür des Zeus" kann sie nur eingeordnet werden durch Frühlingshoffnung, und in einem der frühesten Gedichte dadurch, dass die Liebe als einzige Erscheinung sich vor dem Nordwind in ihrer Hütte verstecken kann. In Ganymed, in der ächttragischen Sprache, erscheint die Situation der Erstarrung als Winterbild, aus der sich der Stromgeist durch Anruf der milden Lüfte befreien muss. Jedoch bleibt das Winterbild immer mit der Angst des Todes und der Erstarrung verbunden, und kommt ziemlich selten in der Dichtung Hölderlins vor. Selbst in dem berühmten Gedicht Hälfte des Lebens bricht die Angst vor diesem erstarrten und vereinsamten Zustand der Gegenwart in einem Winterbilde durch (H.II,S,117, 8-14). Dem Winter fehlen Sonnen-

schein und Schatten, und die Mauern stehen sprachlos und kalt. Auch in der Hälfte des Lebens steht das Winterbild noch völlig unter der Idee des abgeschnittenen Zustands. In dem späten Jahreszeitgedicht Der Winter, das wir oben zitiert haben, wird aber der Winter in bejahender Schönheit gezeigt. Die erste Strophe beschreibt einen hellen Sonnentag im Winter. Durch die Widerspiegelung im Schnee erscheint auch die Stadt in strahlender Helle. Oder, wenn man hier mit einer Änderung des Blickpunkts rechnet, so glänzt das helle Feld für die Städte als Fest um ihre Tore. Diese zweite Auslegung führt jedenfalls besser in die zweite Strophe. Danach ist das Fest die Ruhe der Natur und das Schweigen des Feldes selbst. Diese Ruhe der Natur ist mit der Geistigkeit der Menschen verglichen, in der sich die "Unterschiede höher" zeigen. In der ruhigen Schau werden die Unterschiede klarer und ruhiger gesehen. Genaue Beobachtung des strahlenden Wintertages macht es erst möglich, das hohe Naturbild mit der höheren Geistigkeit der Menschen zu vergleichen, denn die Verse "und höher zeigen / die Unterschiede sich, dass sich zu hohem Bilde / sich zeigt die Natur." entspricht den scharfen, schwarzen Schatten auf dem sonnenbeschienenen Schnee. Gerade die späten Wintergedichte (siehe dazu auch das Gedicht auf Seite 264) sind jetzt in ihrer Schau dem schönen Moment des Winters gewidmet. Dabei gehören sie zur Erkenntnis der Beruhigung, die aus der reinen Schau gewonnen ist. Die Änderung in der Auffassung des Bildes beweist aber,

dass Hölderlin in seiner spätesten Dichtung noch einer Neuentwicklung fähig war.

Die erneute Zuwendung zur äusseren Erscheinung, "weil Freudigkeit an einem Bildniss" ist führt zu ganz neuen Bildvorstellungen, die jedoch erneut die sensitive Bildauffassung der äusseren Welt der frühesten Gedichte weiterführen. Man wird diesen spätesten Gedichten folglich nur gerecht, wenn man eine erneute Änderung der Sprachauffassung erkennt. Dabei soll nicht so weit gegangen werden, diesen spätesten Gedichten, die ja oft schnell auf das Papier geworfen wurden, denselben dichterischen Platz einzuräumen, wie den Oden und Elegien, oder den völlig ausgefeilten Gesängen. Jedoch in ihrer erneuten Bildhaftigkeit können sie wohl neben den oft fragmentarisch anmutenden Gesängen bestehen.

Die anscheinende Bildverstümmung der Gesänge und Hymnenfragmente soll aber vorsichtig gedeutet werden. Beschäftigt man sich noch einmal mit den Gesängen, so findet man, dass gerade die Friedensfeier neben drei frühen Fassungen auch in einer endgültigen ausgefeilten Fassung existiert. Nimmt man zunächst das Eingangsbild der endgültigen Fassung,¹² so wird langsam ein Saal beschrieben, der wieder offen steht und in dem alles für ein Fest zubereitet ist. Aber das Fest selbst ist noch nicht im Gange. Aus diesen Anzeichen der Vorbereitungen zum Fest entwickelt sich der Satz, dass sich liebe Gäste geladen haben. Die Hauptfunktion dieses Bildes ist, ähnlich wie bei

Patmos, den Moment anzugeben, aus der die Vision des Dichters gesehen ist. Der Moment ist genau der Punkt im tragischen Moment, wo sich zukünftig Bestehendes aus Anzeichen wieder zu entwickeln beginnt, wo aber der Gott, der sich im tragischen Moment offenbart, noch hinter den Namen aus Vergangengöttlichem und zukünftig sich Entwickelndem gesehen wird. In diesem Moment erscheint die Vision Gottes in vielen Einzelercheinungen verschmolzen.¹³

Gerade dieses Anfangsbild, das in seinen Einzelzügen so genau ausgearbeitet ist, fehlt aber den früheren fragmentarischen Fassungen der Friedensfeier (H.II, S.130, S.133, S.136). Bezeichnenderweise fehlt den frühen Fassungen auch die Beschreibung der Friedenszeichen in der Natur, in der drittletzten Strophe.¹⁴ Auch diese Strophe ist wieder besonders bildhaft in der Ausführung. So müssen wir uns fragen, in wie weit unausgearbeitete Bilder, die in fragmentarischen Gesängen erscheinen, nicht Mangel des Ausdrucks, sondern erst skizzenhafte Vorentwürfe für zu erarbeitende Bilder sind. Zum Beispiel an einer Stelle aus der zweiten Fassung des Einzig, findet man eine Häufung von Substantiven:

Fürbittend aber
Hält ihn der Tag von dieser Zeit, stillschaffend,
Des Weges gehend, die Blüthe der Jahre.
Und Kriegsgetön, und Geschichte der Helden unterhält
[hartnäckig Geschik,
Die Sonne Christi, Gärten der Büssenden, und
Der Pilgrime Wandern, und der Völker ihn, und des Wächters
Gesang und die Schrift
Des Barden oder Afrikaners. (H.S.159, 73-80)

Es lassen sich eigentlich nur Vermutungen anstellen, wie zum Beispiel die "Sonne Christi" sich mit den "Gärten der Büssenden" verbindet. Aus dem Zusammenhang des Gedichtes ist wohl der Garten der Büssenden als vergangene Sphäre anzusehen, wobei die Sonne Christi als vergangengöttlicher Name gesehen wird. So soll wahrscheinlich die Sonne Christi für das stehen, was ihn vor der Erkenntnis der Neuentwicklung zurückhält. Aber genau lässt sich diese Verbindung nicht beweisen. Dieser Aneinanderreihung der einzelnen Worte fehlt das Verbindende des ausgearbeiteten Bildes. Ein Urteil über Hölderlins Bildbehandlung hier zu fällen, geht dann aber nicht an. Es handelt sich vielmehr um Kernworte, aus denen sich erst ein vollkommenes Bild mit seinen Verbindungen entwickeln kann. So konnten in der Ausarbeitung nur solche Bilder behandelt werden, die bereits eindeutig voll entwickelt sind. Wie Hölderlin auch das oben zitierte Bild unter der komplizierten Sprachauffassung der ächttragischen Sprache entwickelt hätte, entzieht sich unserer Kenntnis. Da sich aber in der Fortentwicklung zur reinen Schau wieder vollentwickelte Bilder zeigen, müssen auch diese Bilder der letzten Gedichte vom Standpunkt der Bildbehandlung aus voll gewürdigt werden.

Das vierte Kapitel zeigt, wie die Änderung, die durch die ächttragische Sprachauffassung in der Sprachbehandlung entsteht, auch die Bilder beeinflusst. Zunächst werden sie kom-

plizierter, da die Beziehungen im Ausdruck in immer weiter ausdehnenden Sphären gesucht werden. Dadurch, dass der Icherfahrung die Erkenntnis der Beziehungen im tragischen Moment abgesprochen wird, kommt es sodann zum Verzicht auf die Beziehungen im "Zeichen." Mit diesem Verzicht setzt jedoch das Versiegen der dichterischen Kraft nicht unbedingt ein. Bilder, die nicht mehr nur als Zeichen der Erfassung der Wirklichkeit dienen sollen, können wieder rein äussere Beschreibung, Freude am Bild selbst, sein. Somit schliesst sich der Ring dieser Arbeit, in der gezeigt wurde, wie die Sprachauffassung Hölderlins die Bildbehandlung in seinen Gedichten beeinflusst.

Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurde gezeigt, dass die Bildbehandlung einen wesentlichen Teil der Hölderlinschen Sprache ausmacht. Für ein Verständnis der Wortbedeutung in Hölderlins Gedichten ist es erforderlich, die Sprachauffassung, die hinter diesen Bildern steht in Betracht zu ziehen. Deshalb wurde im ersten Kapitel Hölderlins Theorie der Sprache, wie sie in seinen Aufsätzen erscheint, erläutert. Mit Hilfe der Ausarbeitungen seiner Freunde, vorzüglich die des jungen Hegel und Isaak Sinclairs, konnte gezeigt werden, dass die Erkenntnistheorie, die in den Aufsätzen erscheint, grundlegend für die Sprachauffassung Hölderlins ist. Diese Erkenntnistheorie ist ein Versuch, die Trennung von Objekt und Subjekt, die durch die idealistische, rein kritische Philosophie entstanden war, zu überbrücken. Der grundlegende Aufsatz für das Verständnis dieser Erkenntnistheorie ist Hölderlins Urtheil und Seyn. Hier wird deutlich, dass der Verstand als Instrument der Erkenntnis sich selbst zwar getrennt erkennen muss, wie er alle Einzelercheinungen aus dem Ganzen trennt, um sie zu erkennen; jede getrennte Erscheinung jedoch setzt wieder Beziehungen zum Ganzen, aus dem sie heraus getrennt wurde, voraus. Auf diese Weise kommt es zu dem "Verstandesbegriff der Beziehungen." An Hand weiterer Aufsätze Hölderlins konnte gezeigt werden, dass der Begriff der Beziehungen einen wesentlichen Teil der Sprachauffassung ausmacht,

denn in der Sprache wird durch den richtig gewählten Ausdruck sowohl die Getrenntheit als auch die Beziehungen der Einzelerscheinung erfassbar und ins Bewusstsein gehoben. Die Sprache wird Instrument der Wirklichkeitserfassung, und zwar der Wirklichkeit, die nicht nur die sinnlichen, sondern auch die nichtsinnlichen, nämlich die religiösen und moralischen Beziehungen einschliesst. Sie wird Ausdruck des "mehr als mechanischen Zusammenhangs" wie Hölderlin es nennt.

In diesen Aufsätzen Hölderlins, unter der Zuziehung der Ausführungen Hegels und Sinclairs, wird offenkundig, wie der einzelne Ausdruck beschaffen sein muss, um dieser Sprachauffassung zu dienen. Hölderlins "Begriff vom Geiste," vom "Namen eines Gottes in seiner Sphäre" zeigt, wie der Aufbau eines Bildes zu sein hat, um der Wirklichkeit gerecht zu werden. Danach wird eine äussere Erscheinung, durch ihre sinnlichen Beziehungen beschrieben, zum sinnlichen Zeichen. Dieses sinnliche Zeichen wird durch die Icherfahrung auf nicht sinnliche Beziehungen, mehr als mechanische Zusammenhänge, angewandt, um dadurch dem Menschen seine Aufgabe in der Wirklichkeit zu veranschaulichen. Hölderlins eigener Beitrag zu diesem Bildaufbau ist die Harmonieidee. Das heisst, dass in dem ganzen Bild sinnliche und nicht sinnliche Beziehungen der Icherfahrung zusammenklingen müssen. Diese Harmonieidee beruht darauf, dass für Hölderlin nicht nur der Verstand, sondern auch das Gefühl Instrumente der

Wirklichkeitserfassung sind.

Dieser verhältnismässig einfache Aufbau des Bildes oder "Zeichens" verschwindet jedoch, sobald Hölderlin versucht, den als tragisch erlebten Moment der revolutionären Icherfahrung in das überspannende Weltbild der Geschichte einzuordnen. In der "ächttragischen" Sprache soll das tragische Erlebnis, der tragische Moment selbst, zum Zeichen für das All der Wirklichkeit werden. Konnten die Beziehungen im "Begriff vom Geiste" dadurch eingeordnet werden, dass das Weltbild in ständigem Wechsel von Einzelercheinung zur Gemeinschaftsbildung dynamisch gesehen wurde, so wird jetzt der Moment ausgesucht, der die grösste Trennung der Erscheinung zeigt und an sich keinerlei Beziehungen hat. Dieser Moment wird in ein statisches allüberspannendes Weltbild eingeordnet. Das Immergleichbleibende des als kategorisch erkannten, tragischen Moments erscheint in diesem statisch erkannten Ganzen eingebettet. Diese Überlegungen machen die "Zeichen" überaus kompliziert. Der tragische Moment verbindet sich mit anderen tragischen Momenten und mit Sphärennamen, der "mehr als mechanischen Zusammenhänge," die bereits in der historischen Erinnerung vorhanden sind, es kommt zum Durchdringen der göttlichen Namen, folglich zum Synkretismus. Aus allen diesen Verbindungen und Durchdringungen soll das "Neue," das sich im gegenwärtigen Moment entwickelnde, erkannt werden. Dieses "Neue" ist für Hölderlin die repub-

likanische, das heisst gesellschaftliche, politische und moralische, Erneuerung. Wenn die eigene Icherfahrung, im tragisch erlebten Moment der Geschichte, nicht mehr an die Zukunftsentwicklung glauben kann, drückt sie ihren Zweifel an der eigenen Erfahrung durch sich widersprechende Vergleiche aus.

Nachdem einmal der Gedankengang der theoretischen Sprach-
auffassung Hölderlins erarbeitet worden war, konnte sie im
dritten und vierten Kapitel zur Interpretation der Bilder in
Hölderlins Gedichten zugezogen werden. Im dritten Kapitel wurde
die Funktion der Icherfahrung, die, wie ausgeführt, als Einzel-
erscheinung im Ausdruck enthalten sein muss, erklärt. Auch
überraschende Einzelheiten in der Beschreibung der äusseren
Erscheinung, die dem Begriff der Beziehungen dienten, wurden auf-
gezeigt. Jedoch wurde bereits im dritten Kapitel auf Änderungen
in der Bildbehandlung, durch den Vergleich mit späteren Fassungen,
hingewiesen. Im vierten Kapitel wurde das Durchdringen der
historischen Sphären und der Synkretismus erkannt. Das statische
Bild des All erschien besonders deutlich im Eingangsbild der
Patmoshymne, während an Hand des Strombildes gezeigt wurde, wie
äussere Erscheinungen immer weniger zum in Beziehung setzenden
Vergleich und immer stärker zum Betonen des trennenden Gegen-
satzes benutzt werden. Eine Folge dieses langsamen Übergangs
vom Vergleich zum trennenden Gegensatz ist, dass die Zeichen-
sprache langsam aufgelöst wird und die Bilder von der Beschränkung
als Zeichen zu dienen befreit werden. Aus diesem Grunde kommt

es in den letzten Altersgedichten oft zur reinen beschreibenden Dichtung. Das konnte besonders an dem Winterbild gezeigt werden.

Wenn somit ersichtlich wurde, dass die Theorie der Zeichensprache nicht auf alle späten Gedichte anwendbar ist, so wäre es gleichfalls nicht angebracht, diese Zeichensprache schon in den frühen Gedichten Hölderlins zu erwarten. Deshalb wurde im zweiten Kapitel untersucht, inwieweit die Zeichensprache in den Gedichten vor 1798 schon vorhanden war. Es ergab sich, dass diese Bilder noch nicht unter dem Einfluss der vollständig entwickelten Theorie der Sprache verfasst wurden. Jedoch konnte gezeigt werden, dass Vorstufen zu Hölderlins Sprachauffassung ihre Behandlung bedingten. Seine Sprachauffassung entwickelt sich demnach organisch aus den zeitgenössischen Auffassungen.

Fasst man die Ideen Hölderlins, die sich in der Arbeit ergeben haben, noch einmal zusammen, so lässt sich sagen, dass Hölderlin zunächst aus seiner Welt zu verstehen ist, denn die theoretischen und philosophischen Überlegungen entwickeln sich aus zeitgenössischen Ideen und sollen der Wirklichkeitserfassung seiner, durchaus auch politischen, Umwelt dienen. Sie sind als ehrliches Ringen um die Erfassung der Wirklichkeit zu verstehen. Diese ernsthaften Versuche führten den Dichter tief in das Wesen der Sprache ein und ihre genaue Erforschung machte ein grösseres Verständnis der Bilder und folglich der gesamten Dichtung Hölderlins erst möglich.

Hölderlin war sich wohl bewusst, dass seine Dichtung immer nur Versuch war. Er sieht sich selbst als Vorläufer einer neuen Ausdrucksweise. So scheint das Fragment 26 fast eine Rechenschaft zu sein, die der Dichter sich selbst über den Verlauf seines ganzen Dichterlebens ablegt. Es klingt fast wie ein Vorwurf an die Leser, dass sie diese Vorläufernatur vergassen. Jedoch wird auch diese letzte Icherfahrung von Gott und der Natur vorgeschrieben, in das Ganze eingeordnet.

Dieses Fragment fasst beinahe die ganzen Überlegungen, wie sie in dieser Arbeit erschienen, zusammen:

Aber die Sprache--
Im Gewitter spricht der
Gott.
Öfters hab' ich die Sprache
sie sagte der Zorn sei genug und gelte für den Apollo--
Hast du Liebe genug so zürn aus Liebe nur immer,
Öfters hab ich Gesang versucht, aber sie hörten dich
[nicht. Denn
so wollte die heilige Natur. Du sangest du für sie in
[deiner Jugend

nicht singend
Du sprachest zur Gottheit,
aber diss habt ihr all vergessen, dass immer die
[Erstlinge Sterblichen
nicht, dass sie den Göttern gehören.
gemeiner muss alltäglicher muss
die Frucht erst werden, dann wird
sie den Sterblichen eigen. (H.II, S.322)

Anmerkungen zur Einleitung

- ¹ Lawrence J. Ryan, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne (Stuttgart, 1960), S. 296 ff.
- ² Peter Szondi, Hölderlin Studien; Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis (Frankfurt, 1967), S. 69.
- ³ Wolfgang Kayser, "Stimme des Volkes," Die deutsche Lyrik; Form und Geschichte, hgbn. Benno von Wiese, Band I (Düsseldorf, 1964), S. 389.
- ⁴ Walter Hof, Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt (Meisenheim am Glan, 1954), S.82.
- ⁵ Lawrence Ryan, Friedrich Hölderlin (Stuttgart, 1962), S. 51.
- ⁶ W. Kayser, "Stimme des Volkes," S. 389.
- ⁷ Arthur Häny, Hölderlins Titanenmythos (Zürich, 1948).
- ⁸ Z.B. Bernard Böschstein, Hölderlins Rheinhymne (Bern, 1959), S. 70.
- ⁹ Wie sehr Hölderlins Landschaftsbeschreibungen auf Beobachtungen beruhen zeigt Lothar Kemptner, Hölderlin in Hauptwil (St. Gallen, 1946).
- ¹⁰ Pierre Bertaux, Hölderlin; Essai de Biographie Interieure (Paris, 1936), S. 287.
- ¹¹ Maurice Delorme, Hölderlin et la Révolution française (Monaco, 1959), S. 50.
- ¹² "La Grèce de Hölderlin n'est pas une consolante évocation academique sans consequence, c'est un rayonnant modèle pour le présent . . ."
(M. Delorme, S. 50).

Anmerkungen, Einl., und Kap.I

- 13 Werner Kirchner, Der Hochverratsprozess gegen Sinclair; Ein Beitrag zum Leben Hölderlins (Marburg, 1949), S. 25.
- 14 W. Kirchner, S. 43.
- 15 Alessandro Peregrini, Friedrich Hölderlin; Sein Bild in der Forschung, übers. Christoph Gassner (Berlin, 1965), S. 374.
- 16 Wolfgang Binder, "Sprache und Wirklichkeit," HJB, 9 (1955/56), 183-93.
- 17 Pierre Bertaux, "Hölderlin und die französische Revolution," HJB 15 (1967/68), 1-27.
- 18 P. Szondi, Hölderlin Studien, S. 19.

Anmerkungen zum ersten Kapitel

- 1 Franz Schulz, Klassik und Romantik, 4. Ausg. 2 Bände (Stuttgart, 1952), 1, S. 5.
- 2 Paul Merker und Wolfgang Stammer, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (Berlin, 1925).
- 3 Walter Hof, Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt (Meisenheim/a.Glan, 1954), S. 95.
- 4 Für die Datierung und grundlegende Stellung dieses Aufsatzes siehe Dietrich Henrich, "Hölderlin über Urteil und Sein" Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus," HJB vol.14 (1965/66), 73-96.

Anmerkungen, Kap.I. Forts.

- ⁵ Heinrich Fauteck, Die Sprachtheorie Fr. v. Hardenbergs (Novalis) (Berlin, 1940), S. 129.
- ⁶ Eva Fiesel, Die Sprachtheorie der deutschen Romantik (Tübingen, 1927), S. 41.
- ⁷ Isaak Sinclair, Wahrheit und Gewissheit, 3 Bände (Frankfurt, 1811), III, S. 11.
- ⁸ Henri Lauener, Die Sprache in der Philosophie Hegels mit besonderer Berücksichtigung der Ästhetik (Bern, 1962), S. 67.
- ⁹ H. Lauener, S. 19.
- ¹⁰ H. Lauener, S. 58.
- ¹¹ Hegels theologische Jugendschriften, hgbn. Hermann Nohl (Tübingen, 1907), S. 305/6.
- ¹² "Hölderlins Friedensfeier," HJB, 9 (1955/56), 29.
- ¹³ Hegels Jugendschriften, S. 308.
- ¹⁴ Op.cit. S. 307.
- ¹⁵ Op.cit. S. 308
- ¹⁶ Ebenda.
- ¹⁷ I. Sinclair, "Von der Sprache," Wahrheit und Gewissheit, III von jetzt ab im Text zitiert.

Anmerkungen, Kap.I und Kap.II.

- ¹⁸ Benjamin Hedrich, Gründliches mythologisches Lexicon (Leipzig, 1770).
- ¹⁹ Walter Hof, Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt, S. 317 ff.
- ²⁰ Friedrich Beissner, Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen (Stuttgart, 1961), S. 171.
- ²¹ Jochen Schmidt, "Die innere Einheit von Hölderlins 'Friedensfeier'," HJB, 14 (1965/66), 157.
- ²² L. J. Ryan, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, (Stuttgart, 1962) S. 229.
- ²³ Zur Auslegung der Antigone Anmerkungen siehe Meta Corssen, "Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch," HJB, 4 (1948/49), 165 ff.

Anmerkungen zum zweiten Kapitel

- ¹ Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, ed.J.T. Boulton (London, 1958), S. 129-130.
- ² E. Burke, On the Sublime and Beautiful, ed. J. T. Boulton, S. CXXV.
- ³ Friedrich Schiller, Die Räuber, I,2.
- ⁴ Die Räuber, V,2.

Anmerkungen, Kap.II. Forts.

- 5 Thea Drees, Hölderlins Bild von der Geschichte, (Diss. München, 1944), S. 75 ff.
- 6 E. Burke, On the Sublime and Beautiful, Part iv, S. 129-160.
- 7 Ebenda.
- 8 Paul Böckmann, "Das 'Späte' in Hölderlins Spätlyrik", HJB, 12 (1961/62), 205-221 (209).
- 9 H. Fauteck, Die Sprachtheorie Fr. v. Hardenbergs (Novalis), S. 129.
- 10 In dem Vers "Fassen wollt er auch sie" bezieht sich schon rein grammatisch das "sie" auf Gedanken. Ich sehe nicht warum das sie die Freude oder gar Diotima sein sollte, wie Beissner in seinen Anmerkungen schreibt (I,2, S. 547), da auch gedanklich hierzu kein Grund ist.
- 11 "O Schwester des Geistes, der feurigmächtig in uns waltet und lebt, heilige Luft!" H.III, S. 50.
- 12 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in drei Bänden (Leipzig, 1912), Erster Band, Nr.334, An Schiller, 27. Juni 1797.
- 13 Wilhelm Michel, Das Leben Hölderlins (Bremen, 1949), S. 237.
- 14 Für die Entwicklung von Hölderlins organischer Ansicht der Sprache siehe Anke Bennholdt-Thomsen, Stern und Blume, Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins (Bonn, 1967).
- 15 F. Schiller, Elegie, der Spaziergang, Schlussvers.

Anmerkungen, Kap.II und Kap.III.

- 16 Johann Georg Hamann, "Poesie ist die Muttersprache des Menschlichen Geschlechts," Die Deutsche Literatur, Texte und Zeugnisse aus Sturm und Drang. Klassik. Romantik, Bd. 1 (München, 1966), 893-895 (894).
- 17 Friedrich von Hardenberg (Novalis), "Die Lehrlinge zu Sais," Die Deutschen Romantiker, hgbn. Gerhard Stenzel, Band II (Salzburg, o.J.), 102-123 (114).
- 18 Friedrich Beissner, Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen (Stuttgart, 1961)
- 19 Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexicon (Leipzig, 1770), S. 2232.
- 20 Hederich, Lexicon, S. 2235.
- 21 Gottfried Wilhelm Leibniz, "Von dem Verhängnisse," Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz, hgbn. C. J. Gerhardt, Band VII (Berlin, 1890), S. 543.

Anmerkungen zum dritten Kapitel

- 1 W. Kayser, "Stimme des Volkes," Die deutsche Lyrik, S. 383
- 2 Clemens Heselhaus, "Hölderlins Idea Vitae," HJB, 7 (1952), 17-50.
- 3 Wolfgang Schadewaldt, "Hölderlin und Homer, zweiter Teil (Hyperion)," HJB, 8 (1953) 1-53 (38-39).
- 4 Anmerkungen zu Chiron, H.II, 2, S. 509, 25-30.

Anmerkungen, Kap. III und Kap. IV.

- ⁵ L. Kemptner, Hölderlin in Hauptwil, S. 67 f.
- ⁶ Paul de Man, "Hölderlins Rousseaubild," HJB, 15 (1967/68), 180-208 (186).
- ⁷ L. Kemptner, S. 43.

Anmerkungen zum vierten Kapitel

- ¹ Thea Drees, Hölderlins Bild von der Geschichte, S. 95-100.
- ² L. J. Ryan, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, S. 248-249.
- ³ Detlev Lüders, Die Welt im verringerten Maasstab, Hölderlin Studien (Tübingen, 1968), S. 26.
- ⁴ Friedrich Hölderlin, "Friedensfeier," Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, hgbn. Paul Stapf (Darmstadt, 1967), S. 310.
- ⁵ Paul Böckmann macht schon auf die Verwandschaft der Auffassung Hölderlins und Hegels aufmerksam und die daraus erwachsende Vieldeutigkeit im Ausdruck. Paul Böckmann, "Hölderlins Friedensfeier," HJB, 9 (1955/56), 50.
- ⁶ L. J. Ryan, S. 249f.
- ⁷ Wolfgang Binder, "Hölderlins Patmos-Hymne," HJB, 15 (1957/58), 92-127
- ⁸ Friedrich Beissner, "Hölderlins Letzte Hymne," HJB, 4 (1948/49), 66-102

Anmerkungen, Kap.IV. Forts.

- ⁹ Für die politische Entwicklung und ihre Bedeutung für Hölderlin und seinen Kreis siehe vor allem Pierre Bertaux, "Hölderlin und die französische Revolution," HJB, 15 (1967/68), 1-27.
- ¹⁰ Hans Pyritz, "Zum Fortgang der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe," HJB, 8 (1953), 104.
- ¹¹ Siehe dazu die Bemerkungen Johann Georg Fischers zitiert in Anmerkungen, H.II, 2, S. 925.
- ¹² F. Hölderlin, Sämtliche Werke, S. 307.
- ¹³ P. Szondi, Hölderlin Studien, S. 55-81.
- ¹⁴ F. Hölderlin, Sämtliche Werke, S. 310.

Verzeichnis der benutzten Werke.

Ausgaben:

Hölderlin, Friedrich. Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe, hgbn.

Friedrich Beissner. Stuttgart, 1943ff. Im Text als H. zitiert.

_____. Sämtliche Werke, hgbn. Paul Stapf. Darmstadt, 1967.

Allemann, Beda. Hölderlin und Heidegger. Zürich, ²1954.

Bennholdt-Thomsen, Anke. Stern und Blume: Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins. Bonn, 1967.

Bertaux, Pierre. Hölderlin: Essai de Biographie Interieure. Paris, 1936.

_____. "Hölderlin und die französische Revolution," HJB, 15 (1967/68), 1-27.

Binder, Wolfgang. "Sprache und Wirklichkeit," HJB, 9 (1955/56), 183-193.

Beissner, Friedrich. Hölderlin heute: Vortrag. Stuttgart, 1963.

_____. Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Stuttgart, ²1933, Nachdruck 1961.

_____. "Hölderlins Letzte Hymne," HJB, 4 (1948/49), 66-102.

Benn, Martin B. Hölderlin and Pindar. Anglica Germanica: British Studies in Germanic Language and Literature Nr.4, The Hague, 1962.

Binder, Wolfgang. "Hölderlins Patmos-Hymne," HJB, 15 (1957/58), 92-127.

_____. "Sprache und Wirklichkeit," HJB, 9 (1955/56), 183-193.

Böckmann, Paul. "Hölderlins Friedensfeier," HJB, 9 (1955/56), 1-105.

_____. "Das 'Späte' in Hölderlins Spätlyrik," HJB, 12 (1961/62), 205-221.

- Böschenstein, Bernard. Hölderlins Rheinymne. Bern, 1959.
- Burke, Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, ed. J.T. Boulton. London, 1958.
- Corssen, Meta. "Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch," HJB, 4 (1948/49), 139-187.
- De Boer, Wolfgang. Hölderlins Deutung des Daseins. Schriften zur Kulturanthropologie, Band 4. Frankfurt a.M., 1961.
- Delorme, Maurice. Hölderlin et la Révolution française. Monaco, 1959
- Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in drei Bänden. hgbn. Hans G. Graf und Albert Leitzmann. Leipzig, 1912.
- Drees, Thea. Hölderlins Bild von der Geschichte. Dissertation München, 1944.
- Erdmann, Veronika. Hölderlins ästhetische Theorie im Zusammenhang seiner Weltanschauung. Jenaer germanistische Forschungen, Nr.2. Jena, 1923.
- Fäh, Oskar. Klopstock und Hölderlin: Grenzen der Odenstrophe. Dissertation Zürich, 1952.
- Fauteck, Heinrich. Die Sprachtheorie Fr. v. Hardenbergs (Novalis). Berlin, 1940.
- Fiesel, Eva. Die Sprachtheorie der Romantik. Tübingen, 1927.
- Frey, Hans. Dichtung, Denken und Sprache bei Hölderlin. Dissertation Zürich, 1951.
- Fries, Albert Rudolf. Stilbeobachtungen zu Goethe, Schiller und Hölderlin. Germanische Studien, Heft 51. Berlin, 1927.
- Gaier, Ulrich. Der Gesetzliche Kalkül: Hölderlins Dichtungslehre. Hermaea: Germanistische Forschungen, N.F. Band 14. Tübingen, 1962.

- Guardini, Romano. Hölderlin: Weltbild und Frömmigkeit. München, 1955.
- Hamann, Johann Georg. "Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts," Die Deutsche Literatur: Texte und Zeugnisse aus Sturm und Drang. Klassik. Romantik, Bd.1. München, 1966.
- Häny, Arthur. Hölderlins Titanenmythos. Zürich, 1948.
- Hardenberg, Friedrich von (Novalis). "Die Lehrlinge zu Sais," Die Deutschen Romantiker in zwei Bänden, hgbn. Gerhard Stenzel. Salzburg, o.J.
- Häusermann, Ulrich. Friedrich Hölderlin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Monographien, 53. Hamburg, 1961.
- Hederich, Benjamin. Gründliches Mythologisches Lexicon. Leipzig, 1770.
- Hegels theologische Jugendschriften, hgbn. Hermann Nohl. Tübingen, 1907.
- Hengsberger, Käthe. Isaak von Sinclair: Der Freund Hölderlins. Germanische Studien, Heft 5. Berlin, 1920.
- Henrich, Dieter. "Hölderlin über Urteil und Sein," HJB, 14 (1965/66).
- Heselhaus, Clemens. "Hölderlins Idea Vitae," HJB, 7 (1952), 17-50.
- Hinderer, Walter, "Lichtwesen und Irrer: zum 200. Geburtstag am 20. März 1970: Ein Führer durch Werkausgabe und neuere Werkdeutung," Die Zeit, Dienstag den 24. März, 1970.
- Hof, Walter. Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt. Meisenheim am Glan, 1954.
- Hötzer, Ulrich. Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung. Forschungen zu Kirchen- und Geistesgeschichte, N.F. Band 1. Stuttgart, 1956.

Jaeger, Hans Peter. Hölderlin-Novalis: Grenzen der Sprache.

Zürcher Beiträge zur Deutschen Sprach- und Stilgeschichte,
Nr.3. Zürich, 1949.

Kayser, Wolfgang. "Stimme des Volkes," Die Deutsche Lyrik: Form und
Geschichte, hgbn. Benno von Wiese, Band 1. Düsseldorf,
1964 (381-393).

Kemptner, Lothar. Hölderlin in Hauptwil. St. Gallen, 1946.

Kirchner, Werner. Der Hochverratsprozess gegen Sinclair: Ein Beitrag
zum Leben Hölderlins. Marburg, 1949.

_____. Hölderlin: Aufsätze zu seiner Homburger Zeit, hgbn.
Alfred Kelletat. Göttingen, 1967.

Konrad, Michael. Hölderlins Philosophie im Grundriss; Analytisch-kritischer
Kommentar zu Hölderlins Aufsatzfragment 'Über die Verfahrungs-
weise des poetischen Geistes'. Abhandlungen zur Philosophie,
Psychologie und Paedagogik, Band 37. Bonn, 1967.

Kudszus, Winfried. Sprachverlust und Sinneswandel: zur Späten und
Spätesten Lyrik Hölderlins. Germanistische Abhandlungen,
Nr. 28. Stuttgart, 1969.

Lauener, Henri. Die Sprache in der Philosophie Hegels mit besonderer
Berücksichtigung der Ästhetik. Bern, 1962.

Lehmann, Emil. Hölderlins Idylle 'Emilie vor ihrem Brauttage'. Prager
Deutsche Studien, Band 36. Reichenberg, 1925.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz
in sieben Bänden, hgbn. C.J. Gerhardt. Berlin, 1875-90.

Lüders, Detlev. Die Welt im verringertem Maasstab: Hölderlin Studien.

Tübingen, 1968.

Man, Paul de. "Hölderlins Rousseaubild," HJB, 15 (1967/68), 180-208.

Michel, Wilhelm. Das Leben Hölderlins. Bremen, 1949.

Montgomery, Marshall. Friedrich Hölderlin and the German Neo-Hellenic Movement. Oxford, 1923.

_____. Studies in the Age of Goethe. London, 1931.

Peregrini, Alessandro. Friedrich Hölderlin: Sein Bild in der Forschung,
übers. Christoph Gassner. Berlin, 1965.

Pyritz, Hans. "Zum Fortgang der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe," HJB, 8
(1953), 80-105.

Ryan, Lawrence. Friedrich Hölderlin. Sammlung Metzler, Abt.D. Nr.20.
Stuttgart, 1962.

_____. Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne. Stuttgart, 1960.

Rosteutscher, Joachim. Hölderlin, der Kunder der grossen Natur. Bern,
1962.

Schadewaldt, Wolfgang. "Hölderlin und Homer, zweiter Teil (Hyperion)," HJB, 8 (1953), 1-53.

Schmidt, Jochen. "Die innere Einheit von Hölderlins 'Friedensfeier'," HJB, 14 (1965/66), 125-175.

_____. Hölderlins Elegie 'Brod und Wein!': die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung. Berlin, 1968.

_____. Hölderlins letzte Hymnen, 'Andenken' und 'Mnemosyne'.

Untersuchungen zur Deutschen Literaturgeschichte, Band 7.

Tübingen, 1970.

Schottmann, Hans Heinrich. Metapher und Vergleich in der Sprache

Hölderlins. Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literaturwissenschaft, Band 14. Bonn, 1960.

Schulz, Franz. Klassik und Romantik der Deutschen. 2 Bände. Stuttgart, 1959.

Szondi, Peter. Hölderlin Studien: mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt, 1967.

Vietor, Karl. Die Lyrik Hölderlins: eine analytische Untersuchung. Deutsche Forschungen, Heft 3, Frankfurt, 1921, Nachdruck Darmstadt, 1967.

Zuberbühler, Rolf. Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen. Philologische Studien und Quellen. Heft 46. Berlin, 1969.