

GERHARD KURZ

»Mit Geistigkeit ist weit umher die alte Sage«

Hölderlins Klassizismus

In Erinnerung an Luigi Reitani

Eines der Gedichte, die Hölderlin im Tübinger Turm unter dem Namen Scardanelli verfasste, trägt den Titel ›Griechenland‹ (KA I, S. 474).¹ Er verfasste es am 27. Januar 1843, ein halbes Jahr vor seinem Tod. Besucher des psychisch kranken Dichters wünschten sich von ihm Ge-

- 1 Dieser Aufsatz stellt eine tiefgehende und korrigierende Überarbeitung und Erweiterung eines früheren Aufsatzes dar, der unter dem Titel: »Am Feigenbaum ist mein | Achilles mir gestorben«. Lebenswelt und Klassizismus bei Hölderlin, in: *Literatur & Lebenswelt. Ein Buch für Gottfried Willems*, hrsg. von Alexander Löck und Dirk Oschmann, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 125–144, erschienen ist. Verwendet werden die folgenden Siglen:

- KA Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main 1992–1994.
- MA Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München und Wien 1992–1993.
- StA Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck, Ute Oelmann, 8 Bde., Stuttgart 1943–1985.
- HH Hölderlin-Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Johann Kreuzer, 2., revidierte und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar 2020.
- Hjb Hölderlin-Jahrbuch, 1947 ff.
- ATK Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde. und Register, Leipzig 1792–1799, Neudruck Hildesheim, Zürich, New York 1994.
- DNP *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von Hubert Cancik, Manfred Landfester, Helmuth Schneider, 15 Bde., Stuttgart und Weimar 1996–2003; *DNP, Supplemente 13: dass., Supplemente*, Bd. 13: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hrsg. von Joachim Jacob und Johannes Süßmann, 2018.
- DWb *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, 33 Bde., Nachdruck München 1984.

dichte zum Andenken. Er lieferte sie wie erbeten und hielt sich dabei den Besuch mit Geschäftsmäßigkeit, untertänigen Titulaturen und, wie hier, mit der Verbergung seines Namens vom Leibe. Einem Besucher, der sich ein solches Gedicht wünschte, antwortete er: »Wie Euer Heiligkeit befehlen! Soll ich über Griechenland, Frühling, Zeitgeist?« (StA 7.3, S. 301) In diesem Angebot des Geisteskranken sind auch zentrale Motive seines Werks zuvor erkennbar: die griechische Antike, die Natur, der Geist der Zeit. ›Griechenland‹ enthält den Vers: »Mit Geistigkeit ist weit umher die alte Sage« (v. 6). Die alte Sage, die mit Geistigkeit weit umher ist, ist die alte Sage von Griechenland. Der Ausdruck »alte Sage« schillert zwischen der Bedeutung der Sage als das, was alles seit Jahrhunderten vom antiken Griechenland gesagt, geschrieben, gezeigt, also überliefert wurde und wird, und der Bedeutung als Erzählung von einem außerordentlichen, mit allen Facetten ›sagenhaften‹ Ereignis in der Ferne der Vergangenheit.

Mit dem im Titel genannten Thema steht Hölderlin in der Tradition des europäischen, des westlichen Klassizismus, eines erstaunlichen Phänomens.² Diese alte Sage ist in der Tat ›weit umher‹. Setzt man seinen Beginn in die Florentiner Renaissance in der Wende des 15. zum

2 Aus der Forschung möchte ich nur Übersichtsartikel nennen: Peter L. Schmidt u. a., [Art.] Klassizismus und Klassik, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 977–1088; Peter Kuhlmann, [Art.] Antike, in: DNP, Bd. 13, Sp. 135–138; Hartmut Stenzel, [Art.] Klassik als Klassizismus, ebd., Bd. 14, Sp. 887–901; Werner Busch und Raimund Borgmeier, [Art.] Klassizismus, ebd., Sp. 954–978, und besonders DNP, Supplemente 13; zum Klassizismus in Deutschland: Manfred Fuhrmann, Die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹, der Nationalismus und die deutsche Klassik, in: Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen, hrsg. von Bernhard Fabian, Wilhelm Schmidt-Biggemann, Rudolf Vierhaus, München 1980, S. 49–67; Manfred Landfester, Humanismus und Bildung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur politischen und gesellschaftlichen Bedeutung der humanistischen Bildung in Deutschland, Darmstadt 1988; Claudia Schmolders, Faust & Helena. Eine deutsch-griechische Faszinationsgeschichte, Berlin 2018; Marlene Meuer, Polarisierungen der Antike. Antike und Abendland im Widerstreit – Modellierungen eines Kulturkonflikts im Zeitalter der Aufklärung, Heidelberg 2017; Stefan Rebenich, Die Deutschen und ihre Antike. Eine wechselvolle Beziehung, Stuttgart 2021. Zum europäischen Klassizismus erhellend: Christine Zabel, Polis und Politesse. Der Diskurs über das antike Athen in England und Frankreich, 1630–1760, Berlin und Boston 2016.

16. Jahrhundert, in die folgende *Querelle des Anciens et des Modernes*, den Streit über den Vorzug der Antike oder der Gegenwart,³ dann erstreckt sich seine Geltung über Jahrhunderte bis weit in das 19. Jahrhundert, bis zur Gründung der Olympischen Spiele Ende desselben Jahrhunderts.⁴ Noch weiter erstreckt sich seine Geltung, geht man in das 14. Jahrhundert, in das Jahrhundert des Humanisten Petrarca zurück, der in seinem Werk in produktiver Aufnahme antiker Traditionen neue, komplexe Erfahrungen und Sichtweisen formulierte. Seitdem bezogen Dichter, Maler und Komponisten bis heute ihre *Sujets* immer wieder aus dem Fundus griechischer und römischer Mythologie und Kunst, um mit ihrer ästhetischen Form und Deutungskraft die Probleme der jeweiligen Gegenwart zu erfassen. Wir leben in Städten, deren Architektur trotz großer Zerstörungen immer noch von der Sage der Antike zeugt. Im 19. Jahrhundert hatte Marx mit Erstaunen von der »Schwierigkeit« zu verstehen gesprochen, dass griechische Kunst wie Homers ›Ilias‹ und ›Odyssee‹ immer noch »Kunstgenuß« gewährt und »in gewisser Beziehung« als unerreichbares Muster gilt, obwohl sich seitdem die gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen und religiösen Formen fundamental geändert hatten.⁵

Seine architektonische Formensprache entwickelte der europäische Klassizismus in Metropolen wie Paris, Berlin, London, Petersburg, München, Dresden bis in die Städte der Provinz. Museen, Konzert- und Theaterhäuser, Krankenhäuser, Bahnhöfe, Schulen, Universitäten und Bürgerhäuser wurden nach diesem Stilideal gebaut. Der architektonische Klassizismus reicht hinüber in den palladianischen Klassizismus der Neuen Welt mit den, von George Washington konzipierten, politisch zentralen Gebäuden des Kapitols (1793–1823) und des Weißen Hauses (1792–1800). Karl Friedrich Schinkel, der in Berlin die Neue Wache (1816–1818), das Schauspielhaus (1818–1821) und das Alte Museum (1825–1830) baute, und Thomas Jefferson, der im *Athenian taste* sein

3 Vgl. Hans Robert Jauss, [Art.] Antiqui/Moderni, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 410–414.

4 Vgl. besonders Alexander Honold, Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike, Berlin 2002, S. 77–96.

5 Karl Marx, Einleitung zu einer Kritik der Politischen Ökonomie (1859), in: ders., Werke, Schriften, Briefe, hrsg. von Hans-Joachim Lieber, Bd. 6, Stuttgart 1964, S. 793–833, hier: S. 832.

Anwesen (Monticello), das Kapitol und die Universität von Virginia selbst entwarf, waren überzeugt, dass von der Klarheit und Würde solcher Bauten eine pädagogische Wirkung ausgeht. Jefferson verstand diese Architektur als eine visuelle Erziehung zu demokratischen Idealen. Die deutsche Nationalversammlung von 1848/49 tagte im tempelartigen, amphitheatralischen Rundbau der Frankfurter Paulskirche. Als eine sichtbare Form der Vernunft wurden der Bau und die Anlage des Schlosses und Parks von Wörlitz (1769–1773) umgesetzt, auch ein Beispiel für die Allianz von Klassizismus und Aufklärung. Noch in Wagners Konzeption des Bayreuther Theaters und in der reduktiven Klarheit und Funktionalität der Ästhetik des Bauhauses im 20. Jahrhundert ist ein Erbe der klassizistischen Ästhetik zu finden.⁶

Winckelmann und sein Jahrhundert

Mitte des 18. Jahrhunderts war es zu einer neuen Renaissance der Antike gekommen. Am Anfang dieser neuen Begeisterung standen die nun systematischen Ausgrabungen von Herculaneum (ab 1738), Pompeji (ab 1748) – und Johann Joachim Winckelmann. 1755 erschien seine schmale, epochenmachende Abhandlung ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹, 1764 seine ebenso epochemachende ›Geschichte der Kunst des Altertums‹. Der Titel von Winckelmanns ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹ enthält eine programmatische Entscheidung. Winckelmann handelt nicht von der Vorbildlichkeit der Antike allgemein, sondern von der Vorbildlichkeit der griechischen Antike. Demgegenüber trat die bis dahin dominierende Orientierung an der römischen Antike zurück. Einen Paradigmenwechsel in Deutschland hat dies Conrad Wiedemann genannt.⁷

6 Zur klassizistischen Architektur vgl. den prägnanten Übersichtsartikel von Adrian von Buttlar, *Der Klassizismus – ein ästhetisches Markenzeichen Europas*, in: *Das Haus Europa*, hrsg. von Pim den Boer, München 2012 (= *Europäische Erinnerungsorte* 2), S. 151–159, und die Beobachtungen von Wolfgang Braungart, *Intermedialität oder ›Wechselseitige Erhellung der Künste‹?*, in: *Wirkendes Wort* 73 (2023), S. 137–162.

7 Vgl. Conrad Wiedemann, *Römische Staatsnation und griechische Kulturation. Zum Paradigmenwechsel zwischen Gottsched und Winckelmann*, in: *Kontrovers-*

Neuere Untersuchungen haben diesen Paradigmenwechsel relativiert. Der zeitgenössische Griechenlandkult verdrängte nicht die römische Antike, wie sich auch an einer steigenden Zahl der Publikationen zur römischen Antike Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland ablesen lässt.⁸ Doch konnte Goethe 1805 mit einigem Recht einen Sammelband mit dem Titel ›Winckelmann und sein Jahrhundert‹ veröffentlichen. Für Deutschland war Ende des 18. Jahrhunderts in der Nachfolge Winckelmanns der kulturelle Vorrang der griechischen Antike ausgemacht. Von einem Vorrang der griechischen Antike ging schon, von Shaftesbury inspiriert, das englische *Greek Revival* aus.⁹ In Frankreich kam es mehr zu einer Mischung römischer und griechischer Antike. Die französischen Revolutionäre nahmen in ihrer Rhetorik, ihren Festen, ihrer Ikonographie griechische und römische Elemente auf, wie z. B. Jacques-Louis David mit seinen Gemälden ›Schwur der Horatier‹ (1784) und ›Der Tod des Sokrates‹ (1787). Für die Partei der Jakobiner war das ›tugendhafte‹ Sparta das Vorbild, die liberalen Girondisten bewunderten dagegen die athenische Demokratie. Deswegen und wegen ihres föderativen Programms sympathisierten deutsche Intellektuelle wie Hölderlin auch mit den Girondisten. Dem Rom Winckelmanns, der römischen Antike kam für Hölderlin im Vergleich nur eine periphere Rolle zu.¹⁰ In seinem Entwurf des Geschichtsgangs »von Morgen nach Abend« (Friedensfeier, KA I, S. 339, v. 30), vom Orient ins Abendland, von Asien nach Deutschland (›Germanien‹) stellt »die hohe | Roma« (StA 2.2, S. 645, Z. 9 f.) einen Übergangsort dar.

sen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses, Bd. 9, hrsg. von Franz Norbert Mennemeier und Conrad Wiedemann, Göttingen 1985, S. 173–178.

- 8 Vgl. Angela Cornelia Holzer, *Rehabilitationen Roms: Die römische Antike in der deutschen Kultur zwischen Winckelmann und Niebuhr*, Heidelberg 2013; Johannes Süßmann, [Art.] *Griechen-Römer-Antithese*, in: DNP, Supplemente 13, Sp. 298–306.
- 9 Vgl. besonders Meuer, *Polarisierungen* (Anm. 2), S. 171–180. Winckelmann war ein aufmerksamer Leser Shaftesburys; vgl. Élisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, Ruppolding 2004, S. 90–93.
- 10 Vgl. Luigi Reitani, »die kühle Nacht | Der Pomeranzenwälder«. Friedrich Hölderlins Italienbild: Ein Versuch, in: ders., *Hölderlin übersetzen. Gedanken über einen Dichter auf der Flucht, Wien und Bozen 2020*, S. 67–83.

Winckelmann schreibt in den ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹: »Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmecket. Diese Quellen suchen, heißt, nach Athen reisen.«¹¹ Seine Abhandlung verfasste Winckelmann in Dresden, einer Stadt mit einer der bedeutendsten Gemälde- und Antikensammlungen. So beendet er den Satz mit: »und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler.«¹² Nicht zu überlesen ist die Anspielung des studierten lutherischen Theologen Winckelmann auf die Bibelworte: »Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist« (Ps 34,9), die in der lutherischen Abendmahlsliturgie zitiert werden. Der Umgang mit diesen Quellen der Kunst wird einem ästhetischen Abendmahl gleichgesetzt. Überhaupt mag man Winckelmanns berühmtes »Kennzeichen der griechischen Meisterstücke« als »eine edle Einfalt, und eine stille Größe«,¹³ neben ihrer Herkunft aus der Rhetorik des Erhabenen¹⁴ dem protestantischen

- 11 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hrsg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969, S. 4.
- 12 Zu Winckelmann vgl. ferner Dieter Burdorf, Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart und Weimar 2001, S. 73–80; vorzüglich der Katalog: Winckelmann. Moderne Antike, hrsg. von Élisabeth Décultot u. a., München 2017. Zur raschen und europaweiten Rezeption Winckelmanns vgl. Renate Miller-Gruber, Nachrichten von der Antike in deutschen Zeitschriften von 1755–1835, Petersberg 2017, S. 33–35; zur Folgerezeption vgl. Esther Sophia Sünderhauf, Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945, Berlin 2004; Die Winckelmann-Rezeption in Italien und Europa. Zirkulation, Adaption, Transformation, hrsg. von Élisabeth Décultot, Martin Dönike, Serena Feloj und Fabrizio Slavazzi, Berlin 2021. Nützlich die Anthologie: Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland, hrsg. von Ludwig Uhlig, Tübingen 1988.
- 13 Winckelmann, Gedanken (Anm. 11), S. 20: »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als auch im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.«
- 14 In der Tradition von Nicolas Boileaus Übertragung der Schrift ›Peri hypsous‹ (Vom Erhabenen) des Pseudo-Longin unter dem Titel ›Traité du sublime‹ von 1674 wurde das Erhabene als Verschränkung von *simplicité* und *grandeur*, Einfalt und Größe, aufgefasst; vgl. Claudia Henn, Simplität, Naivität, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland, 1674–1771,

Ethos der Vergeistigung, der Verinnerlichung, der Einfachheit, auch dem pietistischen Wert der Stille annähern. Winckelmanns Pointierung gab der europäischen Diskussion die zündende Formel.

Auch Hegel griff später zur religiösen Metaphorik, als er das Studium der griechischen Antike eine »profane Taufe« nannte:

Die Vollendung und Herrlichkeit dieser Meisterwerke muß das geistige Bad, die profane Taufe sein, welche der Seele den ersten und unverlierbaren Ton und Tinktur für Geschmack und Wissenschaft gebe. [...] Wenn das erste Paradies das Paradies der *Menschennatur* war, so ist dies das zweite, das höhere, das Paradies des *Menschengeistes*, der in seiner schöneren Natürlichkeit, Freiheit, Tiefe und Heiterkeit, wie die Braut aus ihrer Kammer, hervortritt. [...] Ich glaube nicht zuviel zu behaupten, wenn ich sage, daß, wer die Werke der Alten nicht gekannt hat, gelebt hat, ohne die Schönheit zu kennen.¹⁵

Ende des 18. Jahrhunderts formte der Klassizismus auch das kulturelle Leben an Höfen und in Bürgerhäusern, gleichermaßen als eine Kunstreligion, eine humane Leitkultur, eine Bildungswelt und eine Mode. Es gab aufs Ganze gesehen eine Koexistenz mit der christlichen Religion. Winckelmann ist dafür ein Zeuge. Von ihm wird überliefert, dass er in Rom die Bibel studierte und jeden Morgen ein Kirchenlied von Paul Gerhard sang.¹⁶ Die Antike wurde geradezu von »Neu-Athenern« reinszeniert. Zeitgenossen wie Friedrich Schiller redeten von einem »Fieber der Gräkomanie«.¹⁷ Nicht nur die Form der Paläste, Schlösser und

Zürich 1974. Zur Wirkung auf Winckelmann vgl. Jörg Reiniger, [Art.] Erhaben, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karl Heinz Barck u. a., 7 Bde., Stuttgart und Weimar 2000–2005, Bd. 2, S. 274–310, hier: S. 283. Vgl. Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000, S. 295–300.

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Rede zum Schuljahresabschluß am 29. September 1809, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970–1979, Bd. 4, S. 312–326, hier: S. 317 f.

16 Vgl. Henry Hatfield, *Aesthetic Paganism in German Literature. From Winckelmann to the Death of Goethe*, Cambridge, Mass. 1964, S. 17 f.

17 Vgl. sein Xenion »Die zwei Fieber«: »Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen, | Bricht in der Gräkomanie gar noch ein hitziges aus.« (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1965–1967, Bd. 1, S. 292)

Häuser, der Parks und Gärten, auch die Kleidung, die Frisur, die Gesten, das Mobiliar, die Tapeten und die Geräte des Hauses mussten *à la grecque* sein.¹⁸ Eine florierende Industrie stellte antike Stücke, von Gipsen antiker Marmorwerke bis zu modernen Töpferwaren, als Prestigeobjekte her. Stilgerecht konnte man Tee aus Tassen von Josiah Wedgwood mit Reliefs nach griechischen Vorbildern trinken. Porträts wurden nach den Gesichtsprofilen griechischer Statuen stilisiert. In Gemmen, Kameen, Graphiken, Zeichnungen und Bildern wurden Motive griechischer Antike aufgenommen und gesammelt, in *tableaux vivants* vorgeführt. Europaweit verbreitet waren die Zeichnungen John Flaxmans zur ›Ilias‹ und ›Odyssee‹, die er 1793/94 in Rom anfertigte. Ab 1801 veröffentlichte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Heften ebenfalls Szenen aus der ›Ilias‹ und ›Odyssee‹ unter dem Titel ›Homer nach Antiken gezeichnet‹.¹⁹ (Mit »Antiken« sind antike Motive in Gemmen, Kleinplastiken und Reliefs gemeint.) Mit durchsichtigem, lockerem Gewand ließ sich die preußische Königin Luise als Göttin Hebe, Göttin der Jugend und Mundschenk der Götter, malen. Bei einem Ball im Hause des Bankiers Gontard 1799 in Frankfurt waren sie und ihre Schwestern, wie berichtet wird, »alle griegs [griechisch] gekleidet, sie sahen aus wie 4 recht schöne Wechswood [Wedgwood] Figuren«.²⁰ Bezeichnend für diese gräkomanische Faszination ist auch eine Überlieferung aus Hölderlins Studienzeit im Tübinger Stift: Wenn er auf und ab ging, »sei es gewesen, als schritte Apollo durch den Saal« (StA 7.1, S. 399). Susette Gontard, die Frau seines Patrons in Frankfurt, der den Fünfundzwanzigjährigen 1795 als Hofmeister angestellt hatte, erschien Hölderlin und anderen als eine bezaubernde Verkörperung des zeitgenössischen Phantasmas griechisch-antiker Schönheit. Mündlicher Überlieferung nach wurde sie beschrieben als eine »vollendete Schönheit von edler griechischer Gestalt« (StA 7.2, S. 61). Auch Landolin Ohmachts Gipsbüste von Susette Gontard von 1795 will diese Wirkung

18 Vgl. dazu besonders Hannelore Schlaffer, *Klassik und Romantik 1770–1830*, Stuttgart 1986, S. 167–176.

19 Instruktiv dazu Gudrun Körner, *Cottas Homer. Zeichnungen nach Antiken von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, Marbach am Neckar 2006 (= *Marbacher Magazin* 114).

20 Hölderlins *Diotima Susette Gontard. Gedichte – Briefe – Zeugnisse*, hrsg. von Adolf Beck, Frankfurt am Main 1980, S. 141 (Brief von Marianne Gontard an Marie Rätzer, 29.6.1799).

erzeugen. In den von ihrer komplizierten Liebe inspirierten Gedichten gab Hölderlin ihr den Namen der platonischen Seherin Diotima, die in Platons ›Symposion‹ Sokrates über die Liebe belehrt. In zwei Gedichten (An ihren Genius, KA I, S. 198, v. 4; Menons Klagen um Diotima, KA I, S. 271, v. 102) figuriert sie als »die Athenerin«. Den Ball mit Königin Luise hat er nicht mehr erlebt. Im September 1798 hatte er nach einer Auseinandersetzung mit Gontard das Haus verlassen.

Die klassizistischen Requisiten, mit denen man sich umgab, umfassten kuriose Modeobjekte und dienten ästhetischen Programmen. Schillers Tintenfass war mit einer Büste Homers gekrönt. Goethe stattete sein Haus in Weimar zu einem veritablen klassizistischen Museum aus. Die Treppe sollte bei den Besuchern den Eindruck erzeugen, sie stiegen in einen Götterhimmel auf.²¹ Das Weimar Goethes, Schillers, Herders und Wielands »ist Athen«, wie Johann Wilhelm Ludwig Gleim 1792 in seinem Gedicht ›Als ich zu Weimar war‹ statuierte. Mit antiken Requisiten umgab sich noch Freud in seiner Wohnung in Wien. Am Fußende der Couch in seinem Behandlungszimmer hing eine Reproduktion von Ingres' ›Ödipus und die Sphinx‹. Freud liebte es, die Arbeit des Psychoanalytikers mit der Arbeit des Archäologen zu vergleichen, der eine antike Stadt ausgräbt.

Griechenland als Phantasma

Aber wer von den deutschen Klassizisten reiste nach Griechenland, suchte Athen auf? Die Reise war gefährlich und Griechenland war Teil des Osmanischen Reiches. Das konnte man aus vielen Reisebeschreibungen erfahren. Ein Grund, nicht nach Griechenland zu reisen, mag wohl auch die Befürchtung gewesen sein, die griechische Realität könne das idealisierte Griechenlandphantasma beschädigen.²² Winckelmann

21 Vgl. Jörg Träger, Goethes Vergötterung. Bilder eines Kults, in: Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2004, S. 93–136.

22 Vgl. Constanze Baum, ›Erkenne dich selbst‹. Reisen nach und Schreiben über Delphi, in: Humanismus und Antikerezeption im 18. Jahrhundert, Bd. 2: Der Humanismus und seine Künste, hrsg. von Mark-Georg Dehrmann und Martin Vöhler, Heidelberg 2020, S. 63–88.

reiste nicht nach Griechenland, wohl nach Rom, wo er die sinnliche Fülle der antiken Kunstwerke feierte. Auch Herder, Wieland, Moritz, Heinse, Schiller, Hölderlin, Schinkel, Wilhelm von Humboldt reisten nicht nach Griechenland. Goethe wenigstens nach Sizilien, in die *Magna Graecia*. Aus Neapel, ehemals auch Teil der *Magna Graecia*, schrieb er am 17. Mai 1787 an Herder über sein Erlebnis der Landschaft und des Meeres: »nun ist mir erst die Odyssee ein lebendiges Wort«. ²³ Wenig später besuchte Herder ebenfalls Neapel und schrieb im Rückblick an seine Frau, er fange an zu fühlen, »wie man ein Grieche sein konnte«. ²⁴ Hölderlin suchte bei seinem Aufenthalt als Hauslehrer in Bordeaux 1802 im Lebensgefühl der Bewohner von Südwestfrankreich auch griechisches Lebensgefühl zu verstehen. Sie alle suchten das Land der Griechen mit der Seele, um Iphigenies Anfangsmonolog in Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ (v. 12) zu zitieren. Originale oder Kopien schaute man sich in Antikensammlungen wie in Dresden, Göttingen, Kassel, Mannheim oder in Rom und Paris an. Der weißgraue Marmor der Statuen wurde als authentischer Ausdruck einer edlen Schlichtheit, Klarheit und Idealität wahrgenommen. Dass griechische Statuen auch bemalt sein konnten, lag für die meisten jenseits aller Vorstellung. Die Entdeckung ihrer Farbigkeit nach den Ausgrabungen in Pompeji, vollends dann nach den Ausgrabungen in Athen im späten 19. Jahrhundert, sorgte bei vielen für einen Schock. ²⁵ Es zählte der schöne Körper, der weißgraue Marmor und die klare Linie, »der Contour«, wie Winckelmann formulierte.

- 23 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder, 21 Bde., München 1985–1998, hier: Bd. 15, S. 393 (›Italienische Reise‹).
- 24 Johann Gottfried Herder, *Bloß für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italien 1788/89*, hrsg. von Walter Dietze und Ernst Loeb, Berlin 1980, S. 300 (Brief vom 6.1.1789).
- 25 Eine Vorstellung von der intensiven Farbigkeit der antiken Statuen bietet der Katalog ›Bunte Götter – Golden Edition. Die Farben der Antike‹ (hrsg. von Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, München 2020). Winckelmann war sich der Farbigkeit bewusst. Eine Statue ist für ihn aber »desto schöner [...] je weißer« sie ist (Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, hrsg. von Ludwig Goldscheider, Neudruck Darmstadt 1972, S. 148).

Nur so offenbar, »aus der Ferne, von allem Gemeinen getrennt«, wie Wilhelm von Humboldt 1804 aus Italien an Goethe schrieb,²⁶ vor den Statuen in den Sammlungen, über den Kupferstichen und Texten, war das »Fabelland« (Schiller, *Die Götter Griechenlandes*, v. 4), war die »Wunderwelt« (Tränen, KA I, S. 316, v. 5) der griechischen Antike, war sie als Utopie schöner, natürlicher und freier Menschlichkeit vorzustellen und zu wahren. Von den Statuen muss auch eine intensive erotische Faszination ausgegangen sein, spürbar in der Weise, wie Hölderlin vom athletischen, vom heroischen »Körper der Griechen« (KA III, S. 466 f.) redet. Motiviert auch von der kulturkritischen Fiktion eines glücklichen Urzustands bei Rousseau wurde den Griechen eine Ganzheit zugesprochen, die sich in der modernen, arbeitsteiligen Gesellschaft für die Zeitgenossen in Zerrissenheit gekehrt hat. Es war Winckelmann, Schiller, Herder, Heinse, Goethe, Hölderlin, Wilhelm von Humboldt oder Friedrich Schlegel und Novalis jedoch bewusst, dass diese Verklärung der griechischen Antike aus den Bedürfnissen der Gegenwart erzeugt wird.

In der Gefühlskultur der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang mit ihrem emotionalen, identifikatorischen Umgang mit Literatur wurden auch die Epen Homers emotional und identifikatorisch gelesen. Für diesen Umgang sind diese Epen keine Bücher mehr. Goethes »Die Leiden des jungen Werther« führt am Beispiel Werthers diesen Umgang vor und führt auch vor, wie dieser Umgang ins Narzisstische, ja Regressive gehen kann. Wilhelms Angebot, ihm Bücher zu schicken, lehnt Werther ab: »Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst, ich brauche Wiegenesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer.« (13. Mai) In Wahlheim hat Werther ein vertrauliches »Plätzchen« gefunden, »und dahin laß ich mein Tischchen aus dem Wirtshause bringen und meinen Stuhl, und trinke meinen Kaffee da, und lese meinen Homer« (26. Mai).²⁷ Mit großer Romankunst fügt Goethe immanente Brechungen in Werthers Briefe ein: Die homerische Idylle ist ein künstliches, sentimentalisiertes Gefühlskonstrukt. Schon der Kaffee ist ein Melancholieindiz für die Zeitgenossen. Werther braucht

26 Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1960–1981, Bd. 5, S. 216.

27 Goethe, *Werke* (Anm. 23), Bd. 1.2, S. 200, 204.

Homers »Wiegengesang«, aber dieser Wiegengesang steht in einem Buch, das er liest. Der Ausdruck »Wiegengesang« und die Häufung des Possessivpronomens »mein« deuten auf eine Regression ins Frühkindlich-Narzisstische hin.²⁸ Dieses Pronomen »mein« wird auch Hölderlin signifikant verwenden und seine Bedeutung durch den Dativus ethicus noch steigern: »Am Feigenbaum ist mein | Achilles mir gestorben« (Mnemosyne, KA I, S. 365, v. 35 f.). Auf diesen Vers werde ich noch eingehen.

In »Faust. Der Tragödie Zweiter Teil« führt Goethe vor, wie aus dem »Laboratorium« (2. Akt, unmittelbar danach folgt »Klassische Walpurgisnacht«) der Gegenwart diese Bilder der Antike hervorgehen.²⁹ Nach Schillers Analyse in seinem Essay »Über naive und sentimentalische Dichtung« lieben wir in den antiken Griechen nicht sie selbst, sondern die »Idee« einer, verlorenen, natürlichen Welt, die wir uns machen.³⁰ Novalis konnte formulieren: »Erst jetzt fängt die Antike an zu entstehen. Sie wird unter den Augen und der Seele des Künstlers. Die Reste des Alterthums sind nur die specifischen Reitze zur Bildung der Antike.«³¹ Jean de La Bruyère bemerkte schon Ende des 17. Jahrhunderts über die natürlichen Sitten der Athener: »l'éloignement des temps nous les fait goûter«.³² Hölderlins singuläre Rezeption der griechischen Antike behandle ich im folgenden Abschnitt. Für ihn war die griechische »Wunderwelt« von der Gegenwart »wohlgeschieden« (Am Quell der Donau, KA I, S. 323, v. 74). Gleichwohl und deswegen waren ihre Kunstwerke die Muster aller Muster für seine »freie [] Kunstnachahmung« (KA II, S. 447).

28 Vgl. Verf., Werther als Künstler, in: Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids, hrsg. von Herbert Anton, München 1982, S. 95–112. Zum Kaffee als Melancholieindiz vgl. Franziskas »Der liebe, melancholische Kaffee«; Lessing, Minna von Barnhelm IV, 1.

29 Vgl. Heinz Schlaffer, Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981, S. 109: »Es ist nicht übertrieben: die Antike wird im Laboratorium der Moderne hergestellt.«

30 Schiller, Werke (Anm. 17), Bd. 5, S. 695.

31 Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Richard Samuel und Hans-Joachim Mähl, 5 Bde., Stuttgart 1960–1988, Bd. 2, S. 640.

32 Jean de La Bruyère, Discours sur Théophraste, in: Œuvres complètes, hrsg. von Julien Benda, Paris 1951, S. 3–18, hier: S. 13.

Wer reiste überhaupt nach Griechenland, um mit eigenen Augen zu sehen, was von der griechischen Antike noch zu sehen war?³³ Es waren vor allem englische Enthusiasten, darunter viele Mitglieder der Londoner *Society of Dilettanti*. Englische und französische archäologische Expeditionen in die klassischen Landstriche waren schon im 17. Jahrhundert unternommen worden. 1714/15 war der große Vorgänger Winckelmanns, der Comte de Caylus, in die Levante gereist und hatte Ephesos aufgesucht. Ab 1752 erschien in sieben umfangreichen Bänden sein ›Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines‹. Zwischen 1751 und 1755 bereisten die jungen Architekten und Maler James Stuart und Nicholas Revett griechische Stätten, um die Muster von Bildhauerkunst und Architektur in genauen Zeichnungen festzuhalten. 1762 erschien der erste Band ihrer ›Antiquities of Athens‹ (weitere Bände erschienen 1787, 1794, 1816). 1754 folgte ihnen der französische Architekt David Le Roy. 1758 erschien als Resultat seiner Reise ›Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce‹. Goethe schätzte Johann Hermann Riedesels ›Reise durch Sizilien und Großgriechenland‹ von 1771. Die Sammelleidenschaft für die antiken Kunstwerke führte zu wahren Jagdzügen. Lord Elgin, Mitglied der *Society of Dilettanti* und damals Botschafter in Konstantinopel, ließ 1804 Teile des Parthenon-Frieses und der Giebelfiguren abmontieren und nach London transportieren, um sie vor Verfall und Zerstörung zu retten. Die ersten Reaktionen waren Empörung über den Raub und Irritation über ihren ästhetischen Wert.

Kolorit und Topographie seines »griechischen Romans« (KA III, S. 103) ›Hyperion oder der Eremit in Griechenland‹ gewann Hölderlin wohl aus Reiseberichten, die er in deutscher Übersetzung lesen konnte: Richard Chandlers ›Travels in Asia Minor‹, 1775 (deutsch 1776), und ›Travels in Greece‹, 1776 (deutsch 1777), beide im Auftrag der *Society of Dilettanti*, und Auguste de Choiseul-Gouffiers ›Voyage pittoresque de la Grèce‹, 1782, zweiter Band 1809. In seinem Roman lässt Hölderlin Hyperion sich über die Europäer empören, die die Säulen und Statuen »weggeschleift und einander verkauft« haben, und er lässt ihn sich über

33 Vgl. den vorzüglichen Beitrag von Norbert Miller, Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt, Bd. 4: Aufklärung und Romantik 1700–1830, hrsg. von Erika Wischer, Berlin 1983, S. 315–366, hier S. 325–332.

zwei britische Gelehrte mokieren, »die unter den Altertümern in Athen ihre Ernte« hielten (KA III, S. 96 f.). Angespielt wird damit wohl auf James Stuart und Nicholas Revett.³⁴

Paradoxe Nachahmung

In ihrer Wirkungsgeschichte erhielten, abgesehen von der epochalen Formel ›edle Einfalt und stille Größe‹ besonders zwei Lehren von Winckelmanns ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹ eine besondere Brisanz. In der Sache waren sie so neu nicht. Winckelmann stellte sie aber pointiert heraus.³⁵

Als erste Lehre, mit erkennbarer Lust an der paradoxen, epigrammatischen Pointe formuliert:

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen. Man muss mit ihnen, wie mit seinem Freunde, bekannt geworden sein, um den Laokoon ebenso unnachahmlich als den Homer zu finden.³⁶

Auf den ersten Blick ein Widerspruch. Aus einer Nachahmung kann kein Unnachahmliches entstehen. So wird bis heute moniert. Dass es sich jedoch um keinen Widerspruch handeln kann, geht schon aus dem Verstehen-Lernen hervor. Aufgelöst wird der vermeintliche Widerspruch, wenn, paradox, das Unnachahmliche der Alten nachgeahmt wird, nämlich das, worin sie eigen sind, worin ihre Originalität besteht, wie der Schlüsselbegriff der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts heißt. Diese Nachahmung, heißt es später, eröffnet den Weg, selbst »Originale« zu werden.³⁷ Nachahmen bedeutet dann für »uns« nicht Kopieren

34 Die ersten drei Bände ihrer ›Antiquities‹ befanden sich in der Weimarer Bibliothek. Während seiner Arbeit am ›Hyperion‹-Roman in seiner Jenaer Zeit (November 1794 – Mai 1795) hatte er die Möglichkeit, die Bände einzusehen.

35 Vgl. Décultot, Untersuchungen (Anm. 9), S. 67.

36 Winckelmann, Gedanken (Anm. 11), S. 4.

37 Ebd., S. 14. In ›Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst‹ (1759) unterscheidet Winckelmann zwischen Nachmachen und Nachahmen: »unter je-

der antiken Kunstwerke, sondern, in kongenialer Analogie, ebenso wie die Alten originelle Formen aus der eigenen Zeit und für die eigene Zeit zu entwickeln. Insofern handelt es sich, paradox, um die Nachahmung eines Unnachahmlichen. Mit diesem ästhetischen Programm wird die griechische Antike als überzeitliches Vorbild anerkannt *und zugleich* als eine vergangene Epoche historisiert. Friedrich Schlegel rühmte an Winckelmann, dass er zuerst systematisch von der »absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen« ausgegangen sei.³⁸ Die Allianz mit der zeitgenössischen Genieästhetik verlieh Winckelmanns Nachahmungsverständnis eine zusätzliche Überzeugungskraft.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde genau zwischen Nachahmung und *Copey* unterschieden. Zur Ausbildung wurde natürlich das Kopieren praktiziert. Im Artikel ›imitation‹ der ›Encyclopédie‹ heißt es: »Une bonne imitation est une continuelle invention.« (Eine gute Nachahmung ist eine kontinuierliche Erfindung.)³⁹ Auch der junge Herder hatte Winckelmann sogleich verstanden. Er forderte als Pen-

nem verstehe ich die knechtische Folge; in dieser aber kann das Nachgeahmete, wenn es mit Vernunft geföhret wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden.« (ders., Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1968, S. 149–156, hier: S. 151)

38 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler u. a., Paderborn 1958 ff., Bd. 2, S. 188 f.: »Der systematische Winckelmann, der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, [...] legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen, den ersten Grund zu einer materialen Altertumslehre.« Schlegel bezieht sich auf Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ von 1764.

39 Encyclopédie, hrsg. von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert, Bd. 8, Neuchâtel 1765, S. 568. Zit. nach Peter-Eckhard Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972, Art. ›imitation‹, S. 317–319, hier: S. 318. Dort weitere Beispiele. Als Beispiel für »se rendre original en imitant« wird das Verhältnis von Vergil zu Homer angeführt. Aus dem Artikel geht auch hervor, dass zur ›imitation‹ auch ein Moment von Rivalität gehört. Eine kreative Imitation lehrte schon Pseudo-Longin; vgl. Longinus, Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988, 13,2 und 14,1: Das Vorbild inspiriert zum Schaffen aus eigener Natur. Johann Georg Sulzer unterscheidet eine knechtische, eine ängstliche und eine »freye« Nachahmung. »Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es angeflammet, durch eigene Wärme fortbrennet« (Art. ›Nachahmung‹, in: ATK, Bd. 3, S. 489).

dant zum »Winckelmann in Absicht der Kunst« einen »Winckelmann in Absicht der Dichter«, der deutschen Dichter, und dieser Winckelmann »zeige uns das wahre Ideal der Griechen in jeder ihrer Dichtarten zur Nachbildung, und ihre individuelle, National- und Lokalschönheiten, um uns [...] zur Nachahmung unsrer selbst aufzumuntern.«⁴⁰ Shakespeare war für ihn das große Beispiel, wie man »aus seinem Stoff so natürlich, groß und original eine dramatische Schöpfung« ziehen kann, »als die Griechen aus dem Ihren.«⁴¹

Herder konnte sich auch auf Edward Youngs ›Conjectures on Original Composition‹ von 1759 stützen, die er kurz nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung las. Sie erschien 1760 unter dem Titel ›Gedanken über die Original-Werke‹. Darin heißt es, die englische Diskussion zusammenfassend: »Nicht der ahmet den Homer nach, der die göttliche Iliade nachahmet; nur der ahmet den Homer nach, der eben die Methode erwählt, die Homer erwählte, um die Fähigkeit zu erlangen, ein so vollkommenes Werk hervorzubringen. Folget seinen Fußstapfen bis zu der einzigen Quelle der Unsterblichkeit nach; trinket da, wo er trank, auf dem wahren Helicon, nämlich, an der Brust der Natur. Ahmet nach; aber nicht die Schriften, sondern den Geist. Denn könnte man nicht dieses Paradoxon als einen Grundsatz annehmen? ›Daß wir, je weniger wir die berühmten Alten copiren, um so viel mehr, ihnen ähnlich seyn werden.«⁴² Auch in Robert Woods ›An Essay on the Original Genius of Homer‹ (1769, deutsch 1773) wird appelliert, aus dem Bewusstsein der Distanz zur Welt Homers so original zu schreiben wie Homer.⁴³

40 Johann Gottfried Herder, Werke, hrsg. von Günter Arnold u. a., 10 Bde., Frankfurt am Main 1985–2000, Bd. 1, S. 310 f. (›Über die neuere deutsche Literatur II, 1767).

41 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 2, S. 507.

42 Edward Young, Gedanken über die Original-Werke, Leipzig 1760. Faksimiledruck hrsg. von Gerhard Sauder, Heidelberg 1977, S. 23 f. Der Band enthält ein informatives Nachwort von Gerhard Sauder zum englischen Kontext und zur deutschen Rezeption Youngs.

43 Der Übersetzer nahm in seine Vorrede Christian Gottlob Heynes überaus positive Rezension auf. Darin heißt es: »Homer ist original, weil er nichts als die Natur, und kein Muster noch nicht vor sich hatte.« (Robert Wood, Versuch über das Originalgenie des Homers, Frankfurt am Main 1773, S. 26)

Youngs und Winckelmanns Nachahmungsparadoxon nahm Klopstock 1771 im Epigramm ›Aufgelöster Zweifel‹ auf:

»Nachahmen soll ich nicht, und dennoch nennet
Dein lautes Lob mir immer Griechenland?«
Wenn Genius in deiner Seele brennet,
So ahm den Griechen nach. Der Griech' erfand.

Auch Hölderlin wird für seine ›Behauptung‹, worin die griechische ›Vortrefflichkeit‹ von den modernen deutschen Dichtern zu übertreffen ist und worin nicht, den Begriff des Paradoxen verwenden: »Es klingt paradox.« (KA III, S. 460) Seiner Bedeutung wegen werde ich auf den Brief, in dem er diese Behauptung aufstellt, noch ausführlich eingehen. In diesem paradoxen Verständnis konnte Schiller seine Elegie ›Der Spaziergang‹ von 1795 mit dem Vers enden lassen: »Und die Sonne Homers, siehe! Sie lächelt auch uns.«⁴⁴ Die modernen Künstler, heißt dies, können in ihrer Zeit ebenso kreativ sein, wie Homer es in seiner Zeit war. Die Sonne Homers ist auch noch die unsere, heißt dies auch. Goethe schrieb 1818 in seiner kleinen Schrift ›Antik und Modern‹: »Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.«⁴⁵

Die Historisierung der antiken Welt, das Bewusstsein, dass die antike Welt eine andere als die moderne war, war schon ein Antrieb der *querelle des anciens et des modernes*. Sie wurde entschieden geführt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – und umfasste auch die Welt der Bibel. Thomas Blackwells ›An Inquiry into the Life and Writings of Homer‹ von 1736 oder Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ von 1764 oder Robert Woods ›An Essay on the Original Genius of Homer‹ von 1769 waren Stationen auf dem Weg einer entschiedenen Historisierung der antiken Welt als einer eigenen, vergangenen Welt. Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Problem der *querelle*, wie sich die Vorbildlichkeit der Antike mit der Fortschrittlichkeit und Verschiedenheit der Moderne vermitteln lasse, von Schiller (›Über naive und sentimentalische Dichtung‹, 1795), Herder (›Briefe zur Beförderung

44 Knabe, Schlüsselbegriffe (Anm. 39), S. 46, zitiert im Art. ›anciens‹ Charles de Marguetel de Saint-Évremond (1685): »Le même soleil nous luit encore; mais nous lui donnons un autre cours: au lieu de s'aller coucher dans la mer, il va éclairer un autre monde.«

45 Goethe, Werke (Anm. 23), Bd. 11.2, S. 496–507, hier: S. 501.

der Humanität«, 1793–1797, 7.–8. Sammlung) und Friedrich Schlegel (»Über das Studium der griechischen Poesie«, 1795/96) neu diskutiert.⁴⁶ Methodisch wurde diese Historisierung nun auch in einer neuen Wissenschaft, der Altertumswissenschaft, wie sie bald genannt wurde, von den Philologen Johann Matthias Gesner, Christian Gottlob Heyne und dann von dessen Schüler Friedrich August Wolf betrieben.⁴⁷ Altertumswissenschaft, denn das Studium der Antike wurde nun, gestützt auf die Sammlungen der *antiquitates* durch die *antiquari* seit dem 16. Jahrhundert, auf einen Reichtum an Reisebeschreibungen aus außereuropäischen Ländern, ethnographisch ausgeweitet durch Vergleiche mit außereuropäischen, neuzeitlichen indigenen Kulturen Amerikas und Afrikas.⁴⁸ Im kritischen Bewusstsein der eigenen, europäischen Perspektive und der problematischen Anwendung moderner Begrifflichkeit galt die methodische Regel, die fremde Kultur, so gut es geht, aus sich heraus zu verstehen. Eingebettet wurde die Epoche der Antike in eine geschichtliche Folge, in der die Kulturen der Ägypter, Phönizier und Perser der griechischen Kultur vorausgingen. Diese Altertumswissenschaft konzentrierte sich auf die griechische und römische Welt, da sie, wie Wolf formulierte, alle anderen Nationen an »Geisteskultur, Gelehrsamkeit und Kunst« überrage und einen Bildungswert noch und gerade für die Gegenwart besitze.⁴⁹

Für die Dauer eines Jahrhunderts bildete danach in Deutschland die Orientierung an der Antike die pädagogische Norm des höheren Bildungssystems.⁵⁰ Bald verhärtete sie sich zur Ideologie eines heroischen »griechischen Reiches deutscher Nation« (Manfred Fuhrmann).

46 Vgl. dazu noch immer Hans Robert Jauss, Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«, in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970, S. 67–106.

47 Vgl. Ulrich Muhlack, [Art.] Altertumswissenschaft, in: DNP, Supplemente 13, Sp. 16–23.

48 Heyne schreibt in seiner Rezension von Woods Essay: »Es ist oft gesagt, aber wenig noch befolget worden, man müsse den Homer als einen Dichter aus einem ganz anderen Zeitalter, als das unsrige ist, lesen. [...] Aus Reise- und Länderbeschreibungen der wilden und anderer Völker, die in einer noch ungebildeten Gesellschaft und Staatsverfassung leben, lernt man das meiste für Homer.« (Vorrede zu Wood, Versuch [Anm. 43], S. 8 f.)

49 Friedrich August Wolf, Darstellung der Alterthums-Wissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth, Berlin 1807, S. 19.

50 Vgl. Landfester, Humanismus und Gesellschaft im 19. Jahrhundert (Anm. 2).

In Heinrich Bölls Erzählung ›Wanderer, kommst du nach Spa ...‹ von 1950 endet diese Ideologie in einem humanistischen Gymnasium, dessen Ausstattung von einem Parthenonfries in Gips über das Bild des Alten Fritz, Bildern von »Rassegesichtern« bis zum Bild Hitlers reicht.

Die Erkenntnis der Verschiedenheit der antiken und der modernen Welt verschärfte das Problem des Verständnisses antiker Quellen und Objekte. Bei aller Distanz wurden doch elementare anthropologische, kulturelle und politische Gemeinsamkeiten unterstellt, die das Verständnis wenigstens in Annäherungen möglich machten. In der Skizze ›Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben‹, wohl 1799 verfasst, denkt Hölderlin über die Möglichkeit nach, wie »Originalität und Selbständigkeit« gegenüber dem erdrückenden »Altertum« gewonnen werden können. Der Gewinn dieser Originalität, heißt es hier, ist möglich unter der Voraussetzung einer genauen Erkenntnis der unterschiedlichen, spezifischen »Richtungen« eines universell geltenden »Bildungstribs«. (›Bildung‹ ist hier im weitesten Sinn natürlicher, historischer und kultureller Entwicklungen zu verstehen.) Denn jeweils unterschiedliche Richtungen bestimmen die griechische oder moderne Epoche (KA II, S. 507 f.). Trotz aller Unterschiede können wir uns doch »im Urgrunde aller Werke und Taten der Menschen ungleich und einig fühlen mit allen«, können wir uns doch verstehen (ebd.).

Für dieses Verständnisproblem wurde die hermeneutische Kunst des ›Sich-hinein-Versetzens‹ gelehrt. Damit war kein irrationaler Akt gemeint, sondern ein komplexer Prozess der Erkundung, Imagination, Vergleichung, der Abgrenzung und der Übertragung zugleich, damit auch der Anerkennung der fremden Kultur als einer eigenen Kultur. Heyne forderte als »erste Regel bey der Hermeneutick der Anticke«, dass man sich in ein »Zeitalter, seine Zeitverwandten versetzen« müsse, um jedes alte Kunstwerk aus dem »Geiste« zu betrachten, aus welchem der Künstler es verfertigte.⁵¹ Erst aus dem Ganzen der griechischen Welt, lehrte Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ von 1764, ist der Sinn eines griechischen Kunstwerks zu verstehen.

Am Ende seiner ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ hatte Winckelmann, voller Liebe zu diesem Griechenland und ohne Illusion über

51 Christian Gottlob Heyne, Lobschrift auf Winckelmann, Kassel 1778, S. 8.

seinen Verlust, einen Vergleich formuliert. Gegenüber dem griechischen Altertum verhalte sich der Betrachter so »wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wieder zu sehen, mit betrübten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt«. Aus dem Verlust entsteht eine umso größere Sehnsucht nach dem Verlorenen und eine umso größere Intensität seiner Wahrnehmung: »Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe [Gegenstand] unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben.«⁵²

Die Generation, die, um den Titel Goethes zu zitieren, in Winckelmanns Jahrhundert aufwuchs und lebte, die Generation Herders, Klopstocks, Goethes, Schillers, Hölderlins, entwickelte aus der ›paradoxen‹ Spannung von überzeitlichem Muster und zeitlicher Distanz ihre je eigene, moderne Ästhetik. Den realen Untergang der antiken griechischen Kultur hat diese Generation begriffen als die Bedingung ihrer ideellen Geltung. Der europäische Klassizismus, heißt dies, setzt das Ende der historischen antiken Kultur voraus. Aus diesem klassizistischen geschichtsphilosophischen Bewusstsein beendet Schiller seine Hymne ›Die Götter Griechenlandes‹ in der zweiten Fassung von 1800: »Was unsterblich im Gesang soll leben, | Muß im Leben untergehn.«⁵³ Das heißt auch: Was im Gesang unsterblich lebt, ist im Leben untergegangen. »Ideal wird, was Natur war«, lässt Hölderlin Hyperion im Roman schreiben (KA II, S. 73). Die »alte Sage« von Griechenland ist mit »Geistigkeit« umher, wie es in seinem anfangs zitierten Gedicht ›Griechenland‹ heißt.

Die Griechen bleiben vorbildlich, die Modernen gewinnen ihre eigenen Formen in steter Auseinandersetzung mit der Antike, entwickeln, wie nicht nur das Beispiel Hölderlins lehrt, Formen der Modernität aus dem Studium ihrer Formen. Dass das Eigene erst in Auseinandersetzung mit dem Fremden der Antike verstanden und gewonnen werden

52 Winckelmann, Geschichte (Anm. 25), S. 393.

53 Schiller, Werke (Anm. 17), Bd. 1, S. 173, v. 127 f.

kann, bildet eine klassizistische Grundüberzeugung.⁵⁴ Wie im Kunstwerk die Zeiten durchsichtig, wie Altes und Neues vermittelt, wie die Spannungen zwischen Altem und Neuem, Dauer und Wechsel fruchtbar gemacht werden, bildet dann das Maß künstlerischen Gelingens. »Wir bringen aber die Zeiten | untereinander«, heißt es in einem Bruchstück eines Gedichts (KA I, S. 437, Nr. 48, Z. 4). Untereinander: das benennt eine Schichtung über- und untereinander, das benennt aber auch bei aller ›Wohlgeschiedenheit‹ ein vertrautes Miteinander von Altem und Neuem, auch ein Ineinander, einen inneren Zusammenhang von Antike und Moderne, Gemeinsames und Trennendes.

Freiheit, Menschlichkeit, Schönheit

Die zweite, mehr implizite Lehre Winckelmanns: Ursache des »Vorzugs« der griechischen Kunst war für Winckelmann ein günstiges, moderates Klima, die körperliche »Schönheit«, die »Freiheit der Sitten«, die »Menschlichkeit«⁵⁵ und die politische Freiheit der Griechen. »Die Freiheit hat in Griechenland alle Zeit den Sitz gehabt«.⁵⁶ Insofern bedeutet die griechische Kunst immer auch eine kulturelle und politische Anmutung an die Gegenwart. Von dieser Anmutung hat sich auch Hölderlin ergreifen lassen.

Winckelmanns ›Gedanken‹ trugen auch, inspiriert von Platons und Shaftesburys Schönheitslehre, wesentlich zur enormen ästhetischen und philosophischen Aufwertung des Begriffs der Schönheit Ende des 18. Jahrhunderts bei. Schönheit wurde verstanden als Offenbarung einer Harmonie der Welt, als Gewähr dafür, dass Versöhnung in der Welt möglich ist, als Vergegenwärtigung der Fülle des den Menschen umfassenden Seins, das vom Gedanken nicht erreicht wird. Kant und Schiller lehrten, dass wir in der Erfahrung der Schönheit auch unserer Freiheit inne werden. Aus der griechischen »Geistesschönheit«, heißt es im ›Hyperion‹-Roman, folgte der nötige »Sinn für Freiheit« (KA II,

54 Am Beispiel der Übersetzungstheorie der Epoche wird diese Grundfigur herausgearbeitet von Friedmar Apel, Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens, Heidelberg 1982.

55 Winckelmann, Gedanken (Anm. 11), S. 8 f.

56 Winckelmann, Geschichte (Anm. 25), S. 130.

S. 91).⁵⁷ Schön ist die griechische Natur, schön der Körper der Griechen, schön ihre Freiheit, schön ihre Kunst: »Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge; von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche.«⁵⁸ Folgenreich war auch Winckelmanns Sicht der griechischen Antike nicht nur als Land der Schönheit, der Kunst, der Liebe und Freiheit, sondern auch als eine Einheit, als eine Nation in der Vielfalt politischer, religiöser und künstlerischer Zentren. Sie liegt seiner ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ zugrunde und sie bereitete den Untersuchungsansatz der neuen Altertumswissenschaft vor. Gewiss hat diese Sicht auch die Erfahrung des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation geformt, in dem er aufwuchs. Es stellte, jedenfalls für seine Verteidiger, auch eine politische und kulturelle Einheit in der Vielfalt seiner Territorien dar. Sie liegt auch Hölderlins politischem Verständnis zugrunde. Gegen den ›römischen‹, imperialen Zentralismus Frankreichs konnte so auch die bürgerliche ›griechisch-deutsche‹ Einheit in der Vielfalt gesetzt werden.⁵⁹

Agonaler Habitus

Eine der Facetten des europäischen Klassizismus war die Übernahme des agonalen Habitus der griechischen Kultur, wie ihn die »Wettspiele der Schönheit«,⁶⁰ z. B. die sportlichen Wettspiele in Olympia und die musischen (Schauspiel, Rezitation, Musik) in Athen vorführten. Dieser agonale Habitus prägte auch die europäische Kultur im 17. und 18. Jahr-

57 Vgl. Verf., *Das Wahre, Schöne und Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias*, 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, Paderborn 2023, S. 45–53.

58 Winckelmann, *Gedanken* (Anm. 11), S. 11. Herder merkt in seinem ›Denkmal Johann Winckelmanns‹ von 1777 an, dass Winckelmann mit dieser Schönheitskonzeption nicht allein war und verweist auf Lessing, Mendelssohn, Sulzer, Mengs, Diderot, Hutcheson und Home. Herder selbst wäre noch hinzuzufügen, Hemsterhuis, später Moritz; Herder, *Werke* (Anm. 40), Bd. 2, S. 650 f.

59 Vgl. Georg Eckert, [Art.] Nation, in: DNP, *Supplemente* 13, Sp. 619–629; Verf., Hölderlin und die Deutschen, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde Bad Homburg vor der Höhe* 69 (2020), S. 9–34, hier: S. 10–18.

60 Winckelmann, *Geschichte* (Anm. 25), S. 129, übernommen von Hölderlin, KA II, S. 475.

hundert. Es gab den großen europäischen Streit, die *querelle des anciens et des modernes*, über den Vorzug der Antike oder der Moderne. Seinem Modell folgte auch Hölderlin in seiner Sicht auf das künstlerische Verhältnis der Moderne zur griechischen Antike. In seinem Brief an den Freund Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, den ich noch ausführlich behandle, geht es auch um die Frage, worin die Griechen »zu übertreffen« sind und worin nicht (KA III, S. 460). Es gab seit dem 15. Jahrhundert den Wettstreit der Künste, den *Paragone*. Er wandelte sich im 18. Jahrhundert zu einer Vergleichung der Künste. Und es gab den Streit der Nationen über den jeweiligen kulturellen Rang.

»Alle Völker Europas«, notierte Herder 1795, »sind jetzt im Wettstreit, nicht der körperlichen, sondern der Geistes- und Kunstkräfte miteinander.«⁶¹ Im Bewusstsein der Konkurrenz der Nationen empfanden die deutschen Gebildeten im 17. und 18. Jahrhundert die deutsche Kultur gegenüber der französischen und englischen als rückständig und verkannt. Ihren Unterlegenheitskomplex deuteten sie Ende des Jahrhunderts um in eine kulturelle Überlegenheit.⁶² Gerade weil die deutsche Kulturentwicklung so langsam war, konnte sie reifen, kann sie nun die der anderen europäischen Nationen übertreffen. Der biblische Vers von den Letzten, die die Ersten sein werden (Mt 19,30), lieferte die Beglaubigung. Hölderlin schrieb 1797 an einen Freund: »Je stiller ein Staat aufwächst, um so herrlicher wird er, wenn er zur Reife kömmt. Deutschland ist still, bescheiden, es wird viel gedacht, viel gearbeitet, und große Bewegungen sind in den Herzen der Jugend, ohne daß sie in Phrasen übergehen wie sonstwo.« (KA III, S. 252) Schiller war um 1800 davon überzeugt, dass das deutsche Volk als das »langsamste Volk« nunmehr »alle die schnellen, flüchtigen einholen« werde, um, »erwählt von dem Weltgeiste«, den großen »Prozeß der Zeit« zu gewinnen (Gedichtentwurf ›Deutsche Größe«, Titel nicht von Schiller).

Im deutschen Reich gab es auch den kulturellen Wettstreit der Territorialfürsten, der ihre Legitimität absichern sollte, und es gab den kulturellen Wettstreit der einzelnen Provinzen. Goethe konnte auf die

61 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 7, S. 336.

62 Vgl. auch Conrad Wiedemann, Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage, in: ders., Grenzgänge. Studien zur europäischen Literatur und Kultur, hrsg. von Renate Stauff und Cord-Friedrich Berghahn, Heidelberg 2005, S. 203–242.

dadurch entstandene Fülle von Universitäten, Bibliotheken, Museen, Theatern und Orchestern verweisen, die eine bewunderungswürdige »Kultur« erzeugte.⁶³

Die Bildungsinstitutionen, die Hölderlin durchlief, die Klosterschulen in Denkendorf und Maulbronn und schließlich das Tübinger Stift förderten mit dem System der Lokation, d. h. der Plazierung nach Leistung in der Klasse, der Promotion, ein ständiges Konkurrenzbewusstsein. Hölderlin erhielt immer die sechste Lokation, bis er im Tübinger Stift wegen zweier Neuzugänge aus dem Stuttgarter Gymnasium, darunter der spätere Freund Hegel, auf die achte Lokation gesetzt wurde. Das schmerzte ihn, wie er der Mutter schrieb (KA III, S. 62). Literarisch sozialisiert wurde Hölderlin in der literarischen Szene Schwabens. Zu ihr gehörte die Konkurrenz zur literarischen Szene Sachsens mit der Leipziger Buchmesse und dem Leipziger Professor und Poeten Christian Fürchtegott Gellert, einem der meistgelesenen Autoren seiner Zeit.⁶⁴ Das Modell des Wettstreits ging auch in das Rollenverständnis der Autoren ein, verschärft natürlich durch die Konkurrenzsituation des literarischen Marktes, der sich im 18. Jahrhundert bildete.⁶⁵ Kleist wollte Goethe vom Thron stoßen, und Hölderlin konkurrierte offen und verdeckt in den Gedichten ›Der Jüngling an die klugen Ratgeber‹, ›Die Vortrefflichen‹ oder in seinem Brief vom 20. Juni 1797 an Schiller mit diesem Landsmann und Förderer. In der Tiefenstruktur dieses Briefes geht es um einen veritablen Kampf – »aber von Ihnen dependier' ich unüberwindlich« – mit Schiller (KA III, S. 264). Im zweiten Brief an Böhlendorff redet er davon, »daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen« (KA III, S. 467). Gemeint sind die zeitgenössischen Dichter, die in seiner Sicht eben nicht »vaterländisch [...] eigentlich originell« dichten.

Hölderlin war sich der agonalen griechischen Kultur bewusst. Im zweiten Magister-Specimen ›Geschichte der schönen Künste unter den

63 Goethe, Werke (Anm. 23), Bd. 16, S. 687 (Dichtung und Wahrheit III 15).

64 Vgl. Gunter Volz, Schwabens streitbare Musen. Schwäbische Literatur des 18. Jahrhunderts im Wettstreit der deutschen Stämme, Stuttgart 1986.

65 Es gab auch einen innerschwäbischen Dichterwettstreit Ende des 18. Jahrhunderts; vgl. Marlene Meuer, Hölderlin und der Schwäbische Dichtungswettstreit, in: Hjb 43 (2022–2023), S. 85–109.

Griechen« von 1790, in dem er ausgiebig Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums« zitiert, schreibt er: »Die Olympischen Spiele hatten großen Einfluß auf die Kunst. Die Natur hatte schon das Ihrige zur Schönheit der Körper beigetragen: in den Wettkämpfen bildeten sie sich aus. Hier war es, wo die Griechischen Künstler ihre Ideale männlicher Schönheit auffaßten.« (KA II, S. 477) Selbst im griechischen Drama entdeckt Hölderlin eine immanente, agonale Struktur. Die dramatische Struktur von ›Antigone« vergleicht er mit einem »Kampfspiele von Läufern«, die des ›Ödipus« mit einem »Faustkampf«, die des ›Aias« mit einem »Fechterspiele« (KA II, S. 920).

Die Macht dieses Modells zeigt sich auch bei einer besonderen Leserin, bei der Prinzessin Auguste von Homburg. Sie bedankte sich für sein Gedicht zu ihrem Geburtstag ›Der Prinzessin Auguste von Homburg. Den 28ten Nov. 1799« und für ein weiteres Gedicht, wahrscheinlich ›Gesang des Deutschen«, mit den Worten: »Ihre Laufbahn ist begonnen, so schön und sicher begonnen, daß sie keiner Ermunterung bedarf; nur meine wahre Freude an Ihre Siege und Fortschritte wird Sie immer begleiten.« (KA III, S. 534 f.)

Klassizismus – Klassizismen

Bislang habe ich immer vom Klassizismus gesprochen. Die Rezeption antiker Werke um 1800 nötigt aber, unterschiedliche Rezeptionslinien und Klassizismen zu beachten. Es gab nationale Klassizismen, es gab den Streit um den ästhetischen und politischen Vorrang Athens oder Roms (die französischen Revolutionäre) oder auch Spartas (Rousseau, die französischen Revolutionäre), Athens oder Jerusalems (Hamann, Coleridge). Es gab auch die Idealisierung der griechischen Antike und ihre satirische Entidealisierung bei Wieland. Wieland bevorzugte die komische, rhetorische, die politische griechische Antike, also Aristophanes, Euripides, Isokrates, Xenophon. Winckelmann, Herder, Schiller, Goethe und Hölderlin bevorzugten hingegen Homer, Sophokles und Platon.⁶⁶ Wilhelm Heinse, ein kritischer Bewunderer Winckel-

66 Vgl. besonders Jan Cölln, *Philologie und Roman. Zu Wielands erzählerischer Rekonstruktion griechischer Antike im ›Aristipp«*, Göttingen 1998; Meuer, *Polarisierungen* (Anm. 2), S. 151–169.

manns, vertrat eine vitalistische Variante des Klassizismus.⁶⁷ Friedrich Schlegel, Romantiker und Klassizist zugleich, verband in seiner Rezeption der griechischen Antike beide Tendenzen, Sophokles und Aristophanes, Platon und Xenophon. Schließlich kam es zu je unterschiedlichen synkretistischen oder komplementären Verbindungen. Der Wörlitzer Park wurde mit Elementen griechischer, römischer und neugotischer Architektur ausgestattet. Im Blick auf Goethes ›West-östlichen Divan‹ konnte Manfred Koch von einem »orientalischen Klassizismus« Goethes sprechen, da er auch im alten Orient eine produktive, aktuelle Bedeutung für die Moderne entdeckte.⁶⁸ Im Zuge der Historisierung und ästhetischen Behandlung auch der Bibel (Robert Lowth, *Praelectiones de sacra Poesie Hebraeorum*, 1753; Herder, *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, 1773; *Vom Geist der Ebräischen Poesie*, 1782/83), tauchten die Umrisse einer biblisch-orientalischen Antike auf. Nach dem Vorbild der Epen Homers und Vergils und der »erhabne[n] Schreibart« der »Gesänge« der Psalmen⁶⁹ hatte Klopstock seinen ›Messias‹ als christliches Epos in Gesängen verfasst. Seiner programmatischen Abhandlung ›Von der heiligen Poesie‹ (1755) zufolge zielt die heilige Poesie darauf, die Lehren der Offenbarung »nach poetischer Denkungsart [...] weiter zu entwickeln«. Der Verfasser des »heiligen Gedichts ahmt der Religion nach«, wie er »der Natur nachahmen soll«. Das heilige Gedicht spielt jedoch auf einem »höhern Schauplatze« als die klassischen Epen, die »der Natur nachahmen«.⁷⁰

Im europäischen Kult um den sagenhaften keltischen Barden Ossian wurde eine halb gefundene, halb erfundene ›nordische‹ Antike imagi-

67 Vgl. Wilhelm Heinse. *Der andere Klassizismus*, hrsg. von Markus Bernauer und Norbert Miller, Göttingen 2007.

68 Vgl. Manfred Koch, *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff »Weltliteratur«*, Tübingen 2002, S. 225–229.

69 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Einleitung zu den geistlichen Liedern (1758)*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, München 1962, S. 1010–1015, hier: S. 1010, 1012.

70 Ders., *Von der heiligen Poesie (1755)*, ebd., S. 997–1009, hier: S. 1005. Der Umriss einer biblisch-orientalischen Antike war brisant, da er mit der Frage der Emanzipation der Juden verbunden war; vgl. Verf., *Athen oder Jerusalem. Die Konkurrenz zweier Kulturmodelle im 18. Jahrhundert*, in: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, I: um 1800, hrsg. von Wolfgang Braungart und Manfred Koch, Paderborn 1997, S. 83–96; Daniel Weidner, [Art.] *Hebräische und klassische Antike*, in: *DNP, Supplemente* 13, S. 319–326.

niert, Ossian als ein nordischer Homer. An einen Freund schrieb der junge Hölderlin von einer »herzerquickende[n] Neuigkeit«: »Ich habe den Ossian, den Barden ohne seines gleichen, Homers großen Nebenbuhler hab' ich wirklich unter den Händen.« (KA III, S. 20)⁷¹ Die von Leo von Klenze nach dem Vorbild des Parthenon entworfene, 1842 eröffnete Ruhmeshalle für die Großen deutscher Sprache wurde in Anlehnung an die Wohnstätte der gefallenen Krieger in der germanischen Mythologie ›Walhalla‹ genannt.

»Wir bringen aber die Zeiten | untereinander«

In der Vorrede zur vorletzten Fassung des Romans schreibt der Herausgeber, den wir mit Hölderlin identifizieren können: »Griechenland war meine erste Liebe und ich weiß nicht, ob ich sagen soll, es werde meine letzte sein.« (KA II, S. 255)⁷² Während seiner Zeit in der Klosterschule in Maulbronn galt Hölderlin als ›fermer Grieche‹ (StA 7.1, S. 361).

71 Zum europäischen Ossian-Kult vgl. den vorzüglichen Katalog: Ossian und die Kunst um 1800, hrsg. von Werner Hofmann, München 1974; zu Hölderlins Ossian-Faszination vgl. Howard Gaskill, Hölderlin und Ossian, in: Hjb 27 (1990–1991), S. 100–130. Jörg Robert, Poetik des Wilden und Ästhetik der Sattelzeit, in: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel, hrsg. von Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther, Würzburg 2012, S. 3–39, bes. S. 33–39, versteht den Ossian-Kult als einen anticlassizistischen. Die Historisierung der griechischen Antike und der Welt des Alten Testaments beförderte jedoch auch die Imagination einer nordischen Antike.

72 Zu Hölderlins Rezeption der griechischen Antike gibt es natürlich eine umfangreiche Forschungsliteratur. Vgl. besonders Robin B. Harrison, Hölderlin and Greek Literature, Oxford 1975; Albrecht Seifert, Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption, München 1982; Werner Volke, »O Lacedämons heiliger Schutt!« Hölderlins Griechenland. Imaginierte Realien – Realisierte Imagination, in: Hjb 24 (1984–1985), S. 63–86; Wolfgang Binder, Hölderlin und Sophokles, hrsg. von Uvo Hölscher, Tübingen 1992 (= Turm-Vorträge 4); Jochen Schmidt, Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin, in: Hjb 28 (1992–1993), S. 94–110; Honold, Olympia (Anm. 4); Cyrus Hamlin, Hölderlin's Hellenism, in: Hjb 35 (2006–2007), S. 252–311; Dieter Burdorf, Hölderlins Antike, in: »Menschlich ist das Erkenntnis«. Hölderlins Werk und die Wissensordnung um 1800, hrsg. von Walter Schmitz in Zusammenarbeit mit Helmut Mottel, Dresden 2017, S. 23–44; Jürgen Link, Hölderlins Fluchtlinie Griechenland, Göttingen 2020.

Griechische Literatur sei sein »StekenPferd« (StA 7.1, S. 12), heißt es über ihn 1789. Seine beiden Magisterarbeiten, mit denen er 1790 das Studium der philosophischen Fächer im Tübinger Stift beendete, hatten als Thema »Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Taten« und »Geschichte der schönen Künste unter den Griechen«. Von seiner »Liebe zum Alterthum« und seiner »Vertrautheit mit den Griechen, besonders auch mit dem Kunstwesen und der Kunstgeschichte Griechenlands« (StA 7.1, S. 463), ist für diese Zeit die Rede. Das Abgangszeugnis von 1793 bescheinigte ihm, sich voller Eifer (»assiduus cultor«) mit der Philologie, besonders der griechischen, mit der Philosophie, besonders der kantischen, und der schöngeistigen Literatur zu beschäftigen (StA 7.1, S. 479). Neues und Antikes, »Kant und die Griechen« (an Hegel, 10.7.1794, KA III, S. 147), d. h. Kant und Platon, werden zusammen studiert. Ein Jahr zuvor schrieb er an den Freund Neuffer von den »Götterstunden«, in denen er sich in den Kreis der Schüler Platons am »Platanenhaine am Illissus« hineinträumt, wenn er trunken voll »sokratischer geselliger Freundschaft am Gastmahle den begeisterten Jünglingen lauschte, wie sie der heiligen Liebe huldigen mit süßer feuriger Rede [...] und endlich der Meister, der göttliche Sokrates selbst mit seiner himmlischen Weisheit sie alle lehrt, was Liebe sei«. Das alles möchte er seinem »Werkchen«, seinem »Hyperion« mitteilen, den er als »griechischen« Roman entworfen hatte (KA III, S. 102 f.).⁷³ Der Roman erhielt dann den Titel »Hyperion oder Der Eremit in Griechenland«.

Im Gedicht »Mein Vorsatz« ging es dem Siebzehnjährigen schon um den »glühenden kühnen Traum«, »Pindars Flug« und »Klopstocksgröße« zu erreichen (KA I, S. 31, v. 18, 11 f.). Der für Hölderlins spätere Dichtungskonzeption so wichtige Dichter Pindar wird hier zum ersten Mal genannt. Die sogenannten »Tübinger Hymnen«, die er in seiner Studienzeit in Tübingen verfasste, feiern die Schönheit, die Freiheit, die Freundschaft, die Jugend, die Menschheit, die Liebe, die Kühnheit und feiern Griechenland. Ihr großes Vorbild sind nun die Hymnen Schillers wie »Die Götter Griechenlandes«. Die »Hymne an den Genius Griechenlands«, die Griechenland als eine ästhetische und politische Utopie entwirft, die platonisch gestimmten »Hymne an die Schönheit« und

73 Dieses Phantasma versammelt Motive aus den platonischen Dialogen »Phaidros«, »Timaios« und »Symposion«.

›Hymne an die Liebe‹, die Evokation der griechischen Götterwelt konnten mit dem Verständnishorizont eines klassizistisch gebildeten Publikums rechnen. Ein dem Freund Stäudlin gewidmetes Gedicht, das er gegen Ende seiner Tübinger Zeit dichtete, trägt den Titel ›Griechenland.‹⁷⁴ Die letzte Strophe endet mit einem Vers, dessen Bedeutung noch auszuloten sein wird. Das Herz des lyrischen Subjekts, in dem Hölderlin selbst spricht, gehört den Griechen als »Toten« an:

Mich verlangt ins ferne Land hinüber
 Nach Alcäus und Anakreon,
 Und ich schließ' im engen Hause lieber,
 Bei den Heiligen in Marathon;
 Ach! Es sei die letzte meiner Tränen,
 Die dem lieben Griechenlande rann,
 Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen,
 Denn mein Herz gehört den Toten an!
 (KA I, S. 154, v. 49–56)

Viele Jahre später hat Achim von Arnim das Persönliche, Lebendige von Hölderlins Verhältnis zur griechischen Antike hervorgehoben. Im Vergleich mit Goethe und Schiller verirre er sich nicht in »Theorien über das Alterthum«, nicht in musealen »Zusammenreihungen«. Die »Götter der Alten umstehen ihn alle wie nahende Sterne, mit deren Bewohnern er redete [reden] kann« (StA 8, S. 22, Eintrag in sein Sudelbuch).

»Ich liebe dies Griechenland überall. Es trägt die Farbe meines Herzens.« (KA II, S. 56) So lässt Hölderlin den Neugriechen Hyperion, die Briefe an den deutschen Freund Bellarmin schreibende Hauptfigur seines Romans, sich äußern. Der Roman erschien dann in zwei Bänden 1797 und 1799. In diesen Roman integriert Hölderlin Formen des zeitgenössischen Briefromans, des Bildungsromans, des philosophischen und antiquarischen Romans. Er integriert auch den fremden Blick von außen, den Blick des Griechen Hyperion auf die Deutschen. Dieses Modell hatte Montesquieu mit seinen ›Lettres persanes‹ (1721) in die europäische Literatur eingeführt. In der Vorrede wendet sich der Autor auch nicht an die Leser, sondern programmatisch an die Deutschen.

74 Die 1. Fassung ist wohl 1793 entstanden, danach zwei weitere Fassungen. Die 3. Fassung erschien 1795 in Schillers ›Thalia‹.

Ihnen führt er in der sogenannten ›Athener-Rede‹ durch den Mund Hyperions die »Trefflichkeit des alten Athenervolks« (KA II, S. 88) als Vorbild an. Er bestimmt dessen Werte im Licht seiner philosophischen, ästhetischen und religionskundlichen Einsichten.⁷⁵ Die Athener waren von Natur aus »schön, an Leib und Seele« (KA II, S. 90), sie waren begünstigt durch ein gemäßigtes Klima, sie konnten ungestört reifen, sie hatten eine demokratische Verfassung. Daher ihre »Geistesschönheit«, aus der »der nötige Sinn für Freiheit« (KA II, S. 91) folgte, ihre dichterische, religiöse und philosophische Größe. Sie fanden das Wesen der Schönheit in einer harmonischen Einheit von Unterschiedenem, als das »Eine in sich selber unterschiedne« (KA II, S. 90),⁷⁶ das allem Denken voraus und zugrunde liegt. In ihrer Kunst ist »Menschensinn und Menschengestalt« zu finden. Gegen die Extreme des »Übersinnlichen und des Sinnlichen«⁷⁷ wahrten sie die »schöne Mitte« (KA II, S. 91) der Menschlichkeit. Hyperion erzeugt durch seine Evokation des alten Athen geradezu ein »Phantom«: »Mich ergriff das schöne Phantom des alten Athens, wie einer Mutter Gestalt, die aus dem Totenreiche zurückkehrt.« (KA II, S. 95) Die Formulierung hat, vom Autor beabsichtigt, von Hyperion wohl unbeabsichtigt, etwas Gespenstisches, Wieder-gängerisches. Hyperion kann den Untergang des alten Athen, dessen

75 Zum philosophischen und ästhetischen Stand Hölderlins in dieser Zeit vgl. Dieter Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795)*, Stuttgart 1992; Ulrich Gaiert, Valérie Lawitschka, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel, *Hölderlin Texturen 2: Das »Jenaische Project« / Das Wintersemester 1794/95 mit Vorbereitung und Nachlese*, hrsg. von der Hölderlin-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft, Tübingen 1995, S. 20–49, 73–99; Michael Franz, *Tübinger Platonismus. Die gemeinsamen philosophischen Anfangsgründe von Hölderlin, Schelling und Hegel*, Tübingen 2012; zu den mythen-theoretischen Voraussetzungen vgl. Lydia Merkel, *Von der Fabeldeutung mit dem Zauberstab zum modernen Mythenverständnis. Die Mythen-theorie Christian Gottlob Heynes*, Stuttgart 2019, S. 50–110, 202–221. Zur ›Athener-Rede‹ siehe den genauen Kommentar von Gideon Stiening, *Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman ›Hyperion oder der Eremit in Griechenland‹*, Tübingen 2005, S. 338–362.

76 Hölderlin fasst mit dieser Formel einen Aphorismus Heraklits zusammen: »Das widereinander Strebende zusammengehend; aus dem auseinander Gehenden die schönste Fügung.« (Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hamburg 1957 [= Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 10], S. 24, Nr. 8; eine andere Überlieferung in Platons ›Symposion‹ 187a. Zu dieser Formel vgl. Violetta Waibel, *Hölderlin und Fichte. 1794–1800*, Paderborn 2000, S. 180–194.)

77 Mit den ›Extremen des Übersinnlichen‹ wird auch das Christentum getroffen.

Trümmer er mit einem »Schiffbruch« (KA II, S. 96) vergleicht, noch nicht annehmen. Eskapistisch will er sich vom »Schiffbruch der Welt« in seine Liebe zu Diotima als seine »selige[] Insel« zurückziehen. Diotima weist ihn aber freundlich zurecht: »Es gibt eine Zeit der Liebe, [...] wie es eine Zeit gibt, in der glücklichen Wiege zu leben. Aber das Leben selber treibt uns heraus.« (KA II, S. 98) Gerade die Erfahrung, das eigene Gleichgewicht verloren zu haben, wird ihn befähigen, so legt sie ihm nahe, auch nach dem Verlust des alten Athen das »Gleichgewicht der schönen Menschheit [d. h. Menschlichkeit]« (KA II, S. 99) zu erkennen.⁷⁸ Schon vorher hatte Hyperion selbst als Einsicht formuliert: »Ideal wird, was Natur war« (KA II, S. 73). Er fällt jedoch immer wieder dahinter zurück.

Die Arbeit am Roman stellt auch Hölderlins Versuch dar, von der »schröckende[n] Herrlichkeit des Altertums« (KA II, S. 26), von seiner »wilde[n] Trauer« (KA II, S. 83) über seinen Untergang, vom »schöne[n] Phantom des alten Athens« (KA II, S. 95) sich zu befreien und sich der Gegenwart zu öffnen. Im Reflexionsprozess der Briefe lässt Hölderlin Hyperion die Einsicht gewinnen, dass auch das Schöne sterblich ist, dass gerade in »tiefem Leid das Lebenslied der Welt uns tönt« (KA II, S. 172). Die Nötigung, einen Abstand zu diesem faszinierenden Griechenland zu gewinnen, die Frage, was es und was sein Verlust für die Neuzeit, was sie für Deutschland bedeuten, wird nicht aufhören ihn umzutreiben. So wäre die Bemerkung Luigi Reitani, dass Griechenland für Hölderlin »in jeder Hinsicht ein Fluchtpunkt war«, zu ergänzen.⁷⁹ Denn Hölderlin sucht die Frage zu beantworten, die er zu Beginn der Hymne ›Der Einzige‹ stellt:

Was ist es, das
 An die alten seligen Küsten
 Mich fesselt, daß ich mehr noch
 Sie liebe, als mein Vaterland?
 (KA I, S. 343, v. 1–4)

Die Liebe zu Susette Gontard in Frankfurt hilft Hölderlin »die Gestalten der Welt« (KA III, S. 258) stärker in sich aufzunehmen. Der Weg führt ihn über eine ästhetisch reflektierte Verwendung lyrischer, anti-

78 Vgl. Stiening, Epistolare Subjektivität (Anm. 75), S. 357 f.

79 Reitani, Wozu heute (noch) Hölderlin lesen?, in: ders., Hölderlin übersetzen (Anm. 10), S. 7–19, hier: S. 9.

ker Formen wie Ode, Hymne, Elegie und Epigramm zu Reflexionen über die Unterschiede griechischer und moderner Kunst, griechischer und christlicher Religiosität, griechischer und moderner deutscher Kultur. Die Form der Gedichte, die er um und nach 1800 entwickelte und die er 1803 in einem Brief an seinen Frankfurter Verleger Wilmans »vaterländische[] Gesänge« (KA III, S. 470) nennt und die für viele der Nachwelt die Modernität seiner Dichtkunst ausmachen, entwickelte er aus dem Studium der Oden Pindars. Vaterländisch, das bedeutet die christlich geprägte Neuzeit – die Zeit des christlichen Vater-Gottes – und, im engeren Sinne, das deutsche Vaterland und darin das Land seiner beiden Väter, seine schwäbische Heimat. Mit einer Formulierung aus den »Anmerkungen zur Antigonae«: Er versucht zu verstehen, »wie es vom griechischen zum hesperischen gehet« (KA II, S. 915). Hesperien (von gr. *hesperios*: abendlich, westlich) nennt Hölderlin das Abendland, all das also, was westlich von Griechenland liegt.⁸⁰ Also: Wie es vom antiken Griechenland ins neuzeitliche Abendland geht, was die Unterschiede, was die Zusammenhänge sind und was die abendländischen, deutschen Künstler von den griechischen Künstlern lernen sollen und was nicht.

So entdeckt Hölderlin Vorformen des christlich geprägten, neuzeitlichen Individualismus in der Antike am Beispiel von Sophokles' Drama »Antigone«, wenn Antigone etwa, in seiner Übersetzung, auf Kreons Frage: »Was wagtest du, ein solch Gesetz zu brechen?« antwortet: »Darum, *mein* Zeus berichtete mirs nicht« (Anmerkungen zur Antigonae, KA II, S. 914, Kursivierung von Hölderlin).⁸¹ In diesem Drama bildet sich auch »tragisch« eine republikanische »Vernunftform« (KA II, S. 920).

80 Vgl. die minutiöse Rekonstruktion der Geschichte dieses Begriffs von Michael Franz, *Hesperische Weltansicht*, in: ders., Valérie Lawitschka und Priscilla A. Hayden-Roy, *Hölderlin Texturen 6.2: »Und freigelassen der Nachtgeist«*. Nürtingen, Homburg 1802–1806. Interpretationen, hrsg. von der Hölderlin-Gesellschaft Tübingen, Tübingen 2024, S. 18–67. Schiller gebraucht den Begriff in »Die Künstler: »Da stieg der schöne Flüchtling aus dem Osten, | Der junge Tag, im Westen neu empor, | Und auf Hesperiens Gefilden sproßten | Verjüngte Blüten Joniens empor.« (v. 367–370)

81 Auch wenn mit »mein Zeus« Hades, der Gott der Unterwelt, gemeint ist, wie Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni, *Analecta Hölderliniana IV*, Würzburg 2017, S. 261 f., argumentieren, bleibt die durch das Possessivpronomen individualisierende, neuzeitlich-christliche Gottesbeziehung.

›Ödipus‹ stellt in seinem Verständnis die Tragödie der neuzeitlichen, ins zerstörerische »Unmaß« (KA II, S. 852) gehenden Begierde zu wissen dar.

In den Hymnen ›Brot und Wein‹ und ›Der Einzige‹ reflektiert er über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede des griechischen und des christlich bestimmten neuzeitlichen Weltbildes. In ›Brot und Wein‹ lässt der »himmlische Chor« als »Zeichen«, dass er wiederkommt, die »Gaben« Brot und Wein zurück (KA I, S. 290, v. 131 f.). Brot, »der Erde Frucht«, »vom Lichte gesegnet«, und Wein, der von Dionysos, dem »donnernden Gott« (v. 137 f.), kommt, sind auch die Gaben des christlichen Abendmahls. Mit einem »kühn[en]« (KA I, S. 348, v. 54) mythologischen Blick wird in der Hymne ›Der Einzige‹ Christus als eine ambivalente weltgeschichtliche Figur begriffen.⁸² Er gehört zum ›Haus‹ (v. 36) der antiken Götter, er ist, gegen die Bedeutung des Gedichttitels, ein »Bruder« (v. 53, 55) der Halbgötter Herakles und Dionysos, er bildet mit ihnen ein »Kleeblatt«, da auch er Sohn eines Gottes und eines Menschen ist (3. F., KA II, S. 1498, v. 76). Er ist der »letzte[]« des »Geschlechts« (KA I, S. 348, v. 35) der alten Götter. Er beendet die antike Epoche. Tröstend verkündet er »des Tags Ende« (Brot und Wein, KA I, S. 290, v. 130) und eröffnet zugleich die moderne Epoche des Individualismus, des Geistes, der Abstraktion und des Verständnisses der Geschichte als einer temporalen, futurischen Dimension. Auch er ist wesentlich der »kommende Gott« (Brot und Wein, KA I, S. 287, v. 54). Auf dieses futurische, theologisch: eschatologische Verständnis deutet in ›Der Einzige‹ der Hinweis, dass er noch verborgen (»verberget«) ist, und die Frage: »warum bliebest | Du aus?« (KA I, S. 348, v. 37, 44 f.) In dieser Eigenschaft wird Christus Dionysos angenähert.⁸³ Das Christentum wird so nicht nur mit der griechischen Mythologie verbunden, es wird selbst als eine Mythologie verstanden. Christus wird in dieser

82 Vgl. jetzt auch Moritz Strohschneider, *Neue Religion in Friedrich Hölderlins später Lyrik*, Berlin und Boston 2019, S. 210–229.

83 Im Kommentar KA I, S. 731 f., wird der »kommende Gott« auf Dionysos bezogen, erläutert mit den Wanderzügen des Dionysos von Osten nach Westen, von Indien und Kleinasien nach Griechenland. So auch Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1988, S. 268–270. Zum eschatologischen Kommen von Christus gibt es viele biblische Belege, z. B. Mt 11,3; 16,27; Mk 13,35; Joh 2,4; Apg 1,11; Heb 10,37; Jak 4,8; Off 1,7; 22,20.

antik-neuzeitlichen Ambivalenz auch aus seiner jüdischen Welt gelöst.⁸⁴

Auch im Rauschen der fackelgeschmückten⁸⁵ Wagen und der Brunnen (›Brot und Wein‹), im Rauschen des Kornes (Friedensfeier, KA I, S. 340, v. 44; Heimat, KA I, S. 382, v. 9 f.) und der Wälder (Heidelberg, KA I, S. 242, v. 27 f.) hört Hölderlin einen dionysischen Klang. Die Szenerie der ›gigantischen‹, von den »Wettern« der Geschichte zerrissenen, »schicksalskundige[n] Burg« (v. 22), wie Hölderlin in ›Heidelberg‹ die Schlossruine nennt, um die »lebendiger | Efeu« (v. 26 f.) grünt, evoziert mit den Anspielungen auf den zerstörerischen, heilenden und freudigen Gott Dionysos und den Kampf der Giganten gegen die Götter auch Szenerien griechischer Mythologie.⁸⁶ In der Evokation heimatlicher Landschaft, wie z. B. in ›Der Neckar‹ oder in ›Heimkunft. An die Verwandten‹, lässt er eine ideale griechische Landschaft durchscheinen.⁸⁷ So wird in vielen Gedichten griechische und deutsche Landschaft, griechische und christliche Mythologie, Geschichte und Gegenwart »untereinander« (KA I, S. 437, v. 5) gebracht.

Das Eigene und das Fremde: Der erste Brief an Böhlendorff

Hölderlins neue Sicht auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Neuzeit und der griechischen Antike führt auch zu einer neuen, vertieften Fassung des paradoxen Nachahmungspostulats. Er hat »lange daran laboriert«, schreibt er (KA III, S. 460). Die griechische Kunst, die Kultur der Griechen überhaupt erklärt er nun als eine dynamisch-

84 Der Name Jesus fällt in einer Vorstufe zu ›Patmos‹ und wird durch Christus ersetzt; StA 2.2, S. 783, v. 21. In den Plänen, Bruchstücken, Notizen kommt »Jesu | Christi« vor; KA I, S. 442, Nr. 62, Z. 5 f.

85 Fackeln gehören zu den Attributen des Dionysos.

86 Auch der immergrüne Efeu ist ein Attribut des Dionysos. Vgl. dazu Bernhard Böschenstein, Dionysos in Heidelberg, in: ders., »Frucht des Gewitters«. Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution, Frankfurt am Main 1989, S. 30–36. Ferner: Oliver Grütter, »Von den Wettern zerrissen«. Zu Hölderlins Ode Heidelberg und ihrer horazischen Mythopoetik, in: Hjb 40 (2016–2017), S. 221–232.

87 Vgl. Strohschneider, Neue Religion (Anm. 82), S. 288–299; Luigi Reitani, Die Außenwelt als Innenwelt. Zur poetischen Topographie Hölderlins, in: ders., Hölderlin übersetzen (Anm. 10), S. 45–66, hier: S. 61–66.

komplementäre Einheit zweier Elemente, einer angeborenen orientalischen Leidenschaft und einer klaren, nüchternen, hesperischen Gestaltungskraft. Diese Gestaltungskraft war auch angeboren, aber nur schwach, sie musste daher erworben werden.⁸⁸ Ebenso erklärt er die, in seinem agonalen Verständnis erst in Anfängen befindliche, eigene Kunst und Kultur als eine dynamisch-komplementäre Einheit, nur sind die Elemente umgekehrt verteilt: Angeboren sind nüchterne Gestaltungskraft, schwach nur die Leidenschaft, sie musste und muss erworben werden. Er ist des Resultats seines Laborierens so sicher, dass er auf eine neue Weise zu begründen beansprucht, warum die Griechen für den modernen deutschen Schriftsteller, der sein Eigenes verstehen und ausarbeiten soll, »unentbehrlich« (ebd.) sind. Dahinter steht immer noch die Frage Winkelmanns, was von den Griechen bei allen Unterschieden für die eigene Kunst zu lernen ist. Es geht durchaus auch noch um den *agon* der Modernen mit den Alten, um die Frage, worin die Griechen zu »übertreffen« (ebd.) sind und wo nicht. Sein letzter Brief an Schiller vom 2. Juni 1801, in dem er Schiller bittet, seinen Plan, an der Universität Jena Vorlesungen über griechische Literatur zu halten, zu unterstützen, lässt sich schon als eine knappe Zusammenfassung seiner neuen Sicht verstehen. Er glaubt im Stande zu sein, »Jüngere[], die sich dafür interessieren«, vom »Dienste des griechischen Buchstabens« zu befreien »und ihnen die große Bestimmtheit dieser Schriftsteller als eine Folge ihrer Geistesfülle« zu verstehen zu geben (KA III, S. 454). Mit »Folge« ist offensichtlich eine reaktive Folge gemeint.⁸⁹

88 Schon das Magisterspecimen von 1790 »Geschichte der schönen Künste unter den Griechen« begreift die Entstehung der griechischen Kunst als humanisierende Reaktion auf den »Orientalismus« der Ägypter und Phönizier, die eingewandert waren. »Der Orientalismus neigt sich mehr zum wunderbaren und abenteuerlichen: der griechische Genius verschönert, versinnlicht.« Er machte das »schauerlicherhabne Religionssystem« der Ägypter »menschlicher«. Seine Götter ließ er »um der Schönheit willen zur Erde niedersteigen, weil er von sich schloß, und so alles ganz natürlich fand« (KA II, S. 473 f.).

89 Zur Denkfigur der Reaktion bzw. »Gegenwirkung« vgl. KA II, S. 428, 434 (»Über das Tragische«), 507 f. (»Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben«), 920 (»Anmerkungen zur Antigonae«). Der Begriff der Reaktion wurde Ende des 18. Jahrhunderts aus der Chemie in die Biologie und Medizin übernommen und auch auf menschliche Verhaltensweisen übertragen.

In zwei Briefen aus Nürtingen, seiner »Vaterstadt« (KA III, S. 467), an den Dichterefreund Casimir Ulrich Böhlendorff vor und nach seinem Aufenthalt (Januar – Mai 1802) in Bordeaux als »Hauslehrer und Privatprediger in einem deutsch evangelischen Hause« (KA III, S. 461), im Haus des Weinhändlers und hamburgischen Konsuls Daniel Christoph Meyer (KA III, S. 459–462, 466–468),⁹⁰ fasst Hölderlin für den Freund seine neue Ansicht der dynamisch-komplementären Struktur griechischer und deutscher Kunst, zum Verhältnis griechischer und moderner, deutscher Kunst zusammen. Der erste Brief enthält seine Ansicht skizzenhaft komprimiert, der zweite berichtet von Erfahrungen im südwestlichen, nachrevolutionären Frankreich, von einer Lebensform, in der Hölderlin die griechische wiederfand. Beide Briefe sind nicht leicht zu verstehen, sie sind erläuterungsbedürftig. Bei ihrer dichten, hermetisch wirkenden Begrifflichkeit muss man Hölderlins etymologisches Sprachbewusstsein und ältere Wortbedeutungen beachten.⁹¹ Deswegen werden diese Briefe viel diskutiert und deswegen sind die folgenden, tentativen Ausführungen, auch zu ihrer Verortung in der zeitgenössischen ästhetischen Theorie, etwas detaillierter ausgefallen und nähern sich Kommentaren an.⁹²

Den ersten Brief schreibt er vor seiner Abreise nach Bordeaux am 4. Dezember 1801. Böhlendorff hatte ihm sein Schauspiel ›Fernando

90 Zu diesem Aufenthalt vgl. prägnant informierend Jean-Pierre Lefebvre, Frankreich (Dezember 1801 – Juni 1802), in: HH, S. 52–56.

91 Vgl. immer noch Rolf Zuberbühler, Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen, Berlin 1969.

92 Der erste Brief ist in einer Abschrift des Freundes Sinclair überliefert, der zweite in Abschriften und einem Regest der Entwurfsfassung. Für mich hilfreich die Kommentare KA III, S. 908–914, 915–927; Gregor Wittkop, Hölderlins Nürtingen. Lebenswelt und literarischer Entwurf, Tübingen 1999, S. 117–131; Conrad Wiedemann, Montesquieu, Hölderlin und der freie Gebrauch der Vaterländer. Eine französisch-deutsche Recherche, in: Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur, hrsg. von Ruth Florack, Tübingen 2000, S. 79–113, bes. S. 103–111; Honold, Olympia (Anm. 4), S. 169–180; Uwe Gonther und Andreas Reinecke, Veränderungen in Hölderlins Sprache vor und nach dem Bordeaux-Aufenthalt am Beispiel der beiden Briefe an seinen Freund Casimir Ulrich Böhlendorff, in: Hjb 41 (2018–2019), S. 122–146; Rainer Schäfer, Aus der Erstarrung. Hellas und Hesperien im ›freien Gebrauch des Eigenen‹ beim späten Hölderlin, Hamburg 2020, S. 59–75, 241–249; Franz, Hesperische Weltansicht (Anm. 80), S. 45–50.

oder die Kunstweihe. Eine dramatische Idylle< zugesandt. Hölderlin geht nur mit wenigen Worten auf das Drama ein, das für ihn im Sinne seiner neuen Sicht »auf gutem Wege« zu einer »echte[n] moderne[n] Tragödie« ist (KA III, S. 461, 460). »Du bist auf gutem Wege, behalt ihn. Ich will aber Deinen Fernando erst recht studieren und zu Herzen nehmen, und dann vielleicht Dir etwas interessanteres davon sagen. In keinem Falle genug!« Dann kommt er auf seine neue Sicht zu sprechen:

Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deswegen werden diese eher in schöner Leidenschaft, die Du Dir auch erhalten hast, als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgabe zu *übertreffen* sein.

Es klingt paradox. Aber ich behaupt' es noch einmal, und stelle es Deiner Prüfung und Deinem Gebrauche frei; das eigentliche nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. Deswegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen. (KA III, S. 459 f.)

Thetisch wird zu Anfang formuliert, dass »wir« nichts schwerer lernen als das »Nationelle« frei zu gebrauchen. Das »wir«, dann das »uns« bezieht sich auf Hölderlin und seine Dichterfreunde wie Böhlendorff, darüber hinaus aber, wie aus dem Kontext hervorgeht, auf die Moderne, zumal auf Deutschland als »hesperische Kern-Nation«.93 Warum »wir« uns so schwer tun, das Nationelle frei zu gebrauchen, wird im folgenden nur implizit angedeutet. Explizit geht es um das Übertreffen der Griechen. Das »Nationelle« (abgeleitet von lat. *nasci*: geboren werden, davon *natio*: Geburt, davon dann: Nation) ist das Angeborene, das, was »ursprünglich«, »natürlich« ist.94 (Hölderlin gebraucht nicht die

93 Wiedemann, Montesquieu (Anm. 92), S. 104.

94 Die Bedeutung des »Ursprünglichen« reicht von »am Anfang, im Ursprung« bis zu »eigentlich, echt, natürlich«. Im 18. Jahrhundert wurde frz. *original* mit »ursprünglich« übersetzt. Etymologisch hängt »Ursprung« zusammen mit »Entsprin-

Variante ›das Nationale‹, offensichtlich, um eine politische Assoziation zu vermeiden.) Angeboren ist »uns« die »Klarheit der Darstellung«, also eine bewusste, besonnene, intensive, konkrete Vergegenwärtigung. Diese neue, ästhetische Bedeutung gewann der Begriff der Darstellung Ende des 18. Jahrhunderts. So gebraucht ihn Hölderlin auch sonst in seinem Werk.⁹⁵ Auch »Nüchternheit«, d. h. Besonnenheit, Kühle, Mäßigung, Klarheit,⁹⁶ wird jetzt zum Angeborenen der abendländischen Deutschen gezählt. Das Angeborene der Griechen ist dagegen das »Feuer vom Himmel«, damit auch das Wilde, Maßlose. Im Kontext der Gegenüberstellungen ist damit der Orient gemeint, die, nach traditioneller Klimalehre, heiße Klimazone. Im Orient herrscht ein »feurige[s] Klima«, schreibt der junge Hölderlin in seinem Magisterspecimen ›Geschichte der schönen Künste unter den Griechen‹ (KA II, S. 473). Das klimatisch gemäßigte Abendland kann daher mit Nüchternheit, Besinnung, Mäßigung assoziiert werden.

In einem späteren Brief an seinen Verleger Wilmans verwendet Hölderlin für das Angeborene der Griechen den Ausdruck »das Orientali-

gen«. In ›Die Wanderung‹ wird zu »Suevien«, das nahe dem »Herde des Hauses«, den Alpen mit dem »Quell« des Rheins, liegt, gesagt: »Schwer verläßt, | Was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort.« (KA I, S. 324, v. 8, 11, 18 f.) Vgl. Art. ›ursprünglich‹, in: DWb, Bd. 24, Sp. 2546–2553.

95 Vgl. z. B. noch KA II, S. 432 zu seinem Entwurf der Empedokles-Figur: »Sein Schicksal stellt sich in ihm dar, als in einer augenblicklichen Vereinigung, die sich aber auflösen muß, um mehr zu werden.« Zum Aufstieg dieses Darstellungsbegriffs vgl. Klopstocks Epigramm ›Beschreibung und Darstellung‹ (1771) und seine Schrift ›Von der Darstellung‹ (1779), ferner Bürger, Von der Popularität der Poesie (1778), Schiller, Kallias-Briefe (1793); dazu Inka Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998; besonders Dieter Schlenstedt, [Art.] Darstellung in: Ästhetische Grundbegriffe (Anm. 14), Bd. 1, S. 831–875, hier: S. 838–845, 848–853. Die ursprüngliche Bedeutung von ›darstellen‹ ist: hinstellen, herstellen, hervorbringen, zeigen, dann vergegenwärtigen, anschaulich machen; vgl. DWb, Bd. 2, Sp. 791 f. (In der Fachsprache der Chemie und der Banken bedeutet noch heute ›darstellen‹ so viel wie ›realisieren‹.) Diese Darstellungsbedeutung lässt sich auf das rhetorische Konzept der *enargeia* und auf das aristotelische Konzept der *mimesis* zurückführen; vgl. z. B. Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 8, S. 781: »[...] Begriff der lebendigen Darstellung, einer Darstellung (μίμησις), die alle Seelenkräfte in uns beschäftigt, indem sie das Geschehene vor uns entstehen läßt, und es uns mit inniger Wahrheit zeigt.« (›Kalligone‹)

96 Vgl. DWb, Bd. 13, Sp. 972 f.

sche« (KA III, S. 468).⁹⁷ Er hat wohl dabei auch an Homer gedacht, der nach zeitgenössischem und heutigem Kenntnisstand aus dem kleinasiatischen Ionien stammte.⁹⁸ Der orientalische Ursprung ist auch aus der »abendländische[n] Junonische[n] Nüchternheit«, die erst erbeutet werden muss, zu erschließen. Der klimatische Ausdruck »Feuer vom Himmel« wird identifiziert mit dem *enthusiasmus*, dem *furor poeticus*, der gotterfüllten, begeisternden Inspiration,⁹⁹ die bis zu einem »göttlichen Wahnsinn«¹⁰⁰ gehen kann. Traditionell wird diese Inspiration als Feuer, Flamme, als Erhitzung beschrieben.¹⁰¹ Es sind in »Wie wenn am Feiertage ...« die »Taten der Welt«, die ein »Feuer« anzünden in »Seelen der Dichter« (KA I, S. 239 f., v. 30 f.). Auch den Ausdruck »Flamme« für das Angeborene der Griechen verwendet Hölderlin in diesem Brief. In Johann Georg Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« heißt es im Artikel »Feuer«, dass Homer zu den Dichtern gehört, denen das Feuer »angebohren« ist.¹⁰² Das »Feuer vom Himmel« ist auch das »Apollonsreich«, denn Apollon ist auch der Gott der Sonne und der Gott der Inspiration. Bei Dichtern und Sängern weckt er heilige Begeisterung. Er ist der Gott des mantischen Delphi und er ist, als *Musagetes*, der Anführer der Musen. Als Variation für das Angeborene des Feuers steht »schöne[] Leidenschaft« und »heiliges Pathos«. Auch »Pathos« bedeutet ursprünglich Leidenschaft, große Gefühlsbewegung. In »Vom Erhabenen« nennt Pseudo-Longin unter den Quellen des Erhabenen die

97 Vgl. neuerdings Walter Burkert, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin 1993, S. 92: das Orientalische als das »alte Erbe« der Griechen.

98 Vgl. Johann Heinrich Just Köppen, *Ueber Homers Leben und Gesänge*, Hannover 1788, S. 14 f. Köppen bezieht sich auf Robert Wood, *Versuch über das Originalgenie des Homer*, 1773. Hölderlin kannte Köppens Werk; vgl. KA II, S. 476. Vgl. auch Eva Kocziszky, *Hölderlins Orient*, Würzburg 2009, S. 15–25; Dieter Burdorf, *Hölderlins Orientkonzeption und der deutsche Orientalismus um 1800*, in: *Hjb* 38 (2012–2013), S. 88–114. Zum weiteren Horizont vgl. die ausgreifende Untersuchung von Jürgen Osterhammel, *Unfabling the East: The Enlightenment's Encounter with Asia*, Princeton 2018.

99 Vgl. Platon, *Ion* 533d–e.

100 Platon, *Phaidros* 256b. Vgl. Wolfgang H. Schrader, [Art.] *Enthusiasmus*, in: *Ästhetische Grundbegriffe* (Anm. 14), Bd. 2, S. 223–240, hier: S. 227–232.

101 Vgl. Art. »Begeisterung«, in: *ATK*, Bd. 1, S. 349–357. Zur Physiologie der Begeisterung vgl. Art. »Feuer«, *ATK*, Bd. 2, S. 227–229.

102 *ATK*, Bd. 2, S. 227.

»enthusiastische Leidenschaft« und die Kraft zu bedeutungsvollen Entwürfen.¹⁰³

Nun haben die Griechen auch »Darstellungsgabe«, also auch Klarheit, Geistesgegenwart und Nüchternheit. Die Darstellungsgabe wird »homerisch« genannt, weil Homer diese »abendländische Junonische Nüchternheit« für sein »Apollonsreich« erbeutete. Wie aus Homers Tat hervorgeht, versteht ihn Hölderlin, der Rezeption des 18. Jahrhunderts folgend, als ein individuelles Originalgenie.¹⁰⁴ Friedrich August Wolfs These in seinen »Prolegomena ad Homerum« von 1795, die so neu nicht war, »Ilias« und »Odyssee« seien nicht das Werk einer Dichterpersion, sondern das Produkt namenloser Rhapsoden, hat er wohl nicht zur Kenntnis genommen oder er lehnte sie so entschieden ab wie Schiller oder Novalis, dass er sie noch nicht einmal erwähnt.¹⁰⁵

Hölderlin selbst hatte schon 1799 in »Über die verschiedenen Arten, zu dichten« die »sichtbare sinnliche Einheit«, die »ruhige Moderation«, d. h. Selbstbeherrschung, Besonnenheit, in der »Dichtart« der »Ilias« (KA II, S. 516 f.) herausgestellt. In Herders Abhandlungen »Homer, ein Günstling seiner Zeit« und »Homer und Ossian«, beide 1795 in Schillers Zeitschrift »Die Horen« erschienen, hatte er lesen können: »Homer stiftete mit seiner Gesangsweise die wahre *Schule* Griechenlandes, die sich bis auf späte Zeiten in Blüte erhielt. Der griechische Geschmack in Kunst, Dichtkunst und Weisheit ist dem *Homer* und seinen *Homeriden* fast alles schuldig.« Und: »Homer nämlich änderte den alten Geschmack, dadurch, dass er gleichsam den Himmel auf die Erde zog, und [...] alle seine Gestalten rein menschlich machte.«¹⁰⁶ Weiter rühmt Herder an Homer dessen »ruhige[] Weisheit«, dass er »rein-objektiv« dichtete, dass seine Gestalten »leibhaft in völliger Wahrheit«, in völ-

103 Longinus, Vom Erhabenen 8,1. Vgl. Schrader, Enthusiasmus (Anm. 100), S. 229

104 Vgl. Thomas Blackwell, Enquiry into the Life and Writings of Homer, 1735; Edward Young, Conjectures on Original Composition, 1759; Robert Wood, Essay on the Original Genius of Homer, 1769.

105 Zum Rezeption Homers um 1800 vgl. Joachim Wohlleben, Die Sonne Homers. 10 Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann, Göttingen 1990; vorzüglich der Katalog: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden – Homer in der Kunst der Goethezeit, hrsg. von Max Kunze, Mainz 1999; Stefan Matuschek, [Art.] Homerische Frage, in: DNP, Supplemente 13, Sp. 354–358.

106 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 8, S. 105.

liger »Sichtbarkeit« da stehen. Auf Homer führt er die »schöne Fortschreitung nüchterner Einfalt« der griechischen Kunst zurück. Die alte griechische Dichtung »sang, sie stellte dar, erzählend«. ¹⁰⁷

Warum nennt Hölderlin die abendländische Nüchternheit »juno-nisch«? Juno ist der römische Name für Hera, die Ehefrau Jupiters. Es war zeitüblich, für die griechischen Götter ihre römischen Namen zu gebrauchen. In diesem Falle wohl bewusst, denn Juno ist, vom Orient gesehen, ein westlicher, ein abendländischer Name. Hera nahm Partei für die Griechen im Kampf um Troja und bändigte im Interesse der Einheit des griechischen Heeres den »Grimm« und das »Zürnen« Achills gegen Agamemnon (KA II, S. 610 f., in Hölderlins Prosaübersetzung des ersten Gesangs der ›Ilias‹). Apollon hingegen war auf der Seite (des kleinasiatischen) Trojas. In einer Überlieferung wurde Juno »einerlei« mit der Erde gehalten, Jupiter mit der Luft. ¹⁰⁸ Dies ergibt Sinn, denn Hölderlin verbindet in seinem Spätwerk das komplexe Symbol der Erde auch mit Besonnenheit, Nüchternheit, mit Festem. »Schatten der Erde« ist ebenso lebensnotwendig wie der Sonnenschein (Hälfte des Lebens, KA I, S. 320, v. 11). In einer Fassung von ›Der Einzige‹ heißt es: »Wohl tut | Die Erde. Zu kühlen« (KA II, S. 1500, v. 22 f.).

Bedenkenserwerter erscheint mir jedoch die Gegenüberstellung von Juno und Apollon im Kampf um Troja und Junos Beziehung zum Mond. ¹⁰⁹ Hölderlin stellt sie im Brief nicht Jupiter, sondern dem »Apollonsreich«, also Apollon als Gott der Sonne gegenüber. ¹¹⁰ »Sonn | Und Mond«, heißt es in ›Der Ister‹, sind im »Gemüt'« zu tragen, »un-

107 Ebd., S. 78 f., 98.

108 Vgl. Art. ›Juno‹, in: Benjamin Hederich, Gründliches Mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Sp. 1400: »Indessen aber wird sie auch für einerlei sowohl mit der Erde gehalten, da so denn Jupiter die Luft bedeutet.« Vgl. auch Johann Joachim Winckelmann, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke (1756): »Durch den Jupiter wurde die Luft und durch die Juno die Erde bezeichnet.« (Winckelmann, Kleine Schriften [Anm. 37], S. 97–144, hier: S. 139) Auf Hederichs Eintrag wies zuerst hin Peter Szondi, Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, in: ders., Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, Frankfurt am Main 1967, S. 88 f.

109 Vgl. Art. ›Juno‹, in: Lexikon der Alten Welt, hrsg. von Carl Andresen u. a., Zürich und Stuttgart 1965, Sp. 1449 f.

110 So auch Harrison, Hölderlin (Anm. 72), S. 109.

trennbar« (KA I, S. 363, v. 51 f.). Insofern könnte Juno für den Abend, die Nacht, metonymisch also für das Abendland stehen. Auch der Mond wird mit dem Bedeutungskomplex des Schattens verbunden. In ›Brot und Wein‹ wird er als »Schattenbild unserer Erde« (KA I, S. 286, v. 14) evoziert. Mit Apollon und Juno werden also, wie ich meine, Orient und Abendland gegenübergestellt.

Nun steht da, dass Homer, »dieser außerordentliche Mensch, seelenvoll genug war«, um die »abendländische Junonische Nüchternheit [...] zu erbeuten«. »Seelenvoll genug« muss ja heißen, dass der orientalische Homer genügend Seelenvolles hat, um gerade die abendländische Nüchternheit und Klarheit, die Geistesgegenwart und Darstellungsgabe erbeuten zu wollen. »Seelenvoll« bedeutet innig, empfindsam, ruhig, zart, warm, auch klar, insofern nahe dem Gefühlvollen, so wie Hölderlin es versteht (vgl. KA II, S. 519). In ›Ermunterung‹ weht der »Othem der Natur um uns, der | Alleserheiternde, seelenvolle« (KA I, S. 296, v. 11 f.). ›Heiter‹ hat hier die ältere Bedeutung von ›klar, hell, ruhig‹.¹¹¹ ›Seelenvoll‹ hat auch die Bedeutungsnuance des Ebenmaßes, des Ausgleichs. In ›Geschichte der schönen Künste in Griechenland‹ schreibt Hölderlin über Homer, dass die »Seelenkräfte« in einer »bewunderungswürdigen Stärke ihm eigen, und in einem ebenso großen Ebenmaße« gewesen sein müssen. Er hebt weiter seine »Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabene«, seine »Phantasie« und seinen »Scharfsinn« hervor (KA II, S. 475). In einem Ausgleich von Geist und Nüchternheit singt der »deutsche Dichter« den »Seelengesang« (Deutscher Gesang, KA I, S. 380, v. 17, 20). Mit dem Moment des Seelenvollen ist also schon ein abendländisches Moment in der orientalischen Leidenschaft enthalten. Verbundenheit, Offenheit, Austausch, Schöpferisches ist mit »Psyche« gemeint, wenn es im zweiten Brief an Böhlendorff heißt: »Die Psyche unter Freunden, das Entstehen des Gedankens im Gespräch und Brief ist Künstlern nötig.« (KA III, S. 467)¹¹²

Was hier (für uns heute) mehr implizit zu verstehen gegeben wird, wird in den ›Anmerkungen zur Antigona‹, ebenfalls verfasst nach dem

111 Vgl. Art. ›heiter‹, in: DWb, Bd. 10, Sp. 921–925.

112 Wohl Anfang November 1799 schickte Hölderlin den zweiten Band des ›Hyperion‹ mit einem Begleitbrief an Susette Gontard. Der Brief beginnt mit: »Hier unsern Hyperion, Liebe! Ein wenig Freude wird diese Frucht unserer seelenvollen Tage Dir doch geben.« (KA III, S. 399)

Aufenthalt in Frankreich, expliziter formuliert. Die »Haupttendenz« der griechischen »Dichtkunst« liegt darin, heißt es hier, »sich fassen zu können«, weil darin ihre »Schwäche« lag (KA II, S. 918). Ihre ursprüngliche Stärke liegt in ihrer Geistesfülle, daher ihr Streben, ihre Schwäche zu einer komplementären, notwendigen Stärke auszubilden. Das abendländische Prinzip des Sich-Fassens war also in der orientalischen Leidenschaft enthalten, wenngleich nur schwach. Daher sind die Griechen in ihrer Darstellungsgabe, in ihren Kunstformen »Meister«, weil sie diese »frei gebrauchen« können, weniger in ihrer angeborenen Leidenschaft. Zu »übertreffen« sind sie daher nicht in ihren Kunstformen, sondern nur in dem, was ihnen angeboren ist, denn dieses »wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden«. Wie kann man sich diese komplementäre Struktur vorstellen? In einem früheren, fragmentarischen Entwurf ›Über den Unterschied der Dichtarten‹ bestimmt Hölderlin die Gattung des Epos mit Blick auf Homers ›Ilias‹: »Das epische, dem äußeren Scheine nach *naïve Gedicht* ist in seiner *Grundstimmung* das *pathetischere*, das heroischere aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung, seinem Kunstcharakter nicht so wohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit.«¹¹³ (KA II, S. 554) Die ›Ilias‹ ist daher in ihrer Grundstimmung pathetischer, heroischer, aorgischer, in ihrem Kunstverstand präzise, ruhig und bildlich, also abendländischer. Den Begriff der Präzision verwendet Hölderlin zu Anfang seines Briefes. Er lobt Böhlendorff dafür, dass er in seinem Drama an »Präzision und tüchtiger Gelenksamkeit« gewonnen und nichts an »Wärme« verloren hat. Zu übertreffen, hieße dies, wären die Kunstwerke der Griechen nur an Energie, Bewegung, Leben, an Wärme.

Wie man sieht, naturalisiert die Komplementarität von »Feuer vom Himmel«, »Leidenschaft«, heiliges »Pathos« zu »Klarheit der Darstellung«, »Geistesgegenwart«, »Darstellungsgabe« und »Nüchternheit« die traditionelle ästhetische Komplementarität von *enthusiasmus*, *mania*, *furor poeticus*, *genius*, *ingenium* (wörtlich: das Angeborene), Genie, Begeisterung, Fantasie, Einbildungskraft und *techné*, *mechane*

113 ›Präzision‹ bedeutet im 18. Jahrhundert ›Genauigkeit, Klarheit, Bestimmtheit, Feinheit‹. ›Aorgisch‹: Ausdruck für die Natur als wilde, entgrenzte, gestaltlose, unbewusste Macht, Gegensatz zur Natur als Gestalt, als »Organisieren und Organisiertsein«; vgl. KA II, S. 428–430.

(KA II, S. 849), *ars, iudicium*, Urteilskraft, Nüchternheit, Besonnenheit, Kunstcharakter, Kunstverstand.¹¹⁴

In einem Brief Ende 1796 hatte Schiller seinem Schützling geraten, in seiner Dichtung der »Sinnenwelt« näher zu bleiben, um der Gefahr zu entgehen, »die Nüchternheit in der Begeisterung zu verlieren« (KA III, S. 531, Brief vom 24.11.1796). Diesen Rat gibt Hölderlin selbst in seinen ›Reflexionen‹ (Titel nach StA, KA), die wohl für sein Zeitschriftenprojekt gedacht waren: »Das ist das Maß Begeisterung, das jedem Einzelnen gegeben ist, daß der eine bei größerem, der andere nur bei schwächerem Feuer die Besinnung noch im nötigen Grade behält. Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Grenze deiner Begeisterung. [...] Das Gefühl ist aber wohl die beste Nüchternheit und Besinnung des Dichters, wenn es richtig und warm und klar und kräftig ist. Es ist Zügel und Sporn dem Geist. Durch Wärme treibt es den Geist weiter, durch Zartheit und Richtigkeit und Klarheit schreibt es ihm die Grenze vor und hält ihn, dass er sich nicht verliert« (KA II, S. 519).¹¹⁵ Die Grenze der Nüchternheit ist auch die Grenze der Begeisterung. In seinem dichterischen Werk selbst exponiert Hölderlin immer wieder in Evokationen der Sonne und des Schattens, der Wärme und der Kühle, der Nüchternheit und der Trunkenheit nicht nur eine poetische, sondern auch eine lebensnotwendige Bedeutung dieser Kräfte. Es liegt nahe, an ›Hälfte des Lebens‹ zu erinnern: Angeredet werden die »holden Schwäne«, auch ein Symbol für Dichter, die »trunken von Küssen« ihr Haupt ins »heilignüchterne Wasser« tunken. In einer Wendung auf sich selbst klagt das lyrische Subjekt, wo es, »wenn | Es Winter ist, die Blumen« nimmt und »wo | Den Sonnenschein, | Und Schatten der Erde?« (KA I, S. 320, v. 4–11)

Neu ist also im Brief an Böhlendorff nicht die Komplementarität dieses ästhetischen Paares, neu ist seine Dynamisierung und Natura-

114 Vgl. exemplarisch Art. ›Dichter‹, in: ATK, Bd. 1, S. 608–618, hier: S. 610 f.: Das »Feuer der Einbildungskraft« erfordert komplementär scharfen Verstand, gesunde Urteilskraft und »hinlängliche Stärke des Geistes, sich seiner selbst und der Umstände, darinn man ist, bewußt zu seyn«. Vgl. auch Art. ›Feuer‹, ebd., Bd. 2, S. 228: Geschmack, Besonnenheit und Überlegung sind die komplementären Kräfte der »Hitze der Einbildungskraft«.

115 »Zügel und Sporn«: Zitat aus Longinus, Vom Erhabenen 2,1: Das »Große« in seinem Drang ist ohne »Methode« gefährdet: »Genies brauchen nämlich ebenso oft wie den Sporn auch den Zügel.«

lisierung, seine anthropologische und kulturelle, seine, im Begriffsgebrauch des 18. Jahrhunderts, völkerpsychologische Begründung.

In der Fortsetzung der zitierten Passage verschiebt sich die Frage, worin die Griechen zu übertreffen sind und worin nicht, zur Frage, warum »wir« die Griechen brauchen:

Bei uns ists umgekehrt. Deswegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregel einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahieren. Ich habe lange daran laboriert und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste sein muß, nämlich dem lebendigen Verhältnis und Geschick, wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen.

Aber das eigene muß so gut gelernt sein, wie das Fremde. Deswegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der *freie* Gebrauch des *Eigenen* das schwerste ist. (KA II, S. 460)

»Bei uns ists umgekehrt«: Bei den Griechen also ist »das Feuer vom Himmel« bzw. die »Leidenschaft« bzw. das »Pathos« angeboren, bei uns, bei den Deutschen, die »Klarheit der Darstellung« bzw. die »Geistesgegenwart« bzw. die »Darstellungsgabe« bzw. die »Nüchternheit«.

Seit dem 16. Jahrhundert wurde ein Volk bzw. eine Nation als eine kollektive Person mit einem bestimmten Charakter, einem Volkscharakter bzw. Nationalcharakter wahrgenommen. So galt der Charakter der Deutschen als ernst, rechtschaffen, bieder, besonnen, schwerfällig, aber auch innig, still, gedankenvoll und, für Hölderlin, auch als nüchtern.¹¹⁶ Wenige Jahre vorher konnte sich Hölderlin noch anders über den deutschen Volkscharakter auslassen. »Es ist auf Erden alles unvollkommen, ist das alte Lied der Deutschen.« So lässt er Hyperion in der zornigen Schelt-Rede zu Ende des ›Hyperion‹ schreiben (KA II, S. 170). Am 1. Januar 1799 schrieb Hölderlin an seinen Stiefbruder über den deutschen »Volkscharakter«, dass er sich auf eine »ziemlich bornierte Häuslichkeit« reduzieren lasse, auf einen Mangel an »Elastizität, an Trieb, an mannigfaltiger Entwicklung der Kräfte«, an »Allge-

¹¹⁶ Vgl. Dieter Borchmeyer, Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst, Berlin 2017, S. 143–147. Nüchternheit wurde im europäischen Arsenal nationaler Stereotypen auch den Engländern und Niederländern zugesprochen und dann dem deutschen Tiefsinn gegenübergestellt.

meinsinn«. Er nimmt sich selbst nicht aus: »Aber die Besten unter den Deutschen meinen meist noch immer, wenn nur erst die Welt hübsch symmetrisch wäre, so wäre alles geschehen. O Griechenland, mit deiner Genialität und Frömmigkeit, wo bist du hingekommen? Auch ich mit allem guten Willen, tappe mit meinem Tun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur umso ungeschickter und ungereimter, weil ich, wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe, und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle.« (KA III, S. 329 f., 334) Aber an den Dichterfreund Emerich konnte er Anfang 1800 schreiben: »Wir kalten Nordländer erhalten uns gern in Zweifel und Leidenschaft, damit wir nicht aus lauter Ordnung und Sicherheit uns zum Schneckenleben organisieren.« (KA III, S. 419) Dies führt schon zu seiner Behauptung im Brief an Böhlendorff, dass, umgekehrt, »wir« die Leidenschaft, das »Feuer« uns aneignen müssen, weil darin, mit den »Anmerkungen zur Antigonae« zu reden, unsere Schwäche liegt. Daher nennt er es auch so gefährlich, die »Kunstregeln einzig und allein« von der griechischen »Vortrefflichkeit«, also von ihrer »homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgabe« zu »abstrahieren«. Dies würde die innere Dynamik von Angebornem und Angeeigneten in der griechischen Kunst verfehlen und das würde gerade das Eigene, das aus der Nachahmung der Griechen ausgebildet werden soll, verfehlen. Denn auf das Verhältnis des Eigenen und des Angeeigneten kam es bei den Griechen und kommt es bei »uns« an. Da diese Dynamik bei »uns« von einem umgekehrten Verhältnis ausgeht, dürfen wir, was mahnend gemeint ist, »nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben«. Doch insistiert Hölderlin darauf, dass, bei allen Unterschieden, das Höchste der Kunst bei den Griechen und bei »uns« gleich ist: das lebendige »Verhältnis und Geschick«. »Verhältnis« meint das Verhältnis zwischen Eigenem und Angeeignetem, feuriger Begeisterung und Darstellungsgabe, Genie und Kunst. Lebendig ist es, wenn es sich in einer zwanglosen Wechselbeziehung darstellt. »Geschick« meint hier das handwerkliche Geschick, das für Hölderlin zu jeder künstlerischen Ausführung gehört. So kann er in den »Anmerkungen zum Oedipus« von der *mechane*, der »μηχανή der Alten« reden, von dem »Handwerksmäßigen«, das in der modernen Poesie fehle. Hier verwendet er dafür auch den Ausdruck »Kalkul« (KA II, S. 849). Zu diesem Geschick gehört auch die Fähigkeit, nicht nur die Teile des Kunstwerks in ein passendes, sondern darin auch die Be-

ziehung des Menschen zum Göttlichen in ein schickliches Verhältnis zu bringen.¹¹⁷

Warum sind »uns« die Griechen unentbehrlich? Weil das Eigene so gut gelernt sein muss wie das Fremde.¹¹⁸ Nun können wir das Eigene nicht so gut lernen wie das Fremde, weil uns, so das stillschweigende Argument, zum Lernen des Eigenen, des Angeborenen die nötige Distanz, die nötige Freiheit fehlt. Über das Studium der griechischen Darstellungsgabe, die unserem »Eigenen, Nationellen« entspricht, können wir aber eine Distanz gewinnen, die uns erlaubt, das Eigene gut zu lernen. Ein gänzlich freier Gebrauch des Eigenen ist freilich nie zu erreichen, denn dies liefe auf eine Freiheit vom Angeborenen hinaus. Dass dies nicht möglich ist, besagt schon der Satz, dass wir »in unserm Eigenen, Nationellen« den Griechen nicht »nachkommen«.¹¹⁹ Es geht vielmehr darum, um eine Formulierung der Aufsatzskizze ›Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben‹ aufzugreifen, ein Wissen, ein »Bewußtsein« davon zu gewinnen, woher wir kommen und wohin wir streben (KA II, S. 507 f.). In der Formulierung vom freien Gebrauch des Eigenen steckt freilich ein Moment des Freiheitspathos, das Hölderlin von Kant, Schiller und Fichte, von der Französischen Revolution aufgenommen hatte: Der poetische Geist, schreibt er in ›Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes‹ (»Wenn der

117 Vgl. Art. ›Geschick‹, in: DWb, Bd. 5, Sp. 3870–3875, hier: Sp. 3874. Im Brief an den Erlanger Philosophieprofessor Gottlieb Ernst August Mehmel, der ihn zur Mitarbeit an seiner ›Litteratur-Zeitung‹ eingeladen hatte, spricht Hölderlin von der »heilige[n] Schicklichkeit«, womit die Griechen in »göttlichen Dingen« verfahren mussten. Sie stellten »das Göttliche menschlich dar, doch immer mit Vermeidung des eigentlichen Menschenmaßes«, weil die Dichtkunst »niemals die Menschen zu Göttern oder die Götter zu Menschen machen« darf (KA III, S. 411 f.). Im Essayfragment ›Über Religion‹ bedeutet ›Geschick‹ ein über die »physische und moralische Notdurft« erhabener, »höherer« Zusammenhang zwischen den Menschen und ihrer Welt (KA II, S. 562).

118 ›Lernen‹ hat im 18. Jahrhundert noch einen weiteren Sinn als heute. Das Lernen bezieht sich nicht nur auf Wissen, sondern auch auf Einsicht, Erfahrung, Verständnis. Lernen heißt ›sich etwas aneignen‹, z. B. eine Sprache, ein Handwerk, die Welt, Denken, lernen, was den Menschen gut tut. Vgl. Art. ›lernen‹, in: DWb, Bd. 12, Sp. 762–777, hier: Sp. 763 f.

119 Daher geht Jochen Schmidt in seinem Kommentar, KA III, S. 910, zu weit, wenn er schreibt: »Die griechische *Kunst* macht uns die eigene *Natur* bewußt und damit verfügbar.«

Dichter einmal ...«), soll in seiner Verfahrungsweise »alles mit Freiheit sein« (KA II, S. 539).

In Übernahme des Tendenzmodells folgt daraus, dass die Tendenz der modernen deutschen Dichter zum Angeborenen der Griechen geht, zur schönen »Leidenschaft« (auch KA III, S. 419), zur »Elastizität«, zur Begeisterung, zum »Handeln« (KA II, S. 508). In den »Anmerkungen zur Antigona« nennt er die Sphäre des Handelns das »Geschick«, das bei »uns« der »Schicklichkeit subordiniert« ist. Geschick bedeutet hier so viel wie Schicksal, das, was den Menschen »geschickt« ist.¹²⁰ Die »Haupttendenz in den Vorstellungen unserer Zeit ist«, heißt es nämlich weiter, »etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksallose [...] unsere Schwäche ist.« (KA II, S. 918) »Etwas treffen« heißt hier soviel wie »etwas wagen, bewirken«. »Aber da wir träge | Geboren sind, bedarf es des Falken, dem | Befolgt' ein Reuter, wenn | Er jaget, den Flug.« (»Einst hab ich die Muse gefragt ...«, KA I, S. 393, v. 15–18) In »Über das Tragische«, dem Kommentar zu seinem Drama »Der Tod des Empedokles«, geht es um die Auseinandersetzung mit dem »Schicksal« einer Zeit, mit den gewaltigen »Gegensätze[n]« von »Kunst«, das heißt von menschlichem Handeln, und »Natur« (KA II, S. 432–434).

Darzustellen ist das Eigene. An Böhlendorffs Drama lobt Hölderlin, dass er das Drama »epischer« behandelt hat, weil er damit das Eigene mit Mitteln des homerischen Epos in die dramatische Form aufgenommen hat. »Es ist, im Ganzen, eine *echte* moderne Tragödie.« Epischer¹²¹ ist es, weil es, folgt man Hölderlins Bestimmung der epischen »Dichtart«, im »Ton« natürlich, stetig und in der »Moderation« ruhig ist (KA II, S. 515, 517). Es strebt in seinem »Kunstcharakter« nach »Präzision und Ruhe und Bildlichkeit.« (KA II, S. 554) Für die moderne, epischere Behandlung führt Hölderlin eine kulturgeschichtliche Begründung an: »Denn das ist das tragische bei uns, dass wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepackt vom Reiche der Lebendigen hinweg-

120 Vgl. zu »Geschick« und »treffen« auch »Der Einzige«: »Fein sehen die Menschen, daß sie | Nicht gehen den Weg des Todes und hüten das Maß, [...] den Augenblick | Das Geschick der großen Zeit auch | Ihr Feuer fürchtend, treffen sie« (KA I, S. 348, v. 57–61). Zu diesen Bedeutungen vgl. auch Art. »Geschick«, in: DWb, Bd. 5, Sp. 3870–3875, hier: Sp. 3871; Art. »Treffen«, in: DWb, Bd. 21, Sp. 1614–1617.

121 Der Komparativ impliziert, dass auch die antike Tragödie epische Elemente hat, und er impliziert eine Tendenz.

gehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.« Das moderne Tragische ist zwar »kein so imposantes, aber ein tieferes Schicksal« (KA III, S. 460 f.).

Die Verschiedenheit der modernen Deutschen zu den Griechen spitzt Hölderlin zu einer Entgegensetzung des Eigenen und des Fremden zu, die beide gelernt und beide vermittelt werden müssen. Mit der auffallenden, kaum vorbereiteten Ersetzung der Griechen durch das Fremde,¹²² der abstrakten Entgegensetzung des Eigenen und des Fremden soll offenbar, über das Verhältnis der Deutschen und Griechen hinaus, ein universelles Kulturmuster erfasst werden. Die Zuspitzung übergeht freilich, dass Hölderlin das Eigene und das Fremde nicht scharf trennt. Das Fremde ist schon – »seelenvoll genug« war Homer – ein, wenn auch schwacher, Teil des Eigenen der Griechen; die »Leidenschaft« (KA III, S. 419) ist schon ein, wenn auch schwacher, Teil des Eigenen der Deutschen. Eine scharfe Trennung des Eigenen und des Fremden würde auch der Einsicht widersprechen, dass wir die fremden Griechen verstehen können, denn »im Urgrunde aller Werke und Taten der Menschen« können wir uns »gleich und einig fühlen mit allen« (KA II, S. 508).

Nun sind für dieses Verständnis griechischer Kunst und Kultur Vorbereitungen in den philosophischen und poetologischen Reflexionen Hölderlins zuvor zu finden. So kann die Begründung der Dichtung in den Böhlendorff-Briefen geradezu als eine anthropologische Umformulierung seiner schon zitierten Bestimmung der epischen Dichtung verstanden werden, wofür die ›Ilias‹ Modell stand: »Das epische, dem äußern Scheine nach *naïve Gedicht* ist in seiner *Grundstimmung* das *pathetischere*, das heroischere aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung, seinem Kunstcharakter nicht sowohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit.« (KA II, S. 554) Winckelmann hatte seiner Formel von der ›edlen Einfalt und stillen Größe‹, gewonnen im Hinblick auf die Laokoon-Statue, die Erläuterung hinzugefügt: »So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck

122 Vom griechischen »Geschmack« schreibt Winckelmann zu Anfang seiner ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹, dass er »ganz und gar fremde unter einem nordischen Himmel war; Gedanken (Anm. 11), S. 3.

in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden.«¹²³ Der Vergleich mag »wenig glücklich« gewählt sein, kommentiert Peter Szondi, aber klar sei, was gemeint ist: »Obwohl die Oberfläche wütet, bleibt die Tiefe ruhig; obwohl das Gesicht ruhig ist, wüten hinter ihm die Leidenschaften.«¹²⁴ Hölderlin, kann man sagen, hat die innere Dynamik der Ruhe und der Leidenschaft in seiner Gattungsbestimmung wie in den Böhlerdorff-Briefen noch gesteigert. Präzision, Pathos, Bewegung, Leben (»lebendig«) kommen als Begriffe in den Böhlerdorff-Briefen vor, Ruhe ist ein Topos der Homercharakteristik (s. o. S. 128 f.).

Zur Vorbereitung gehört auch eine philosophische Einsicht: Das Eigene kann sich nicht aus sich selbst erkennen. Es braucht Distanz zu sich selbst, um sich seiner selbst bewusst werden zu können. Diese Denkfigur liegt der fragmentarischen Abhandlung ›Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes‹ (»Wenn der Dichter einmal ...«) zugrunde.¹²⁵ Darin wird der Akt der poetischen Produktion und der Akt des Selbstbewusstseins enggeführt. Dabei macht Hölderlin sich die doppelte Bedeutung von ›poetisch‹ zunutze. Der Bedeutung von griechisch *poiein* folgend bedeutet ›poetisch‹ ›machend, schaffend‹ und ›dichterisch‹. Hölderlin unterscheidet ein Bewusstsein ›an sich‹ von einem selbstbewussten ›Ich‹. An sich ist das Bewusstsein nur ›da«, es ist gegeben als Instinkt, als subjektive Natur. Das Bewusstsein an sich enthält jedoch schon das Streben, sich »aufzufassen«, sich seiner zu »versichern«, da alles, was der »poetische Geist« in seinem Geschäft ist, »mit Freiheit sein soll« (KA II, S. 539). Sich seiner versichern, sich seiner bewusst werden, Ich werden, kann das Bewusstsein jedoch nur, wenn es aus sich herausgeht, wenn es sich in eine Wechselwirkung mit einem äußeren Objekt setzt: »Alles kommt also darauf an, daß das Ich nicht bloß mit seiner subjektiven Natur, von der es nicht abstrahieren

123 Winckelmann, Gedanken (Anm. 11), S. 20.

124 Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I, hrsg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt am Main 1980 (= Studienausgabe der Vorlesungen 2), S. 44.

125 Darauf hat auch Wiedemann, Montesquieu (Anm. 92), S. 107, aufmerksam gemacht.

kann ohne sich aufzuheben, in Wechselwirkung bleibe, sondern dass es sich *mit Freiheit ein Objekt wähle, von dem es, wenn es will, abstrahieren kann, um von diesem durchaus angemessen bestimmt zu werden und es zu bestimmen.*« (KA II, S. 541; die Problematik dieser »Regel« liegt darin, dass das Wählen selbst schon Freiheit voraussetzt.)

Das kann die dichterische Auseinandersetzung mit einem Stoff sein, das kann auch die Wechselwirkung mit anderen Menschen sein. Und das kann die Auseinandersetzung mit den Griechen sein. Anthropologisch gewendet folgt daraus die Regel, dass der Mensch aus sich herausgehen soll, dass er sich in »freier Wahl in harmonische Entgegensetzung zu einer äußeren Sphäre« setzen soll. Dann kann er aus einem »mechanisch schönem« Leben wie in der Kindheit zu einem »menschlich schönem, mit Freiheit schönem Leben« gelangen (KA II, S. 542).

In der Skizze ›Der Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben‹ kommt es darauf an, sich des Bildungstriebes bewusst zu werden, der »unsere eigene Richtung« bestimmt, denn es ist »nämlich ein Unterschied ob jener Bildungstrieb blind wirkt oder mit Bewußtsein, ob er weiß, woraus er hervorging und wohin er strebt« (KA II, S. 507 f.).¹²⁶

Auch in die Konstruktion der Hyperionfigur im Roman ist die Denkfigur, über das Fremde ein Wissen vom Eigenen zu gewinnen, eingegangen. Der Neugriecher Hyperion, der »unter die Deutschen« (KA II, S. 168) gekommen war und nun, zurückgekehrt, auf deutsch Briefe an seinen deutschen Freund Bellarmin schreibt, beansprucht in seiner maßlosen Scheltrede auf die barbarischen Deutschen im Namen aller zu sprechen, »die in diesem Lande sind und leiden, wie ich dort gelitten« (KA II, S. 171).¹²⁷ Spätestens diese Scheltrede lässt ahnen, dass er ein heimlicher Deutscher ist.

126 Darauf hat aufmerksam gemacht Lawrence Ryan, »Vaterländisch und natürlich, eigentlich originell«: Hölderlins Briefe an Böhlendorff, in: Hjb 34 (2004–2005), S. 246–276, hier: S. 251 f.

127 Vgl. dazu die Überlegungen von Wiedemann, Montesquieu (Anm. 92), S. 95–103. – Den Begriff des Barbaren hat Hölderlin aus Schillers ›Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen‹ übernommen. Danach kann sich der Mensch auf doppelte Weise entgegengesetzt sein: »entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören. Der Wilde verachtet die Kunst und erkennt die Natur als seinen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und

Schließlich lässt sich das Tendenzmodell in den ›Anmerkungen zur Antigonae‹ zurückführen auf das Triebmodell, das Hölderlin während seiner Arbeit am ›Hyperion‹-Roman in der Auseinandersetzung mit Fichtes Bewusstseinsphilosophie (in der ›Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre‹, 1794) und Schillers Triebmodell in ›Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen‹ (1795, 12.–16. Brief) entwarf. Danach fühlen wir in uns den Trieb, »uns zu befreien, zu veredeln, fortzuschreiten ins Unendliche«. Ihn zu verleugnen wäre »tierisch«. Doch fühlen wir auch den Trieb, »bestimmt zu werden, zu empfangen«. Ihn zu verleugnen wäre »nicht menschlich«. Denn würde »das Göttliche in uns von keinem Widerstande beschränkt, so wüssten wir von nichts außer uns und so auch von uns selbst nichts«. Sich aber nicht zu fühlen, »ist der Tod« (KA II, S. 208; S. 213, v. 144). Dahinter steht Fichtes Konzeption des Ich als Energie, das durch den Widerstand der Außenwelt, des »Nicht-Ich«, zur Reflexion auf sich selbst gewendet wird und dadurch ein Ich-Bewusstsein erhält. Den »Widerstreit der Triebe, deren keiner | Entbehrlich ist« (KA II, S. 213), vereinigt die immanente Kraft der Liebe. »Sie strebt unendlich nach dem Höchsten und Besten, denn ihr Vater ist der Überfluß, sie verleugnet aber auch ihre Mutter die Dürftigkeit nicht; sie hofft auf Beistand.« (KA II, S. 213, v. 153 f., S. 208)¹²⁸ Dieses Modell überführt Hölderlin in den Jahren danach in das Modell zweier elementarer Lebenstendenzen, der Tendenz zur Selbsterhaltung, zu einem ›Sich-zusammen-Nehmen‹, ›Sich-Fassen‹ (vgl. KA II, S. 918) und einer Tendenz in die leidenschaftliche Entgrenzung des Selbst, darin ein Sehnen »dem Abgrund zu« (Stimme des Volks, 2. F., KA I, S. 312, v. 17,), ins »Ungebundene« (Mnemosyne, KA I, S. 364, v. 13), einer »Todeslust« (Stimme des Volks, 2. F., KA I, S. 312, v. 19; Der Einzige, 2. F., KA I, S. 348, v. 56), die Helden, Städte und Völker ergreifen kann. Eine Vermittlung beider Tendenzen kann gelingen, kann aber auch scheitern.¹²⁹ Etwas mehr als hundert Jahre

entehrt die Natur, aber verächtlicher als der Wilde fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven zu sein.« (Werke [Anm. 17], Bd. 5, S. 579)

128 Hölderlin bezieht sich auf den Mythos von der Geburt des Eros aus der Paarung von Poros, dem Reichtum, und Penia, der Dürftigkeit; Platon, Symposium 203b–204c (s. u. Anm. 210).

129 Schon in einer Vorstufe zum ›Hyperion‹-Roman wird angemerkt, dass die Liebe als Vermittlung dieser Tendenzen irren kann (KA II, S. 213, v. 168).

später hat Freud den Gegensatz von Lebenstrieb und Todestrieb eingeführt, an dem er bis zum Ende seines Werkes festhielt.¹³⁰

»das Höchste der Kunst«: *Der zweite Brief an Böhlendorff*

Ende 1801 war Hölderlin von Nürtingen nach Bordeaux aufgebrochen, um seine Stelle als »Hauslehrer und Privatprediger« im Haus des Konsuls Meyer anzutreten. Schon im Mai 1802 reiste er aus Bordeaux wieder ab und reiste wohl über Angoulême, Orléans und Paris zurück nach Deutschland. Erschöpft und psychisch zerrüttet traf er im Juni in der schwäbischen Heimat ein. Von Hölderlins Alltag in Bordeaux, den Gründen seiner Abreise und der Reise selbst weiß man wenig, bleibt vieles mehr oder minder gut begründete Vermutung.

Wohl im November 1802 schreibt er aus Nürtingen wieder an Böhlendorff (KA III, S. 466–468). Aus diesem Brief geht hervor, dass er im »südlichen« Frankreich, für ihn klimatisch und geographisch in der Nähe Griechenlands, Erfahrungen gemacht hat, die ihm die Dynamik der griechischen Kultur verständlicher machten. Seine eigene Existenz selbst erfährt und begreift er als eine Austragung dieser Dynamik. Dieser Brief dokumentiert auch die für Hölderlins Spätwerk so charakteristische Bedeutung der Macht und Dynamik der Natur selbst.¹³¹

Er hat eine »traurige einsame Erde«¹³² im südlichen Frankreich gesehen, Hirten und »einzelne Schönheiten, Männer und Frauen, die in der Angst des patriotischen Zweifels und des Hungers erwachsen sind«. Angst, der patriotische Zweifel, d.h. auch noch die patriotische »Ent-

130 Hölderlin gebraucht den Begriff des Ungebundenen, Freud den der Bindung: Das Ziel des Lebenstriebes ist, Zusammenhänge herzustellen und zu erhalten, »also Bindung«, das Ziel des Todestriebs ist, Zusammenhänge »aufzulösen« (Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von Anna Freud u. a., Nachdruck Frankfurt am Main 1999, Bd. 17, S. 71; *Abriß der Psychoanalyse*, 1938).

131 Vgl. dazu besonders das Kapitel »Natur und Naturmacht« in: Bennholdt-Thomson/Guzzoni, *Analecta Hölderliniana IV* (Anm. 81), S. 220–245.

132 »traurig«: im älteren Sprachgebrauch auch in der Bedeutung »eintönig, düster, armselig, beklagenswert«. Vgl. Art. »traurig«, in: DWb, Bd. 21, Sp. 1533–1538, hier: Sp. 1535 f.

zweigung,¹³³ der Hunger, diese Vokabeln beziehen sich auf den Bürgerkrieg im Südwesten Frankreichs. Dann heißt es in einer mythisierenden, pathetischen Darstellung:¹³⁴ »Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen daß mich Apollo geschlagen.«

Die »Stille« der Menschen, ihr »Leben in der Natur«, ihre »Eingeschränktheit und Zufriedenheit« versteht er als Reaktion auf die klimatische Gewalt und auf die Gewalt des »patriotischen Zweifels«, auf das »gewaltige Element, das Feuer des Himmels«, als Wege, in diesen »Erschütterungen« das eigene Selbst zu bewahren.

Am blutigen Bürgerkrieg, der in der Vendée 1793 mit Unterbrechungen bis 1800 tobte, hat ihn das »wilde, kriegerische interessiert,¹³⁵ das rein männliche«, also gerade der Drang in eine ekstatische Entgrenzung, in ein Außer-sich-Geraten, das »im Todesgeföhle sich wie in einer Virtuosität fühlt«. »Virtuosität« (abgeleitet von lat. *vir*: Mann, daraus *virtus*: Mut, Tugend, und *Virtuosität*: künstlerische Meisterschaft) bedeutet ebenfalls das Männliche, das Männliche in einem ekstatischen Zustand, mit der Konnotation einer künstlerischen Ekstase.¹³⁶ Dann heißt es:

Das Athletische der südlichen Menschen, in den Ruinen des antiken Geistes,¹³⁷ machte mich mit dem eigentlichen Wesen der Griechen bekannter; ich lernte ihre Natur und ihre Weisheit kennen, ihren Körper, die Art, wie sie in ihrem Klima wuchsen, und die Regel, womit sie den übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten. (KA III, S. 466)

133 Zu dieser älteren Bedeutung von Zweifel als »Entzweigung, Unentschiedenheit, Unsicherheit, Angst, Verzweiflung« vgl. Art. »Zweifel«, in: DWb, Bd. 32, Sp. 997–1006, bes. Sp. 997–1001. Vgl. auch KA III, S. 472: »Die verschiedenen Schicksale der Heroen, Ritter und Fürsten, wie sie dem Schicksal dienen, oder zweifelhafter sich in diesem verhalten, habe ich im Allgemeinen gefaßt.«

134 Vgl. Wittkop, Nürtingen (Anm. 93), S. 126 f.

135 »interessiert«: noch in älterer Bedeutung von »hat meine Aufmerksamkeit, meine Anteilnahme erregt«.

136 Vgl. Art. »Virtuose, Virtuos«, in: DWb, Bd. 26, Sp. 372–374. Vgl. auch KA II, S. 915: »heroischer Virtuosität«.

137 Bezieht sich wohl auf die römischen Ruinen im südwestlichen Frankreich, z. B. in Bordeaux, Saintes und Poitiers.

In seinem Blick entspricht, was er im nachrevolutionären Südwestfrankreich erfährt, der Situation der »Griechen«. Oder, genauer, da er das »Athletische« der südlichen Menschen hervorhebt, nimmt er dieses nachrevolutionäre Südwestfrankreich aus dem Gesichtspunkt wahr, mit dem er sich das »Wesen der Griechen« erschlossen hatte. Vom »heroischen Körper der Griechen« ist auch kurz darauf die Rede. Hier sind Männer und Frauen »in der Angst des patriotischen Zweifels und des Hungers erwachsen«, dort, in Griechenland, entspricht dem die »Art«, wie die Griechen in ihrem Klima »wuchsen«, und die »Regel, womit sie den übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten.«¹³⁸ »Des Elements Gewalt« ist ein anderer Ausdruck für das virtuose Außer-sich-Sein. Dann heißt es:

Dies bestimmte ihre Popularität, ihre Art, fremde Naturen anzunehmen und sich ihnen mitzuteilen, darum haben sie ihr Eigentümlichindividuelles, das lebendig erscheint, so fern der höchste Verstand im griechischen Sinne Reflexionskraft ist, und dies wird uns begreiflich, wenn wir den heroischen Körper der Griechen begreifen; sie ist Zärtlichkeit, wie unsere Popularität.

Der Anblick der Antiquen hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständlicher macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst, die auch in der höchsten Bewegung und Phänomenalisierung der Begriffe und alles Ernstlichgemeinten dennoch alles stehend und für sich selbst erhält, so daß die Sicherheit in diesem Sinne die höchste Art des Zeichens ist. (KA III, S. 466 f.)

Der Ausdruck »Popularität« (abgeleitet von lat. *populus*, davon *popularis*: volkhaft, volkstümlich) ist hier wohl als Volkscharakter zu verstehen. Dazu gehört bei den Griechen die Art, »fremde Naturen« wie, kann man ergänzen, die hesperische, nüchterne Natur, »anzunehmen und sich ihnen mitzuteilen.«¹³⁹ Nicht nur anzunehmen, sondern sich

138 In der Vergleichsabsicht liegt wohl ein Grund, warum Hölderlin in diesem Brief die bürgerlich-großbürgerliche Handelsstadt Bordeaux mit ihren klassizistischen Avenuen übergeht.

139 An den Verleger Steinkopf schreibt Hölderlin über sein Zeitschriftenprojekt, dass »die echte Popularität« weniger in der »Alltäglichkeit des Stoffes« beruhe, »als im Leben und der Faßlichkeit des Vortrags« (KA III, S. 363, 18.6.1799). Ein lebendiger und fasslicher Stil war auch die Forderung der Spätaufklärung, zumal der Popularphilosophie; vgl. z. B. Christian Garve, Von der Popularität des Vortrags, in: ders., Vermischte Aufsätze, 1. Teil, Breslau 1796, S. 331–358.

der fremden Natur auch mitzuteilen. Das macht ihr »Eigentümlich-individuelles« aus, das »lebendig erscheint«. Lebendig erscheint es in der Bewegung des Annehmens und Mitteilens. Im Ausdruck »Reflexionskraft«, d. h. nicht einfach ›Reflexion‹, ist offenbar noch die ursprüngliche Bedeutung der Re-flexion, des ›Zurückwendens‹, also das ›Selbst-Bewusstsein‹ zu verstehen.¹⁴⁰ Diese Kraft der Reflexion wird der »höchste Verstand im griechischen Sinne« genannt. Wurde das Vermögen des Verstandes im ›Hyperion‹-Roman noch als »Notwerk«, als beschränkte, bloß ordnende »Erkenntnis des Vorhandnen« (KA II, S. 93 f.) gesehen, wurde der Verstand in der zeitgenössischen Philosophie der Vernunft untergeordnet, wird dieses Vermögen hier zu einem lebensnotwendigen aufgewertet. In »Verstand« ist der ›Verstand‹ mitzuverstehen, die Kraft einer Ordnung und Vermittlung, die ›steht‹ und Sicherheit gibt.¹⁴¹ Wenig später schreibt denn auch Hölderlin, dass das »Höchste der Kunst« selbst in der »höchsten Bewegung« dennoch alles »stehend und für sich selbst erhält«. Im Gedichtfragment ›Griechenland‹ (Zweiter Ansatz) bewahrt das »Verständige« vor dem »Ungebundene[n]«, das sich »zum Tode sehnet« (KA I, S. 420, v. 17, 15).

Diese Reflexionskraft können wir wie den »heroischen Körper der Griechen« begreifen, insofern beide Stand, Sicherheit geben. Dann

140 Vielleicht eine Reminiszenz an den Reflexionsbegriff in Fichtes ›Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre‹ (1794). Bewusstsein wird dort u. a. als nach außen strebende »Kraft« bestimmt, die, durch die Gegenkraft der Außenwelt zurückgewendet, »auf sich selbst geht« (III, § 8).

141 Vgl. aus ›Der Einzige‹, 3. Fassung, die semantische Assoziation von ›stehen‹, ›Unverständlichkeit‹ und ›Beständiges‹: »Nämlich Christus ist ja auch allein | Gestanden unter sichtbarem Himmel und Gestirn, [...] Und die Sünden der Welt, die Unverständlichkeit | Der Kenntnisse nämlich, wenn Beständiges das Geschäftige überwächst | Der Menschen und der Mut des Gestirns war ob ihm.« (KA II, S. 1498, v. 66–71) In Fichtes ›Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre‹ wird der Verstand als ein Vermögen zwischen Vernunft und Einbildungskraft begriffen, »worin ein Wandelbares besteht, gleichsam verständigt wird (gleichsam zum Stehen gebracht wird), und heißt daher mit Recht *Verstand*« (II, § 4, ›Deduktion der Vorstellung‹, III). In einem Brief an den Freund Emerich spricht Hölderlin davon, dass der freie, gründliche »Kunstverstand« den »Genius vor der Vergänglichkeit bewahrt« (KA III, S. 419). – Jochen Schmidt versteht in seinem Kommentar, KA III, S. 923, den »höchste[n] Verstand im griechischen Sinne« als »Nus (νοῦς)«. Im Platonismus und bei Aristoteles bezeichnet νοῦς die höchste Form der Erkenntnis. Die deutsche philosophische Entsprechung wäre eher Vernunft oder Geist, nicht Verstand.

heißt es: »sie ist Zärtlichkeit, wie unsere Popularität«. »sie« kann sich syntaktisch sowohl auf Reflexionskraft wie auf Popularität beziehen. Im älteren Sprachgebrauch bedeutet ›Zärtlichkeit‹ so viel wie ›Zartheit, Sanftheit, Innigkeit, Achtsamkeit, Harmonie, Ebenmaß‹.¹⁴² Bezieht man »sie« auf das syntaktisch Nächste, auf Reflexionskraft, dann bedeutet Zärtlichkeit eine zwanglose, achtsame, harmonische Einheit von Reflexion und Kraft von wildem Geist und (›fremder‹) Natur, wildem Geist und athletischem Körper. Sie schreibt er auch der deutschen Popularität zu.

Vorher heißt es, dass die Natur und die historische Situation des südwestlichen Frankreich ihn mit dem eigentlichen Wesen der Griechen »bekannter« gemacht hat, nun, dass der »Anblick der Antiquen«, d. h. vermutlich die antiken Statuen, die er auf seiner Rückreise in Paris gesehen hat, nicht nur die Griechen »verständlicher« macht, sondern das »Höchste der Kunst«, die auch in der »höchsten Bewegung und Phänomenalisierung der Begriffe und alles Ernstlichgemeinten dennoch alles stehend und für sich selbst erhält«.¹⁴³ Dass das Kunstwerk

142 Vgl. Art. ›zärtlich‹, ›Zärtlichkeit‹, in: DWb, Bd. 31, Sp. 302–307, 307–311, bes. Sp. 308 f. Das Wort war ein Modewort der Empfindsamkeit. Wert gelegt wurde dabei auf die »Proportionierlichkeit«, auf das Ebenmaß von »Vernunft und Tugend des Herzens«; vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1, Stuttgart 1974, S. 195. Dem Brief an Mehmel zufolge fallen in den »höhern Dichtungsarten« der Griechen wie in der Tragödie das »Geistigste« und das »höchste Charakteristische« zusammen. Dabei vermieden sie mit »Zartheit«, ohne jede »Spur von Zwang« das eigene, d. h. anthropomorphisierende, Menschenmaß: »So stellten Sie das Göttliche menschlich dar, doch immer mit Vermeidung des eigentlichen Menschenmaßes, natürlicher weise«, weil die Dichtkunst in ihrem »Enthusiasmus« wie in ihrer »Bescheidenheit und Nüchternheit« ein »heiterer Gottesdienst ist, niemals die Menschen zu Göttern oder die Götter zu Menschen machen, niemals unlautere Idololatrie begehen, sondern nur die Götter und die Menschen gegenseitig näher bringen durfte« (KA III, S. 411 f.). Im späten Gedichtfragment ›Griechenland‹ (Dritter Ansatz) wird »Zärtlichkeit« (KA I, S. 421, v. 14) im Sinne von ›Ebenmaß‹, ›Harmonie‹ verwendet. Friedrich Schlegel betont in seiner Abhandlung ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ (1796) die »Zartheit der Umrisse«, die »feinere Zartheit«, das »schöne Ebenmaß«, das »zarte Gleichgewicht« der griechischen Kunst, von Homer dessen »ursprüngliche Kraft«, »einfache Anmut«, »reizende Natürlichkeit« (Kritische Ausgabe [Anm. 38], Bd. 1, S. 279, 285, 346, 278).

143 Als hermeneutisches Konzept leitet die Phänomenalisierung der Begriffe Hölderlins Auslegung der sog. ›Pindar-Fragmente‹, die er zwischen 1803 und 1804

»für sich selbst« muss stehen und betrachtet werden können, hatten Moritz, Kant und Schiller statuiert. Dafür hat sich der Begriff der Autonomieästhetik eingebürgert.¹⁴⁴ Die Formulierung, dass im höchsten Kunstwerk »alles stehend und für sich selbst« erhalten wird, legt nahe, auch an eine Inspiration durch die »stehenden« antiken Skulpturen zu denken.¹⁴⁵ ›Höchste Bewegung‹: Das heißt bewegte Sprache und Bewegung der Bedeutungen, das Hin-und-Her von Anschauung und Begriff.¹⁴⁶ Phänomenalisierung bedeutet nach der ursprünglichen griechischen Bedeutung von *phainomenon* ›zum Erscheinen bringen‹, ›Ver-sinnlichen‹, ›anschaulich Machen‹, also das Anschaulich-Machen eines Begriffs, des »Ernstlichgemeinten«. Das Phänomen ist das den Sinnen Erscheinende.¹⁴⁷ Vielleicht enthält die Formel von der »Phänomenalisierung der Begriffe« eine Erinnerung an Kants ›Kritik der Urteilskraft‹. Dort, im Paragraphen 59, greift Kant den rhetorischen Begriff

verfasste. Vgl. dazu Heike Bartel, ›Centaurengesänge‹. Friedrich Hölderlins Pindarfragmente, Würzburg 2000.

144 Vgl. Verf., Das Wahre, Schöne, Gute (Anm. 57), S. 48–53.

145 Und an die »stehenden« Buchstaben. Hölderlin hatte ein großes Interesse an dem »Feste[n]« der Druckbuchstaben seiner Übersetzung der sophokleischen Tragödien; vgl. KA III, S. 472 f.

146 Zum Essayentwurf ›Von der Fabel der Alten‹ notiert Hölderlin Stichwörter, u. a.: »System«, »Beziehung«, »Bewegbarkeit« (KA II, S. 574). Bewegung, Beweglichkeit wird Ende des 18. Jahrhunderts als ästhetische Qualität der Sprachkunst gefordert. Mit Beispielen von u. a. Klopstock, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Wilhelm von Humboldt wird dieses Programm luzide von Dirk Oschmann, Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist, Paderborn und München 2007, rekonstruiert. Vgl. z. B. August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Erster Teil: Die Kunstlehre (1801/02), in: ders., Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik 1798–1803, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1989, S. 181–472, hier: S. 184: »die Werke höherer Geisteskunst sind lebendig, in sich selbst beweglich und unendlich.«

147 Vgl. Malte Hossenfelder, [Art.] Phänomen, I. Antike, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 7, Basel 1989, Sp. 461–464, hier: Sp. 462. Der Begriff des Erscheinens spielt in der idealistischen Philosophie eine wichtige Rolle. Die Dinge der Welt nehmen wir wahr, wie sie uns erscheinen. In den ›Kallias‹-Briefen bestimmt der Kant-Schüler Schiller das Schöne eines Kunstwerks als »Freiheit in der Erscheinung« (Briefe an Körner vom 18. und 23. Februar 1793; Werke [Anm. 17], Bd. 5, S. 400, 409). Und noch Hölderlin: Das Kunstwerk muss »in dem Mittel (moyen) seiner Erscheinung erkennbar« sein (KA II, S. 849).

der Hypotypose auf und erläutert ihn als indirekte »Darstellung« bzw. »Versinnlichung«. Indirekt, weil die anschauliche Darstellung nach einer Analogie vorgeht, wobei die Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen »Begriff« übertragen wird.¹⁴⁸

Die griechische Kunst wird mit einem verdoppelten Ausdruck als »Eigentümlichindividuelles« charakterisiert, das in der Vermittlung der Reflexionskraft »lebendig erscheint«. Im Spiel seiner Beziehungen und Bedeutungen, im Spiel von sinnlichen Evokationen und Begriffen, im Wechsel der Töne, im Rhythmus der Sprache kann es in seiner Erscheinung auch »lebendig« genannt werden. Im ersten Brief an Böhlendorff ist schon vom »lebendigen Verhältnis und Geschick« die Rede. In seinem Erscheinen steht das Kunstwerk »für sich selbst« und ist zugleich ein »Zeichen«. Hölderlin verwendet in seinem Werk den Begriff des Zeichens in der Bedeutung von ›Zeichen für, Anzeichen‹. So sind die »Taten der Welt« in »Wie wenn am Feiertage ...« »Zeichen« für den Gesichtsgang (KA I, S. 239, v. 30), ebenso die Verläufe von Flüssen und Gebirgen. Als »Tageszeichen« sind Sonnenschein, Schatten und friedlicher Rauch auf den Dächern Zeichen für eine ausgeglichene hesperische Epoche (Mnemosyne, KA I, S. 364 f., v. 18–21). Als Anzeichen sind die Kunstwerke immer auch Teil eines Natur und Geschichte umfassenden Prozesses.

Mit ›Darstellung‹, ›Bewegung‹, ›Lebendigkeit‹, ›Erscheinung‹, ›Für-sich-selbst-Sein‹, ›Phänomenalisierung der Begriffe‹, mit der Komplementarität von Leidenschaft und Nüchternheit wendet Hölderlin vertraute Schlüsselkonzepte der zeitgenössischen ästhetischen Theorie an, begründet sie aber durch einen dynamischen, Natur und Geschichte umfassenden Prozess. Und er begründet sie, wie aus der insistenten Betonung des Stehenden, der Sicherheit, des Für-sich-selbst-Erhaltens, der homerischen Geistesgegenwart hervorgeht, existentiell, aus der Bedrohung seiner psychischen Existenz heraus. Der zitierten Passage folgt der Satz: »Es war mir nötig, nach manchen Erschütterungen und Rührungen der Seele mich festzusetzen, auf einige Zeit, und ich lebe

148 Diese Übertragung nennt Kant ein Symbol. So wird ein monarchischer Staat, wenn er »durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird«, durch eine Handmühle symbolisch dargestellt. So kann er auch Schönheit ein Symbol der Sittlichkeit nennen. Hölderlin verwendet den Begriff des Symbols im Sinne Kants als indirekte Darstellung; vgl. KA II, S. 426.

indessen in meiner Vaterstadt.«¹⁴⁹ Zu diesen »Erschütterungen und Rührungen« trug auch die Nachricht vom Tode Susette Gontards durch den Freund Sinclair bei. Sie war am 22. Juni 1802 in Frankfurt gestorben.

Danach kommt er auf die »heimatliche Natur« zu sprechen, auf seine »Ansicht« des Gewitters als »Macht und als Gestalt«, auf das Licht, die Formen des Himmels, das »Charakteristische der Wälder«, schließlich auf das »Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort.«¹⁵⁰ Auch Charakter bzw. das Charakteristische ist ein Schlüsselbegriff zeitgenössischer Psychologie (auch Völkerspsychologie) und Ästhetik Ende des 18. Jahrhunderts.¹⁵¹ Das Charakteristische ist für Hölderlin das, was die konkrete Individualität, die »Eigentümlichkeit«, das »Eigentümlichindividuelle[]« einer Person, einer Sache ausmacht.

In seiner pantheistischen Ansicht der Naturgeschichte werden die Charaktere der Natur wie die Verläufe von Flüssen und Gebirgen als Zeichen verstanden. Im Gedicht »Der Rhein« (KA I, S. 328–334) führt der Gang des »freigeborenen« (v. 33) Rheins von einem wilden »Rasen« (v. 31) in seinem Alpenursprung nach Norden zum kultivierenden »guten Geschäfte« (v. 87) im »deutschen Lande« (v. 85). Ebenfalls von Süden nach Norden, ins heimatliche »Abendliche« erstreckt sich in »Das Nächste Beste« das Gebirge: »[...] Abendlich wohlgeschmiedet | Vom Oberlande biegt sich das Gebirg, wo auf hoher Wiese die Wälder sind wohl an | Der bairischen Ebne. Nämlich Gebirg | Geht weit und strecket, hinter Amberg sich und | Fränkischen Hügeln. Berühmt ist dieses. Umsonst nicht hat | Seitwärts gebogen Einer von Bergen der Jugend | Das

149 Gemeint ist Nürtingen.

150 Luigi Reitani hat luzide herausgearbeitet, wie Hölderlin in seinen Raumdarstellungen, zumal in seiner späten Lyrik, Orte versammelt, austauscht und überlagert; vgl. ders., *Die Außenwelt als Innenwelt* (Anm. 87), S. 59–66. Vgl. ferner das instruktive Kapitel: »Wohl ist mir die Gestalt | der Erd'«. Die Geopoetik Friedrich Hölderlins, in: Gisela Schellenberger-Dietrich, *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*, Bielefeld 2006, S. 50–112.

151 Vgl. Monika Sproll, *Das »Charakteristische«*. Studien zu »Charakter«-Konzepten und zur Ästhetik des »Charakteristischen« von Leibniz bis Hölderlin, Würzburg 2020. In seinem Brief an Mehmel hatte Hölderlin geschrieben, dass bei den Griechen das »Geistigste« zugleich Konkretion, das »höchste Charakteristische« (KA III, S. 411) ist.

Gebirg, und gerichtet das Gebirg | Heimatlich.« (KA I, S. 406, v. 47–54)¹⁵²
Die Donau hingegen strebt in ›Der Ister‹ in Richtung Griechenland und Orient.

Das Eingehen auf die heimatliche Natur geht nun über in die Beschreibung der Situation einer neuen heimatlichen, vaterländischen Dichtung. Im ersten Böhlendorff-Brief ging es auch um den Wettkampf mit den Griechen, hier geht es um einen veritablen Kampf gegen die zeitgenössische Dichtung, um ein revolutionäres Dichtungsprogramm.

»vaterländisch und natürlich, eigentlich originell«

Mein Lieber! ich denke, daß wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht kommentieren werden, sondern daß die Sangart überhaupt wird einen andern Charakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen. (KA III, S. 467)

Die Ausdrücke ›Sangart‹ und ›singen‹ verleihen dieser Passage eine antikisierende Aura. In Reminiszenz an das antike Vorbild, an die Begleitung antiker Lyrik durch die Lyra oder Flöte, war es Ende des 18. Jahrhunderts üblich, ja modisch geworden, Dichtung als Gesang und Dichten als Singen zu bezeichnen. Pindar »sang«, Horaz »sang«, auch Homer »sang«.¹⁵³ Auch der nordische Homer, der gälische Barde Ossian »sang«. In den späten ›Pindar-Fragmenten‹ nennt Hölderlin die »Gesänge des Ossian [...] wahrhaftige Centaurengesänge, mit dem Stromgeist gesungen« (Das Belebende, KA II, S. 773). Klopstock verstand sich als Sänger, sein Dichten als Gesang. Für den jungen Hölderlin war Klopstock der »Sänger Gottes« (Die Stille, KA I, S. 42, v. 56). Hölderlin selbst gebraucht ›Singen‹ und ›Gesang‹ häufig, wohl wissend, dass er ein Schriftsteller ist und sein Medium ein Druck, sein Publikum keine Zuhörer, sondern Leser. Der ›Gesang‹, die Oralität seiner Gedichte sollte eine Gemeinschaft von ›Sänger‹ und Volk stiften. Befördert

152 Erläuterung StA 2.2, S. 872: »Das Gebirg schwingt sich als Apennin aus großgriechischem Bereich durch Italien, stellt sich in den Alpen, noch unklar gerichtet [...] auf und biegt sich bei Wien [...] seitwärts« bis zu den »Fränkischen Hügeln«.

153 Mit »Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus« beginnt Homers ›Ilias‹ (Übersetzung J. H. Voß).

wurde diese antikisierende Aura auch durch das zeitgenössische Lyrikverständnis, wonach Lyrik und Sangbarkeit zusammengehören.¹⁵⁴ Die lyrischen Einlagen in Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ wurden gesungen.

Hölderlin spricht von einem »wir«, von einem »uns«. Das meint ihn und Böhlendorff, darüber hinaus wohl den Kreis seiner Dichterfreunde. Wir werden »die Dichter bis auf unsere Zeit nicht kommentieren«, da die »Sangart überhaupt« einen »ändern Charakter« annehmen wird. Ich verstehe »bis auf unsere Zeit« als ›einschließlich unserer Zeit‹.¹⁵⁵ Die griechischen Dichter sind ausgenommen, da sie ja vaterländisch, natürlich, eigentlich, originell sangen. (Mit seinen ›Anmerkungen‹ werden ja auch ›Ödipus‹ und ›Antigone‹ kommentiert.) »Kommentieren« verstehe ich im Kontext als ›sich abhängig machen von‹, so wie der Kommentar vom Primärtext abhängig ist. Bedenkt man die lateinische Wurzel (*comminisci*), dann ist auch ›studieren, einstudieren‹ möglich.¹⁵⁶ Da vor allem kanonische Texte kommentiert werden, kann »nicht kommentieren« auch ironisch ›nicht wichtig nehmen‹ bedeuten. Zu den Dichtern, die nicht kommentiert werden, zählen offenbar auch Goethe und Schiller. Klopstock bildet für Hölderlin mit dem ›Prophetische[n] der Messiade und einiger Oden‹ eine Ausnahme, wie aus einem Brief vom Dezember 1803 an den Verleger Wilmans hervorgeht (KA III, S. 470).

Wir kommen darum nicht auf, heißt es dann, »weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen«. Mit diesen Begriffen variiert Hölderlin das Programm des ersten Böhlendorff-Briefs.

›Vaterländisch‹ bedeutet im Sprachgebrauch der Zeit das unmittelbare Land des Vaters, dann, bei Hölderlin, die unmittelbare Heimat mit ihrer Landschaft, Geschichte, Kultur und Sprache, dann die nachantike Epoche des christlichen Vater-Gottes, verdichtet im hesperischen Deutschland. In den ›Anmerkungen zur Antigonae‹, in denen er

154 Wie aus dem Art. ›Lyrisch‹, in: ATK, Bd. 3, S. 299–305, hervorgeht, konnte wegen des sprachlichen Wohlklangs Gesang als Gattungskennzeichen lyrischer Dichtung überhaupt aufgefasst werden. Gedichte wurden daher auch Lieder genannt.

155 Vgl. Art. ›bis‹, in: DWb, Bd. 2, Sp. 41–45, hier: Sp. 43 f.

156 Jochen Schmidt erwägt ›nachahmen‹; KA III, S. 926.

etwas ausführlicher auf das Programm einer vaterländischen Dichtung zu sprechen kommt, apostrophiert er diesen Gott nicht christlich, sondern griechisch als den »eigentlicheren Zeus«, den Zeus unserer »eigenen« Epoche. Er findet, bedenkt man die überaus positive Bedeutung der Natur in seinem früheren Werk, die geradezu bestürzende Formulierung, dass dieser eigentlichere Zeus den »ewig menschenfeindlichen Naturgang, auf seinem Wege in die andre Welt, *entschiedener zur Erde zwinget*«. Mit den Böhlendorff-Briefen zu formulieren: ins Nüchterne, Feste, Gesetzte, Bewusste, Sichere zwingt. Da dies unsere »Weltansicht« auch entschiedener ändert, und »unsere Dichtung vaterländisch sein muß«, müssen ihre »Stoffe« und »Vorstellungen« ebenfalls vaterländisch sein (KA II, S. 918). So kann Hölderlin in einem späteren Brief an Wilmans vom »hohe[n] und reine[n] Frohlocken vaterländischer Gesänge« (KA III, S. 470) reden und seine großen Gedichte wie ›Der Rhein‹, ›Der Ister‹, ›Germanien‹, ›Friedensfeier‹, ›Der Einzige‹, ›Patmos‹, ›Mnemosyne‹, ›Andenken‹ darunter verstehen. Aber auch frühere Gedichte wie ›Brot und Wein‹ oder ›Heimkunft. An die Verwandten‹ gehen »unmittelbar das Vaterland [...] oder die Zeit« an (KA III, S. 469).¹⁵⁷

›Natürlich‹ bedeutet so viel wie angeboren, authentisch, wie es der ›Natur‹ der Deutschen entspricht, auch wie es der gesprochenen Sprache der Deutschen mit ihren Inversionen, mit ihren »lebhaft[e] Sprünge[n], Würfe[n], Wendunge[n]«,¹⁵⁸ dem ›Frohlocken‹ entspricht.

Hölderlin hatte bei der Wahl dieses Wortes gewiss bedacht, dass, wie das ›Nationelle‹, das deutsche Wort ›Natur‹ von lat. *natura* abgeleitet ist und dieses Wort wieder von *nasci*: geboren werden, entstehen, entspringen. Es hat wohl noch eine weitere Bedeutung, bedenkt man eine Formulierung aus einem anderen Brief an Wilmans. Dort schreibt er, dass er »jetzt [...] mehr aus dem Sinne der Natur und mehr des Vaterlandes« schreiben könne als sonst. Aus dem Sinne¹⁵⁹ der Natur: aus

157 Vgl. dazu die differenzierte Gattungsdiskussion von Ulrich Gaier, Späte Hymnen, Gesänge, Vaterländische Gesänge?, in: HH, S. 180–191.

158 So charakterisierte Herder die Volkssprache und die Sprache der Volkslieder; Werke (Anm. 40), Bd. 2, S. 477, 491.

159 ›Sinn‹ in der älteren Bedeutung: Richtung, Streben, Neigung, dann Absicht, Bedeutung, Bewusstsein, Gedanken, Verstand. Vgl. Art. ›Sinn‹, in: DWb, Bd. 16, Sp. 1103–1152, hier: Sp. 1107–1114, 1147 f., 1151.

einer Orientierung an den Zeichen der Natur wie dem Gewitter, dem Licht, den Formen des Himmels, der Wälder, des Verlaufs von Flüssen und Gebirgen. Gedichte kann Hölderlin überhaupt als ›Naturprodukte‹ verstehen. Daher auch die naturale Metapher von den »Wolken des Gesanges« (KA I, S. 406, v. 37).¹⁶⁰

›Eigentlich originell‹: ein Pleonasmus. Nach ›eigentlich‹ könnte auch ein Komma stehen. Denn »eigentlich«, eigent-lich, nimmt wie »originell« das Eigene, das ›Ursprüngliche‹, also auch das Originelle (abgeleitet von lat. *origo*: Ursprung, Geburt, Abstammung) aus dem ersten Böhlendorff-Brief auf.

Hölderlins kritisches Urteil über die literarische Kultur um 1800 ist ganz erstaunlich. Im Brief an Wilmans vom Dezember 1803 redet er sogar von »unserer noch kinderähnlichen Kultur« (KA III, S. 470). Zählte die Aufklärung, zählte Schiller, von dem er doch so viel gelernt hatte, zählte Goethe, zählten die »Wunderjahre« (Ziolkowski) von Weimar und Jena nicht mehr?¹⁶¹

Die lyrischen Formen, die Hölderlin wählte, waren ›hohe‹, oratorische Gedichte, Ode, Elegie und die große, reimlose Hymne nach pindarischem Muster. Gedichtgattungen, die in seiner Zeit beliebt waren wie die Ballade, die Romanze, das Sonett, das Lied, alles nicht-antike Gattungen, waren seine Sache nicht, ebenso wenig die in den Almanachen gepflegte sentimentale Lyrik. Darauf bezieht sich wohl die herablassende Bemerkung im zitierten Brief an Wilmans von den »Liebeslieder[n]«, die »immer müder Flug« sind.¹⁶²

Hölderlin hat seine Gedichte als »öffentliche[] Äußerungen« (Brief an die Mutter, 29.1.1800, KA III, S. 414) verstanden, als Reden also an

160 Im Brief an den Verleger Steinkopf kündigt er an, die geplante Zeitschrift werde auch Aufsätze über die Verfasser von Gedichten enthalten, die »den Mann, sein Leben, seine eigene Natur und die Natur, die ihn umgab, zu ahnden geben«. So lassen sie »dem Gedichte als Naturprodukt seine Ehre widerfahren« (KA III, S. 364).

161 ›Kinderähnlich‹: also unmündig. Vielleicht inspiriert vom Anfang von Kants Schrift ›Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?‹ (1783), wonach Aufklärung der »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit« ist. Eine vaterländische Dichtung wäre dann eine mündige Dichtung.

162 Vgl. auch Tobias Christ, »Nachtgesänge«. Hölderlins späte Lyrik und die zeitgenössische Lesekultur, Paderborn 2020, S. 272–297. Nach einem Brief an Neuffer (3.7.1799, KA III, S. 368) gehört die Liebe zu den »sentimentalen« Stoffen.

die Deutschen. Im triadischen Aufbau der Gesänge, im Gebrauch narrativer und gnomischer Elemente, in der Einfügung poetologischer Reflexionen dienten ihm die Siegesgesänge Pindars als Modelle.¹⁶³ 1800 hatte er Oden Pindars als »private Kunstübung« (KA II, S. 1289) übersetzt, um dessen Wortstellung und Rhythmus zu studieren. Mit der lockeren Wortfolge, dem unregelmäßigen Rhythmus, der Variation kurzer und langer Sätze, mit den Inversionen, Anakoluthen, Parenthesen und Enjambements, den harten Fügungen, mit dem »frohlockenden« Stil also, übernahm er Stilelemente Pindars – und, lutherisch, Stilelemente gesprochener Sprache. Zu diesen mündlichen Stilelementen gehören ebenfalls Anakoluthen, die Verwendung alltäglicher Wörter wie »einsmal«, »nimmer«, die »Erd«, »Ade« und Redewendungen wie »Das geht aber | Nicht«, »nicht ewig im Schoß der Mutter sitzen«, »Noch denket das mir wohl«, »Die Himmlischen warm sich fühlen aneinander«, »wenn einer nicht die Seele schonend sich | Zusammengekommen«, die abwägende Verwendung von »aber«, die adverbiale Verwendung von »als« in der Bedeutung von »wie gewöhnlich« oder die pronominale und deiktische Verwendung des Artikels wie in »Denn längst war der zum Herrn der Zeit zu groß«, gehören Abbrüche und Sprünge, die einen Effekt oraler Spontaneität erzeugen. Auf die heimatliche »Schönheit« seiner poetischen Rede war er stolz – und er war sich darüber im Klaren, dass sie den lyrischen Stilkonventionen seiner Zeit nicht entsprach.¹⁶⁴

Gemischt werden diese Stilelemente mit solchen der zeitgenössischen klassizistischen Literatursprache,¹⁶⁵ wie z. B. die Komposita »heiliggesetzt«, »stillwandelnd«, die vollen vokalischen Flexionssilben wie in »meinst«, »vertrauet«, »denket«. Apokopierte Ausdrücke wie

163 Vgl. Seifert, Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption (Anm. 72); Martin Vöhler, Hölderlins Pindar, in: Hjb 41 (2018–2019), S. 33–54.

164 »[...] und nicht soll einer | Der Rede Schönheit mir | Die heimatliche, vorwerfen.« (An die Madonna, KA I, S. 385, v. 14–16)

165 Zu diesem Stil vgl. Peter von Polenz, Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2, Berlin und New York 1994, S. 253. Die Vokalfüllung findet sich freilich auch im schwäbischen Dialekt. Von einem Besuch Hölderlins 1841/42 berichtet ein Besucher: »Nun sprach er folgendes schwäbisch: »wisset se, wie d' Schwoba saget: Närret ist [er hat wohl »ischt« gesagt] se worda, närret, närret, närret.« (StA 7.3, S. 294) Der Besucher sprach Hölderlin auf Diotima an, auf Susette Gontard, die Diotima in seinem Werk.

»Mühl'«, »Erd'«, »Spitz«, »Lieb'« in ›Andenken‹ gehören sowohl zur dialektalen Umgangssprache als auch zur Literatursprache. Dazu kommen die vielen Anklänge an die Lutherbibel und das protestantische Kirchenlied, auch die Verwendung des Predigtmodells, wonach der Lesung des biblischen Ereignisses die Auslegung erfolgt. So orchestriert Hölderlin in seinen vaterländischen Gesängen griechische und deutsche Sprachregister, Pindar und das schwäbische Dorfgespräch,¹⁶⁶ und so konnte der schwäbische Landsmann Brecht »schwäbische Tonfälle«¹⁶⁷ aus Hölderlins poetischer Sprache heraushören.

Dazu gehört auch die in Gesprächen und Selbstgesprächen geübte Praxis reduktiver Bezugnahmen, oft mittels einer Antonomasie. Sie werden verwendet, wenn gewusst wird, wer oder was gemeint ist, oder wenn der treffende Ausdruck nicht relevant ist oder sich nicht gleich einstellt. In ›Der Einzige‹ wird antonomastisch auf den »Gesang und die Schrift | Des Barden oder Afrikaners« (2. F., KA I, S. 349, v. 82 f.) Bezug genommen. Gemeint ist Klopstock, wegen seiner Bardenrolle, und Augustin, der aus Nordafrika stammt. In ›Brot und Wein‹ (KA I, S. 291, v. 156) wird Christus als der »Syrier« apostrophiert, da die römische Provinz *Syria* das heutige Israel umfasste; in ›Kolomb‹ (MA I, 427, v. 38) Luther wegen seiner Medieneffizienz und seiner toleranten Haltung im reformatorischen Bilderstreit als »Bildermann«.¹⁶⁸

Seit den Griechen »wieder anfangen«? Es gab ja schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Projekt einer Dichtung, die man mit Fug und Recht eine Dichtung aus dem Geist der Natur und des Vaterlands nennen kann. Es gab die Wendung zur »Volkspoesie«, zum Volkslied und zur Ballade, zu Ossian und Shakespeare im Kreis um Herder und Goethe in Strassburg 1770/71. Herder und Goethe hatten auch Pindar intensiv rezipiert.

In ›Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Erste Sammlung‹ von 1768 forderte Herder eine Literatur, »die ursprünglich und national ist«, geformt nach der »originalen Landessprache«.¹⁶⁹ Das Ur-

166 Vgl. Verf., Hölderlins poetische Sprache, in: Hjb 23 (1982/83), S. 34–53.

167 Brecht bezieht sich auf Hölderlins Übersetzung der ›Antigone‹; Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, hrsg. von Werner Hecht, Bd. 2, Frankfurt am Main 1974, S. 497.

168 ›Bildermann‹ wurde in der frühen Neuzeit der fahrende Händler (Kolporteur) von Stichen, Flugschriften, später auch Büchern genannt.

169 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 1, S. 559.

sprüngliche ist in dieser Zeit eine seiner Leitideen. 1773 erschien seine Schrift ›Von deutscher Art und Kunst‹, darin sein ›Briefwechsel über Ossian‹, in dem er auch zum Sammeln der deutschen Volkslieder aufruft, und ›Shakespeare‹. Shakespeare ist das Vorbild für eine Dichtung »so natürlich, groß, und original«¹⁷⁰ wie die der Griechen. Am Ende des Beitrags eine Anspielung auf Goethe, auf sein »edles deutsches Würken« und auf sein, Shakespeares Dramen kongeniales, Drama ›Göt von Berlichingen‹ als Drama »in unsrer Sprache, unserm so weit abgearbeiteten Vaterlande«.¹⁷¹ In die Schrift aufgenommen hatte er auch Goethes ›Von deutscher Baukunst‹, als Übersetzung aus dem Italienischen ›Versuch über die Gothische Baukunst‹ und ›Deutsche Geschichte‹, ein Auszug aus der Vorrede zu Justus Möser's ›Osnabrückische Geschichte‹. Es gab also schon einen vaterländischen Anfang, eine »deutsche literarische Revolution«, wie Goethe später in ›Dichtung und Wahrheit‹ rückblickend schreibt.¹⁷² Zu denken wäre bei dieser literarischen Revolution schon an Lessings ›Minna von Barnhelm‹ von 1767 und natürlich an Goethes erste Gedichtsammlung unter dem Titel ›Neue Lieder‹ von 1775, an seine Gedichte der 1770er Jahre in freien Rhythmen (›Mahomets-Gesang‹, ›Prometheus‹, ›Ganymed‹, ›An Schwager Kronos‹, ›Harzreise im Winter‹¹⁷³), an ›Faust. Ein Fragment‹ von 1790, an Herders Sammlung ›Volkslieder‹ (1778/79, revidiert 1807: ›Die Stimmen der Völker in Liedern‹), an Bürgers ›Gedichte‹ (1778,

170 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 2, S. 507.

171 Ebd., S. 521.

172 Goethe, Werke (Anm. 23), Bd. 16, S. 522 (Dichtung und Wahrheit III 11). Herder hatte ihn, wie er schreibt, mit einer Seite der Poesie bekannt gemacht, die ihm »sehr zusagte. Die hebräische Dichtkunst, welche er nach seinem Vorgänger Lowth geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privatertheil einiger feinen gebildeten Männer.« (Ebd., S. 408 f.) Vgl. dazu auch Wolfgang Braungart, »Aus den Kehlen der ältesten Müttergens«: Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 41 (1996), S. 11–32.

173 Seine pindarische Hymne ›Wandrer's Sturmlied‹, 1772 entstanden, publizierte Goethe erst 1815.

1789, mit den Balladen ›Lenore‹, ›Der wilde Jäger‹, ›Des Pfarrers Tochter von Taubenhain‹).¹⁷⁴

Erklärbar ist Hölderlins revolutionärer Anspruch, dieses Übergehen der ›deutschen literarischen Revolution‹, wohl psychologisch als eine Art Kompensation seines hohen dichterischen Sendungsbewusstseins, dem seine Wirkung nicht entsprach.¹⁷⁵ In seinem Verständnis mochte die Sprache dieser Literatur wohl auch zu wenig vaterländisch ›frohlocken‹, fehlte ihm der welthistorische, griechisch-hesperische Horizont. Um das Eigene, Vaterländische sprechen lassen zu können, waren für ihn die distanzierenden Griechen unentbehrlich. Es war sein spezifischer Klassizismus, der ihn diese Revolution übersehen ließ. Es mochte ihm auch das Bewusstsein einer geschichtlichen Zeitenwende fehlen.

Frankreich: Die liebenswürdige Fremde

Dieser zweite Brief an Böhlendorff sagt indes nicht alles. In ihm beschreibt Hölderlin das nachrevolutionäre Südfrankreich als eine Art erweitertes, antikes Griechenland. Was er noch erlebte, was er an einer neuen, lustvollen Sinnlichkeit gewann, was Frankreich ihm noch gegeben hat, vertraute er Gedichten an wie ›Andenken‹ und ›Das nächste Beste‹. In ›Andenken‹ die Erinnerung an die schöne Garonne, die Parks von Bordeaux, die erotische Wirkung der »braunen Frauen«,¹⁷⁶ die an Feiertagen auf »seidenen Boden« (KA I, S. 361, v. 18 f.), wohl den Tanzboden, gehen, die Weinberge, die luftige Landspitze des Bec d'Ambès,

174 In seinen Programmschriften ›Herzensausguß über Volkspoesie‹ (Aus Daniel Wunderlichs Buch, 1776) forderte Bürger eine ›volkstümliche‹ deutsche Poesie: »Durch Popularität [...] soll die Poesie das wieder werden, wozu sie Gott erschaffen [...] Lebendiger Odem, der über aller Menschen Herzen und Sinnen hinweht!« (Bürgers sämtliche Werke, hrsg. von Wolfgang von Wurzbach, Leipzig o.J., Bd. 3, S. 10 f.) In ›Von der Popularität der Poesie‹ (1784) schreibt er: »Das gibt die echte wahre Popularität, die mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im ganzen am meisten harmoniert.« (Ebd., S. 20) Als »Volksdichter« nennt er Homer, Ossian und Shakespeare.

175 Vgl. dazu auch Christ, Nachtgesänge (Anm. 162), S. 182–192, 464–498.

176 Die braune Farbe ist auch die Farbe derjenigen, die im Freien arbeiten, der Bäuerinnen, Mägde, Fischersfrauen. Frauen höherer Stände pflegten eine standesgemäß bleiche Gesichtsfarbe.

wo die Gironde »meerbreit | Ausgehet« (KA I, S. 362, v. 55 f.). In ›Das nächste Beste‹ erinnert er sich einer liebenswürdigen, gastfreundlichen Fremde, an Gerüche und Geschenke: »Bis zu Schmerzen aber der Nase steigt | Citronengeruch auf und von dem Öl aus der Provence und wo Dankbarkeit | Und Natürlichkeit mir die Gasgognischen Lande | Gegeben.« (MA I, S. 423, v. 39–42)¹⁷⁷ Sogar von »Rappierlust« (v. 43) ist hier die Rede. Zur Zeit »deutschen Schmelzes« (v. 22) – ein Ausdruck, der Verschmelzung, Zartheit und Klarheit verbindet – gehört nun mit Griechenland auch Frankreich. Ein Zeichen dafür ist der Flug der Stare von Südwestfrankreich nach Deutschland. Aus »liebenswürdiger Fremde« (MA I, S. 420, v. 12) kommend, spüren sie die »Heimath« (v. 24) am Wasser, am Grün der feuchten Wiesen der Charente, am scharf wehenden Nordost, also am Wind, der aus der Heimat kommt. Er macht die Augen »waker« (v. 31), also wach, frisch, kräftig. Sie sehen die heiligen »Wälder«, die »Flamme, blühendduftend | Des Wachstums«, die »Wolken des Gesanges fern« (MA I, S. 421, v. 36 f.), eine naturale Metapher für die schonende, den Menschen zuträgliche Vermittlung des ›Feuers vom Himmel‹ durch den Gesang. Sie halten sich »Ek um Eke« immer an das »Nächste« und gewahren so das jeweils »Liebere« (v. 33–35). Im Gedicht findet sich, griechisch geschrieben, der Ausdruck $\mu\alpha\ \tau\omicron\nu\ \omicron\pi\kappa\omicron\nu$ (MA I, S. 422, v. 7, so viel wie: ›beim Eide!‹) und über dem Vers, der vom Flug der Stare handelt, steht: »Zwei Bretter und zwei | Brettchen *apoll envers terre*.«¹⁷⁸ Der französische Ausdruck bedeutet so viel wie: ›Apollo zur Erde hin‹. Die griechische, apollinische Geistesfülle wird über Frankreich im hesperischen Deutschland zur Erde hin gelenkt, zum Gesetzten: »Gut ist, das gesetzt ist.« (MA I, S. 421, v. 57) So nimmt der deutsche Schmelz das französische und das griechische Fremde in sich auf.

177 Dieses Gedicht wird zitiert nach der Konstitution in MA I, S. 420–425. – Die Gascogne: die Landschaft südlich und westlich der Garonne.

178 Der erste Teil, »Zwei Bretter und zwei | Brettchen«, variiert einen Vers aus Bürgers Ballade ›Lenore‹ (v. 140).

Vom Griechischen zum Hesperischen

Die Gedichte in dieser Phase, die ›Anmerkungen‹ zu seinen Übersetzungen des ›Ödipus‹ und der ›Antigone‹ entsprechen dem thematischen Horizont der Böhlendorff-Briefe. Sie handeln vom weltgeschichtlichen Drama, »wie es vom griechischen zum hesperischen gehet« (Anmerkungen zur *Antigona*, KA II, S. 915), von der Bestimmung des »hesperischen orbis, im Gegensatz gegen den orbis der Alten«. An den Rand des Gedichts ›Kolomb‹ hatte er notiert: »Flibustiers Entdeckungsreisen als Versuche, den hesperischen *orbis*, im Gegensatz gegen den *orbis* der Alten zu bestimmen.« (MA III, S. 251) In diesem Gedicht und in ›Andenken‹ wird der hesperische *orbis* in die Neue Welt ausgeweitet. An Leo von Seckendorf schreibt er im März 1804: »Die Fabel, poetische Ansicht der Geschichte, und Architektonik des Himmels beschäftigt mich gegenwärtig vorzüglich, besonders das Nationale, sofern es von dem Griechischen verschieden ist.« (KA III, S. 471 f.)¹⁷⁹

Auch die ›Nachtgesänge‹, 1804 erschienen, handeln davon, wie es »vom griechischen zum hesperischen« geht.¹⁸⁰ Sie bilden einen Zyklus von neun Gedichten, sechs Oden, danach drei freirhythmische, kurze Gedichte, formal schon eine Verbindung von Antikem und Modernem. ›Hälfte des Lebens‹ fasst die Bedeutung von Sonne und Schatten, Trunkenheit und Nüchternheit geradezu emblematisch zusammen. Gedichtet sind sie aus dem Bewusstsein einer »Wende der Zeit« (Blödigkeit, KA I, S. 318, v. 18). Die Helden der griechischen »Wunderwelt« (Tränen, KA I, S. 316, v. 5) sind tot, die neue Zeit ist noch kinderähnlich, sie kündigt sich erst an, doch es besteht Hoffnung: »Der Frühling kömmt.« (Ganymed, KA I, S. 319, v. 21) Im letzten Gedicht, ›Der Winkel von Hahrdt‹, zeigt die ›nicht gar unmündige‹ Spur eines historischen Fußtritts an, dass für die Deutschen ein »groß Schicksal | Bereit« (KA I, S. 321, v. 5, 7) ist.

179 Mit ›Fabel‹ ist die (antike und christliche) mythologische Erzählung gemeint, mit ›poetischer Ansicht‹ eine Ansicht, die sich auf den Zusammenhang der antiken und neuzeitlichen Epoche in ihrer Differenz richtet.

180 Vgl. die eindringliche Diskussion von Anke Bennholdt-Thomsen, in: HH, S. 349–358. Vgl. jetzt auch: Friedrich Hölderlin. Neun Nachtgesänge. Interpretationen, hrsg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Marit Müller, Göttingen 2020. Neben dem Kommentar von Jochen Schmidt ist besonders instruktiv der Kommentar von Luigi Reitani in: Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, Milano 2015, S. 1471–1501.

In Hölderlins Verständnis ist die griechische Kultur untergegangen, weil das lebendige Verhältnis von Leidenschaft und festen, klaren, nüchternen Formen nicht eingehalten wurde. Sie haben über die erbeutete Kunst das Eigene »versäumt«, wie er formulieren kann: »Nämlich sie wollten stiften | Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber | Das Vaterländische von ihnen | Versäumt und erbärmlich ging | Das Griechenland, das schönste, zu Grunde.« (»...meinst du | Es solle gehen ...«, KA I, S. 399, v. 3–7) Daher hebt er in seiner Übersetzung von ›Ödipus‹ und ›Antigone‹ den orientalischen Ursprung der griechischen Kultur »mehr« hervor. An Wilmans schreibt er: »Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verleugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere.« (KA III, S. 468) Nicht zu übersehen ist der agonale Impuls, der ihn »verbessere« schreiben lässt.¹⁸¹

Auch in den letzten Gedichten, die der geisteskranke Hölderlin in seinem Turmzimmer in Tübingen verfasste, meist Jahreszeiten gewidmet, scheinen, wie Christian Oestersandfort gezeigt hat, »Griechenland und der Mythos« durch.¹⁸² So beginnt das Gedicht ›Der Herbst‹ mit den Versen: »Die Sagen, die der Erde sich entfernen, | Vom Geiste, der gewesen ist und wiederkehret« (KA I, S. 463, v. 1 f.). Auf Griechenland bezieht sich auch »die alte Sage« aus dem anfangs zitierten Gedicht ›Griechenland‹, das mit diesem Titel aus den Jahreszeittiteln heraussticht: »Mit Geistigkeit ist weit umher die alte Sage« (KA I, S. 474, v. 6). Der Vers steht am Ende von Evokationen menschlichen Lebens und der Natur, als sammle er in ihnen diese Geistigkeit als die Möglichkeit, als das Versprechen einer Harmonie zwischen Mensch und Natur ein: Wie Menschen sind, so ist das Leben »prächtig«; sie sind »der Natur öfters mächtig«; das »prächt'ge Land« ist ihnen nicht verborgen; der Abend und der Morgen erscheinen mit »Reiz«; die Felder sind offen wie in den Tagen der Ernte. Die letzten Verse: »Und neues Leben kommt aus Menschheit wieder | So sinkt das Jahr mit einer Stille nieder.«

181 Zu den Übersetzungen vgl. Böschstein, »Frucht des Gewitters« (Anm. 86), S. 37–71; ders., Übersetzungen, in: HH, S. 284–301.

182 Christian Oestersandfort, *Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung*, Tübingen 2006, S. 100.

So blieb das antike Griechenland von den Studententagen im Kloster Maulbronn bis zum letzten Jahr seines Lebens für Hölderlin ein selbstverständlicher Horizont seines Dichtens und Denkens. Es ist dann frappierend, dass Peter Szondi 1967 seinem Aufsatz für eine Neuedition den schlagkräftigen Titel ›Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801‹ geben konnte,¹⁸³ und ebenso frappierend, dass die These dieses Titels in der Hölderlin-Forschung eine kanonische Geltung bis heute erhalten hat.¹⁸⁴ Von einer Überwindung des Klassizismus kann bei Hölderlin aber keine Rede sein – es sei denn, man versteht den europäischen Klassizismus als eine epigonale, rückwärtsgewandte, daher antimoderne, gipserne, glatte Kultur und Winkelmann als ihren Vertreter, wie wohl aus dem Satz hervorgeht: »Hölderlin überwindet den Klassizismus, ohne von der Klassik sich abzuwenden.«¹⁸⁵ Der Begriff der Klassik wird gebraucht, als wäre dieser, trotz seiner ideologischen Geschichte in der Germanistik, in der eine deutsche Klassik vom europäischen Klassizismus getrennt wurde, ein unproblematischer Begriff.¹⁸⁶

- 183 Szondi, Hölderlin-Studien (Anm. 108), S. 85–104. Zuerst veröffentlicht unter dem Titel ›Hölderlins Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. Kommentar und Forschungskritik‹, in: Euphorion 58 (1964), S. 260–275. Sonst ist Szondis Kritik der damaligen Auslegung des Böhlendorff-Briefes treffend. In seiner Vorlesung ›Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit‹ hat Szondi die These von der Überwindung bekräftigt; vgl. ders., Poetik und Geschichtsphilosophie I (Anm. 124), S. 54, trotz seiner Annäherung von Winkelmann und Hölderlin, ebd., S. 44.
- 184 Nur als pars pro toto: HH, S. 425 f.; auch Jochen Schmidt redet in seinem Kommentar zum ersten Brief an Böhlendorff von einer »weitgehende[n] Aufhebung des klassizistischen Nachahmungsgebots« (KA III, S. 911).
- 185 Hölderlin-Studien (Anm. 108), S. 97. Später heißt es, dass der Brief von den »Bedingungen und Möglichkeiten des Dichtens, unter der klassizistischen Diktatur Weimars« spreche; ebd., S. 101 f. Vergleichbar und vielleicht von Szondi inspiriert ist das Klassizismus-Verständnis im ebenso wirkungsvollen Essay von Theodor W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: ders., Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1974 (= Gesammelte Schriften, Bd. 11), S. 7–33; zuerst in: Neue Rundschau 78 (1967), S. 586–599.
- 186 Vgl. schon Leo Spitzer, Das Eigene und das Fremde: Über Philologie und Nationalismus, in: Die Wandlung, 1 (1945/46), S. 576–594. Zur Trennung der Weimarer Klassik vom europäischen Klassizismus vgl. besonders Jauss, Schlegels und Schillers Replik (Anm. 46); ders., Deutsche Klassik – eine Pseudo-Epoche?, in: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, hrsg. von Reinhart Herzog und

»Am Feigenbaum ist mein | Achilles mir gestorben«

Wie schwer Hölderlin, trotz ihrer Distanzierung als das Fremde, seine Lösung vom Zauber der griechischen Antike fiel, wie sehr er daran ›laborierte‹, kommt auch in dieser Spätphase zur Sprache.

Die Hymne ›Der Einzige‹ beginnt mit den Versen:

Was ist es, das
 An die alten seligen Küsten
 Mich fesselt, daß ich mehr noch
 Sie liebe, als mein Vaterland?
 Denn wie in himmlische
 Gefangenschaft verkauft
 Dort bin ich, wo Apollo ging
 In Königsgestalt,
 (KA I, S. 343 f., v. 1–8)

Der positiv und negativ konnotierte Ausdruck »fesselt« fasst die Situation dieses poetischen Ich, das biographisch verstanden werden soll, zusammen. Es erfährt sich in seiner Liebe zu diesen seligen Küsten zugleich als ihr Sklave. In der zweiten Fassung lauten diese Verse: »Denn wie in himmlischer | Gefangenschaft gebückt, in flammender Luft | Dort bin ich [...]«. (KA I, S. 347, v. 5 f.) Es will von diesen seligen Küsten loskommen und kommt doch nicht los.

Hölderlins Liebe zur alten, seligen Welt der Griechen ist so stark, dass er um den Untergang Griechenlands trauert, wie um den Tod geliebter Personen getrauert wird. In Schillers Hymne ›Die Götter Griechenlandes‹ ist die schöne Welt Griechenlands ausgestorben, die Neuzeit eine Welt der Trauer: »Ausgestorben trauert das Gefilde« (1. F., v. 149). Und Hölderlin: Mit dem Ende der griechischen Welt begann das »Trauern mit Recht über der Erde« (Brot und Wein, KA I, S. 290, v. 128). Mag der Vers Schillers noch der Rhetorik klassizistischer Bildung verhaftet sein, erlangt die Trauer um Griechenland bei Hölderlin eine existentielle, bis ins Pathologische gehende Bedeutung. Die erste

Reinhart Koselleck, München 1987 (= Poetik und Hermeneutik XII), S. 581–585; Hartmut Stenzel, [Art.] Klassik als Klassizismus, in: DNP, Bd. 14, Sp. 887–901; Gerhard Schulz und Sabine Doering, Klassik. Geschichte und Begriff, München 2003, S. 65–68.

Strophe der Hymne ›Germanien‹ artikuliert die Trauer des poetischen Subjekts, das die Götterbilder nicht mehr rufen darf, und seinen Willen, sich selbst in der Trauer nicht zu verlieren. Die ›Vergangenen‹ sind »zu lieb mir«, es ist tödlich, »Gestorbene zu wecken«. Es will nicht rückwärts »fliehen«, sondern in der auch bedrohlichen Zeitenwende der Gegenwart »bleiben«:

Nicht sie, die Seligen, die erschienen sind,
 Die Götterbilder in dem alten Lande,
 Sie darf ich ja nicht rufen mehr, wenn aber
 Ihr heimatlichen Wasser! Jetzt mit euch
 Des Herzens Liebe klagt, was will es anders,
 Das Heiligtrauernde? Denn voll Erwartung liegt
 Das Land und als in heißen Tagen
 Herabgesenkt, umschattet heut
 Ihr Sehrenden! uns ahnungsvoll ein Himmel.
 Voll ist er von Verheißungen und scheint
 Mir drohend auch, doch will ich bei ihm bleiben,
 Und rückwärts soll die Seele mir nicht fliehen
 Zu euch, Vergangene! Die zu lieb mir sind.
 Denn euer schönes Angesicht zu sehn,
 Als wärs, wie sonst, ich fürcht' es, tödlich ists,
 Und kaum erlaubt, Gestorbene zu wecken.
 (KA I, S. 334, v. 1–16)

Gegen die Götter, die »zu lieb« ihm sind, gegen die regressive Flucht aus der Gegenwart ruft das poetische Subjekt, durchaus abwehrend, ihnen zu: ihr seid »Vergangene« (v.13), »ihr hattet eure Zeiten!« (v. 18)

Hölderlins durch die eigene psychische Gefährdung geschärfter Blick entdeckt in seinem, im europäischen Antikekult ein krankes, ein pathologisches Potential, in dieser Trauer um die Gestorbenen nicht nur eine Flucht aus der Gegenwart, sondern ein im Menschen angelegtes, »wunderbare[s] Sehnen dem Abgrund zu«, einen Trieb ins »Ungebundne«, eine »Todeslust« (Stimme des Volks, 2. F., KA I, S. 312, v. 17–19).¹⁸⁷

187 Für Rudolf Haym war es im späten, realpolitischen 19. Jahrhundert ausgemacht: Bei Hölderlin hat »das ›Fieber der Gräkomanie‹ den Charakter einer Krankheit angenommen, der zum Tode führen muss« (Rudolf Haym, Die romantische Schule, Hildesheim 1961 [1870], S. 311).

Von Tod, Toten, Grab und Trauer ist auch schon im ›Hyperion‹-Roman allenthalben die Rede. Eine »wilde Trauer« (KA II, S. 83) um Griechenland fällt, wie Diotima sagt, Hyperion immer wieder an, er selbst spricht von seiner »langen kranken Trauer« (KA II, S. 48).

Hölderlin war sich bewusst, dass er mit dieser Trauer- und Todesthematik ein Lebensproblem behandelt. Es geht auf frühe Erfahrungen zurück. Der leibliche Vater starb 1772, der geliebte Stiefvater 1779. Von den sieben Kindern, die Hölderlins Mutter zwischen 1770 und 1783 gebar, starben vier. Geburt und Tod wechselten sich ab.¹⁸⁸ Auch wenn man die hohe Sterberate von Kindern damals bedenkt, werden diese Erfahrungen tiefe Spuren im jungen Hölderlin hinterlassen haben, zumal die Mutter sich, wie der Sohn ihr schrieb, einer »allzugroßen Traurigkeit« (KA III, S. 60 f.) hingab. Noch viele Jahre später führt Hölderlin seine seelische Zerbrechlichkeit, seinen »Hang zur Trauer« auf die »tägliche Trauer« (KA III, S. 361) der Mutter zurück. Ein spätes Bruchstück ist überschrieben mit ›Der Totengräber‹. Damit ist wohl der Dichter selbst zu verstehen. »Klopstock gestorben am | Jahrtausend. Also heißet um die Alten | Die Trauer. | Furchtbar scheint mir das und als ein« (KA I, S. 441). Wie die Trauer um Klopstock, der 1803 unter großer öffentlicher Anteilnahme starb, ist auch die Trauer um die »Alten« zu verstehen.¹⁸⁹ Scheint ihm diese Trauer furchtbar? Und Hölderlin trauerte um Susette Gontard, die »Diotima« seines Werks, die im Juni 1802 starb.

Zu Hölderlins Hang zur Trauer mögen auch pietistische und kulturelle Dispositionen beigetragen haben. Trauer war für den Pietismus ein Gebot christlicher Lebensführung. Das Nürtingen des jungen Hölderlin war ein »Mittelpunkt« des württembergischen Pietismus.¹⁹⁰

188 Vgl. Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel, Hölderlin Texturen, Bd. 1.1: »Alle meine Hoffnungen«. Lauffen, Nürtingen, Denkendorf, Maulbronn 1770–1788, hrsg. von der Hölderlin-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft, Tübingen 2003, S. 157. Die christliche Trauer sollte maßvoll sein; vgl. Hans-Martin Kirn, [Art.] Trauer, IV. Kirchengeschichtlich, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 34, Berlin und New York 2002, S. 14–20, hier: S. 17.

189 Zur Bedeutung von ›heißen‹ als ›bedeuten‹ siehe Art. ›heißen‹, in: DWb, Bd. 10, Sp. 908–918, hier: Sp. 915.

190 Hölderlin Texturen 1.1 (Anm. 188), S. 122. Vgl. die umsichtige Darstellung des gemäßigten pietistischen Umfelds in Nürtingen von Sabine Doering, Friedrich

Dazu kam eine kulturelle Disposition, die Ausbildung einer hochkomplexen Gefühlskultur in der Empfindsamkeit und im Sturm und Drang, eine neue Sensibilität für das Phänomen der Melancholie und der Trauer und schon in Goethes ›Die Leiden des jungen Werther‹, die Aufdeckung eines Narzissmus in dieser Gefühlskultur. Der zeitgenössische Ossian-Kult mit seinem *joy of grief*, der »Wonne der Wehmut« (KA II, S. 81), faszinierte mit seinem Amalgam einer griechischen und synthetisierten nordischen Antike und seinen melancholischen, todessüchtigen Gesängen.¹⁹¹ Diese Gefühlskultur führte auch zu einem identifikatorischem, emotionalem Umgang mit Literatur. So lässt Goethe Werther im Roman schreiben: »ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer.«¹⁹² Und der junge Hölderlin schreibt an einen Freund: »Da leg' ich meinen Ossian weg, und komme zu Dir. Ich habe meine Seele geweiht an den Helden des Barden, habe mit ihm getrauert, wann er trauerte über sterbende Mädchen.« (KA III, S. 39).

Hölderlin. Biographie seiner Jugend, Göttingen 2022, S. 54–61. Nach Johann Arndt, Sechs Bücher vom Wahren Christenthum, Züllichau 1730 (1609), Bd. 3, S. 811, sind »inwendig herzeleid, traurigkeit, angst und pein der seelen« die »wahren zeichen« für die Gegenwart des Heiligen Geistes. Die »weltmenschen« außerhalb der »göttlichen traurigkeit« sind »ohne Geist Gottes«. »Göttliche Traurigkeit« bezieht sich auf 2. Kor 7,10: »Denn die göttliche Traurigkeit wirkt zur Seligkeit eine Reue, die niemand gereut; die Traurigkeit aber der Welt wirkt den Tod.« In Philipp Friedrich Hillers ›Geistliches Liederkästlein‹, erschienen zuerst 1762/67, einem Hausbuch pietistischer Familien in Württemberg, heißt es im Lied ›Allein und ohne Gott zu sein‹ in der dritten Strophe: »Allein und ohne Geist zu sein, | ist ein betrübtes Leben; | da schleicht der Trauergeist sich ein, | weil wir im Elend schweben.« Zitiert nach der Ausgabe Metzinger 1994 (16. Auflage), S. 277. Hölderlin erhielt das ›Liederkästlein‹ als Geschenk zu seiner Konfirmation 1784.

- 191 Zur Frage, inwieweit diese Gesänge von James Macpherson erfunden oder nicht erfunden sind, ob sie nicht vielmehr eine sympathetische Vermittlung einer alten mit einer modernen Kultur sind; vgl. die erhellenden Überlegungen von Fiona Stafford, Introduction: The Ossian Poems of James Macpherson, in: The Poems of Ossian and Related Works, hrsg. von Howard Gaskill, Edinburgh 1996, S. V–XVIII. Zu Hölderlins Ossian-Begeisterung vgl. Gaskill, Hölderlin und Ossian (Anm. 71).
- 192 Vgl. Goethe, Werke (Anm. 23), Bd. 1.2, S. 200 (›Am 13. Mai‹). Die dramatischen Passagen zu Ossian S. 284–290. Vgl. dazu auch Luigi Reitani, Hölderlin als Leser des ›Werther‹, in: Jahrb. FDH 2015, S. 259–288.

Wie sich Hölderlin mit seinem Blick in die »geheimarbeitende[] Seele« (KA II, S. 915) mit dem regressiven, todessüchtigen Potential dieser, seiner Trauer um die Griechen auseinandersetzt, sei noch an zwei Gedichten vorgeführt, an ›Andenken‹ und an ›Mnemosyne‹.

›Andenken‹

Das Gedicht (KA I, S. 360–362) verfasste er nach seinem Aufenthalt in Bordeaux. Selbst wenn man dies nicht weiß, erzeugt das Gedicht in seinem Stil einen autobiographischen Effekt. Hier äußert sich der Autor selbst. Anders als Erinnern ist Andenken ein bewusstes An-denken. Andenken ist ein Denken an Vergangenes, besonders ein Gedenken Verstorbener. Dieses Andenken hebt sie hervor, will sie nicht vergessen lassen. Ein Andenken ist man schuldig. Andenken kann zeitgenössisch aber auch gegenwärtige Personen betreffen.¹⁹³

Das Gedicht beginnt mit einem Naturvorgang, dem Wehen des Nordosts. Der Nordost ist der Wind, der vom Ort des Dichters in Württemberg aus nach Südwesten weht, dahin, wo Bordeaux liegt. Der Name verbindet auf selbstverständliche Weise die kulturellen Sphären des Nordens und des Ostens. Dieser Wind ist dem lyrischen Subjekt »der liebste unter den Winden«, weil er den Schiffern »feurigen Geist« und »gute Fahrt« (v. 2–4) verheißt. Feuriger Geist ist aber auch das, was für Hölderlin den Deutschen fehlt und was er ihnen wünscht. Diesem Wind trägt das lyrische Subjekt auf zu grüßen, woran er denkt, an die schöne Garonne, die Gärten, d.h. die Parks, von »Bourdeaux« (v. 7),¹⁹⁴ das scharfe Ufer mit dem Steg und dem in den Strom tief fallenden Bach, darüber das edle Paar von Eichen und Silberpappeln. In der zweiten Strophe werden der Ulmwald, der sich über eine Mühle neigt, genannt, die Feiertage, an denen die »braunen Frauen« auf den »seidenen« Tanzboden gehen, zur »Märzenzeit, | Wenn gleich ist Nacht und Tag« (v. 18–21). Evoziert werden Bilder einer (fast ländlichen)

193 Vgl. Brief an die Mutter, 20.11.1796: »Sagen Sie, daß ich das Andenken meiner Mitbürger zu schätzen wisse und zu verdienen suche« (KA III, S. 248); Brief an Landauer, Frühjahr 1801: »Bei den Damen mußst du mich in gutem Angedenken erhalten« (KA III, S. 448).

194 Alter Name, der in Hölderlins Zeit noch verwendet wurde. Hölderlin hat diesen alten, auratischen Namen sicher bewusst gewählt.

Harmonie von Mensch und Natur, von Geborgenheit und auch von Wagemut: Die Seefahrer, die »Männer«, sind zu »Indiern [...] gegangen«, an der »luftigen Spitz'«, dem Bec d'Ambès, wo die Dordogne sich mit der Garonne zur Gironde »meerbreit« an »Traubenbergen« (v.49–55) vereint. Die Fahrt der »Männer« zu den »Indiern« evoziert die Entdeckungsreise des Kolumbus, deren Ziel Indien war, und an die Fahrten des Weingotts Dionysos, dessen Heimat Indien ist.¹⁹⁵ Im ganzen Gedicht kommt es zu Paarbildungen, wie die von Nord und Ost, von Eichen und Silberpappeln, von Nacht und Tag, von der Dordogne und der Garonne. »Noch denket das mir wohl«, heißt dazwischen ein Vers (v. 13). Diese Wendung ist in süddeutschen Dialekten verbreitet. Hölderlin nimmt sie in ihrer Aussage ernst. Durch seine Spitzenstellung verstärkt er das ›Noch‹. Dieses Denken, ein An-denken, geschieht dem lyrischen Subjekt. So verbindet der Anfang des Gedichts eine Bewegung vom lyrischen Subjekt nach Außen und eine Bewegung von Außen zum lyrischen Subjekt. Später werden diese Bewegungen aufgenommen im ›Sagen‹ und ›Hören‹ und im ›Nehmen‹ und ›Geben‹ des Gedächtnisses. Dreimal artikuliert sich das lyrische Subjekt im »mir«, ehe es »ich« (v. 28) sagt. Nur aus solchen Wechselwirkungen kann sich für Hölderlin eine freie Individualität bilden.¹⁹⁶

Geradezu entspannt, ja gelöst vollzieht sich dieses Andenken. Das lyrische Subjekt kennt aber auch die Einsamkeit und es kennt die Versuchung, sich der Erinnerung und der Trauer hinzugeben. Vorbereitet wird diese Versuchung Ende der zweiten Strophe von der Erinnerung an die Stege, über die »Von goldenen Träumen schwer, | Einwiegende Lüfte ziehen« (v. 23 f.). Die dritte Strophe setzt mit großer, feierlicher Geste ein:

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

195 Hölderlin wird auch gewusst haben, dass 1777 der französische General de Lafayette von Bordeaux aus aufgebrochen war, um den amerikanischen Unabhängigkeitskampf zu unterstützen.

196 Vgl. Verf., Hölderlin, Subjektivität und Moderne, in: Unterwegs zu Hölderlin. Studien zu Werk und Poetik, hrsg. von Sabine Doering und Johann Kreuzer, Oldenburg 2015, S. 97–112.

Nicht ist es gut,
 Seellos von sterblichen
 Gedanken zu sein. Doch gut
 Ist ein Gespräch und zu sagen
 Des Herzens Meinung, zu hören viel
 Von Tagen der Lieb',
 Und Taten, welche geschehen.
 (v. 25–36)

Das Oxymoron ›dunkles Licht‹ spielt natürlich auf den Rotwein an, für den die Region um Bordeaux berühmt ist. Hält man ein Glas Rotwein ins Licht, ist es dunkeln Lichtes voll. Der Wein ist ein dionysisches Element, ebenso in diesem Gedicht die Nacht, die Feier und der Tanz. In christlicher Tradition wurde dieses Oxymoron oder auch »lichte Finsternis« gewählt, um die übermächtige Wirkung Gottes zu treffen. Seine Fülle des Lichts blendet den Menschen, so dass er sie als Dunkelheit wahrnimmt.¹⁹⁷ Der Genuss des Weines soll in die Ruhe, in den Schlummer unter Schatten übergehen. An den Schatten von Bäumen kann man denken. Das wäre »süß« – ein Adjektiv aus der Welt der Idylle, aber auch der Welt des Kindlichen.¹⁹⁸ Eine weinselige Vorstellung, würde »unter Schatten« für die gebildeten Zeitgenossen nicht die Vorstellung aus der antiken Mythologie und Literatur hervorrufen, wonach die Verstorbenen als Schatten in der Unterwelt leben. Es heißt auch »unter Schatten« und nicht ›unter dem Schatten‹ oder ›im Schatten‹.¹⁹⁹ Auf den Tod spielt auch der »Becher« an, der in diesem Kontext an den Todesbecher des Sokrates und an den Tod Christi, an sein Trin-

197 Vgl. Walter Haug, Das dunkle Licht. Positivierung von Negativität, in: ders., Letzte kleine Schriften, hrsg. von Ulrich Barton, Tübingen 2008, S. 271–285. Die Metapher geht wohl zurück auf die Apostelgeschichte. Paulus wird von einem großen Licht umleuchtet und hört die Aufforderung von Jesus, nach Damaskus zu gehen: »Als ich aber vor Klarheit dieses Lichtes nicht sehen konnte, ward ich an der Hand geleitet von denen, die mit mir waren, und kam nach Damaskus.« (Apg 22,11)

198 Der süße Schlummer unter Schatten ist ein Topos der Idyllendichtung; vgl. Jochen Schmidt, Hölderlins letzte Hymnen. ›Andenken‹ und ›Mnemosyne‹, Tübingen 1970, S. 20 f.

199 Zu dieser mythologischen Bedeutung vgl. z. B. ›An die Hoffnung‹, KA I, S. 316, v. 6; ›Der Archipelagus‹, KA I, S. 260, v. 207, 219 f.; ›Patmos‹, KA I, S. 353, v. 99.

ken des Weins im Abendmahl vor seinem Tod, denken lässt.²⁰⁰ Es bleibt bei der Versuchung, sich der Erinnerung an die Toten der griechischen Welt hinzugeben. Statuiert wird »Nicht ist es gut | Seellos von sterblichen Gedanken zu sein«. Dieser Vers steht in der Mitte des Gedichts. ›Sterbliche Gedanken‹, eine Hypallage. Gemeint sind Gedanken an Sterbliches, an Sterben.²⁰¹ Hölderlin hat sicher bewusst diese attributive Stellung gewählt. Er wollte damit sagen, dass solche Gedanken an Sterbliches die Gedanken selbst angreifen. Sie machen sie ›seellos‹, im Kontext: sie schließen vom Gespräch aus, von den Geschehnissen der Gegenwart, vom Austausch mit anderen. Sie enden in einer Selbstverlorenheit.²⁰² Man hat schon länger darauf aufmerksam gemacht, dass der Ausdruck »sterblichen Gedanken« dieselben Anfangsbuchstaben enthält, wie ›Susette Gontard‹.²⁰³ Ist diese Übereinstimmung beabsichtigt, dann läge hier der Impuls für die auffallenden Paarbildungen im Gedicht, dann läge hier auch eine Mahnung an sich selbst, sich nicht in den Gedanken an den Tod Susettes zu verlieren.

Das Ende des Gedichts handelt vom Bleiben, ein Hölderlin kostbarer Ausdruck. Im Unterschied zu ›dauern‹ akzentuiert das Bleiben in seinem Werk ein Bestehen, ein Sich-Behaupten. Im Gedicht ›Der Frieden‹ wird der Frieden aufgefordert: »komm und gib ein | Bleiben im Leben, ein Herz uns wieder.« (KA I, S. 228, v. 31 f.) In den ›Anmerkungen zur Antigona‹ wird das »festeste Bleiben vor der wandelnden Zeit« (KA II, S. 916) beschworen, in ›Germanien‹ will das lyrische Subjekt in der Krise der Zeitenwende ›bleiben, | Und rückwärts soll die Seele mir nicht fliehn« (KA I, S. 334, v. 11 f.). Die »See« als Ort der Kauffahrer und der wagemutigen »Männer« (v. 50) gewährt kein Bleiben. Unwillkürlich stellt man sich in ihrem ›Nehmen‹ und ›Geben‹ des Gedächtnisses das Gehen und Kommen der Wogen vor.²⁰⁴ Das ›Noch‹ in »Noch

200 Platon, Phaidon 117a; 1. Kor 11,23–26.

201 Das adjektivische Attribut hat die Funktion eines nachgestellten Präpositionsgefüges.

202 Vgl. ›Hyperion‹: »Das eben, Lieber! ist das Traurige, daß unser Geist so gern die Gestalt des irren Herzens annimmt, so gerne die vorüberfliehende Trauer festhält, daß der Gedanke, der die Schmerzen heilen sollte, selber krank wird« (KA II, S. 48).

203 Michael Franz, Annäherung an Hölderlins Verrücktheit, in: Hjb 22 (1980–1981), S. 274–294, hier: S. 293 f., Anm. 22.

204 Vgl. auch ›Hyperion‹: »Oder schau' ich auf's Meer hinaus und überdenke mein Leben, sein Steigen und Sinken, seine Seligkeit und seine Trauer« (KA II, S. 56).

denket das mir wohl« deutet an, dass auch das Andenken nicht bleiben wird. Die Liebe sucht »auch« ein Bleiben. Aber auch sie gewährt kein Bleiben. Selbstgewiss wird dieses Bleiben der Dichtung zugesprochen, da ihrer Form zugetraut wird, das Andenken zu bewahren. Lautet der alte Topos, dass Dichtung dauert,²⁰⁵ so heißt es hier, dass das, was die Dichter stiften, »bleibet«.²⁰⁶ Dieser hohe dichterische Stiftungsanspruch ist freilich auf das Bleiben in der »Nachwelt« (KA III, S. 419) angewiesen. Sie trägt dazu bei, ob das, was Dichter stiften, bleibt:

[...] Es nehmet aber
 Und gibt Gedächtnis die See,
 Und die Lieb' auch heftet fleißig die Augen,
 Was bleibet aber, stiften die Dichter.

›Mnemosyne‹

Das Gedicht mit dem griechischen Titel ›Mnemosyne‹ (KA I, S. 364 f.) ist zwischen 1803 und 1806 entstanden.²⁰⁷ Auch hier erzeugt das Gedicht einen persönlichen Effekt. Die Titanin Mnemosyne, die Tochter des Uranos, des Himmels, und der Gaia, der Erde, ist in der griechischen Mythologie die Verkörperung der Erinnerung und die Mutter der Muses. Die erste Strophe beginnt mit Zeichen für eine Wende der Zeit, wie Hölderlin die Zeit um 1800 erfuh und deutete: »Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet | Die Frücht und auf der Erde geprüftet [...]«. Man

205 Vgl. Pindar, 7. Nemeische Ode, v. 12–16, Horaz, Carmina IV,8 und Ovid, Amores III,9, v. 29: »Durat, opus vatum, Troiani fama laboris.« (Es dauert, als Werk der Dichter, der Ruhm des Trojanischen Krieges.)

206 Dem Theologen Hölderlin war sicher bewusst, welche Bedeutung ›Bleiben‹ in der Bibel hat, vgl. z. B.: »Nun aber bleibt Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei« (1. Kor 13,13).

207 Die Edition dieser Hymne ist umstritten. Ich beziehe mich auf die Edition in den Ausgaben von Beißner, Schmidt und Knaupp. Vgl. die umsichtige Diskussion von Anke Bennholdt-Thomsen, Die Sprache der Trauer in Hölderlins ›Mnemosyne‹, in: »Ein Zeichen sind wir, deutungslos«. Hölderlin lesen, Ikkyū Sōjun hören, Musik denken, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2020, S. 55–96, bes. S. 56–61, 79–90. Zur Interpretation vgl. ferner dies. und Alfredo Guzzoni, Marginalien zu Hölderlins Werk, Würzburg 2010, S. 7–29; Harrison, Hölderlin (Anm. 72), S. 220–238.

kann an das Kartoffelfeuer im Herbst oder an die in der Sonne kochenden Weintrauben denken.²⁰⁸ Das Feuer und das Kochen enthält freilich auch die Gefahr eines Zerstörerischen. Die Wende ist zugleich eine bedrohliche Krise. Die Strophe handelt dann von der zwiespältigen Kraft der Erinnerung. Erinnerung kann Vergangenes »behalten« (v. 14) und damit Kontinuität und Identität stiften. Sie kann aber auch einen Sog ausüben, in dem sich der Erinnernde bis zum Selbstverlust verliert. So entspricht das Potential der Erinnerung für Hölderlin zwei elementaren Lebenstendenzen, der Tendenz zur Bewahrung des Selbst und der Tendenz zum Verlust des Selbst. Als Tochter des Himmels, in Hölderlins Deutung auch des Ungebundenen, und der Erde, des Gebundenen, verkörpert Mnemosyne beide Tendenzen.²⁰⁹ Nun wird gesetzt, dass Vieles zu behalten ist. Zweimal wird das »behalten« genannt: »Vieles aber ist | Zu behalten.« (v. 13 f.) Vorher: »Und vieles | Wie auf den Schultern eine | Last von Scheitern ist | Zu behalten.« (v. 5–8)²¹⁰ Die Wahl des Wortes »Scheitern«²¹¹ deutet freilich an, dass dieses Behalten in der Erinnerung schwer ist und scheitern kann. Es erfordert eine »Treue«, eine Beständigkeit, die in der Krise einer geschichtlichen Wende »Not« ist (v. 14). Sie erfordert ein Sehen vorwärts und rückwärts (v. 15). Der Tendenz zum Selbstverlust liegt eine »Sehnsucht« ins »Ungebundene« (v. 13) zugrunde: »Und immer | Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht.« (v. 12 f.) So wollen »wir« vor der Zumutung, vorwärts und

208 Ich weiche hier ab von Bennholdt-Thomsen, *Sprache der Trauer* (Anm. 207), S. 84–87, die den Verbrennungstod des Herakles, wie er in Ovids ›Metamorphosen‹ (IX. Buch) beschrieben wird, als Subtext sieht.

209 Darauf hat hingewiesen Ralf Simon, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München 2011, S. 88, Anm. 155.

210 In ›Hyperions Jugend‹ wird die Möglichkeit des Scheiterns an der Liebe exemplifiziert. Dahinter steht Hölderlins philosophische Interpretation des Mythos von der Zeugung der Liebe: Nach Platon, *Symposium* 203b–204c, geht Eros aus der Paarung von Poros (Reichtum) und Penia (Armut) hervor. In Hölderlins Fassung: »als die Armut mit dem Überflusse sich paarte, da ward die Liebe.« (KA II, S. 208) Wenig später die Mahnung an Hyperion: »Doch erhalte den Geist dir frei! verliere nie dich selbst! [...] Vergiß dich nicht im Gefühle der Dürftigkeit! Die Liebe, die den Adel ihres Vaters verleugnet, und immer außer sich ist, wie mannigfaltig irrt sie nicht, und doch wie leicht!« (KA II, S. 221)

211 Im Neuhochdeutschen kam es zu den Pluralformen ›Scheite‹ und ›Scheiter‹, im schwäbischen Dialekt: ›Scheiter‹.

rückwärts zu sehen, in einen kindlichen Zustand fliehen. In einer kritischen Sermocinatio wird diese illusorische Flucht artikuliert: »Vorwärts aber und rückwärts wollen wir | Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie | Auf schwankem Kahne der See.« (v. 15–17)²¹²

In der zweiten Strophe werden als »Tageszeichen« (v. 24) mit dem Ausgleich von Sonnenschein und heimatlichem Schatten der Wälder, mit dem an Dächern ›blühenden‹ Rauch und den alten ›Kronen‹ der Türme Bilder einer Harmonie von Natur und Kultur vorgeführt. Eine solche epiphanische Harmonie bedeutet der »Tag« in Hölderlins poetischem Lexikon. Griechenland kann der »Tag« der Götter genannt werden (KA I, S. 288, v. 72), Homer die »Aurore« des »griechischen Tages« (KA II, S. 112).²¹³ Diese Tageszeichen sind »gut« für eine Seele, die durch ein »Himmlisches« verwundet wurde: »gut sind nämlich | Hat gegenredend die Seele | Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.« (v. 12–14) »Himmlisches«, darunter versteht Hölderlin den »Geist der Zeit und Natur«, das, was den Menschen »ergreift« (KA II, S. 914). Er selbst ist ja von einem Himmlischen »verwundet« worden. Apollo hat ihn »geschlagen«, schreibt er im zweiten Brief an Böhlendorff (KA III, S. 466).²¹⁴ Nach der plausiblen Vermutung von Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni grundiert diese Verse auch die Trauer um den Tod Susette Gontards.²¹⁵

212 Eine kritische Reminiszenz an Rousseaus ›Träumereien eines einsamen Spaziergängers‹ (Les Rêveries Du Promeneur Solitaire), Fünfter Spaziergang. Im Kahn auf dem Bieler See, im Anblick der Bewegung des Wassers, der ihn wiegte (»qui me berçoit«), erfuhr Rousseau Momente einer erfüllten, glücklichen Gegenwart, in der man nicht nötig hat, sich an die Vergangenheit zu erinnern, noch in die Zukunft voraus zu greifen (»sans aucune trace de succession«, übersetzt in: Jean Jacques Rousseau, Träumereien eines einsamen Spaziergängers, übers. von Ulrich Bossier, Stuttgart 2003, S. 92, mit: ohne dass »sich ein Vorher oder Nachher abzeichnete«). Für Hölderlin ein Zustand des Eskapismus. Vgl. ›Hyperion‹: »Dem Einflusse des Meers und der Luft widerstrebt der finstere Sinn umsonst. Ich gab mich hin, fragte nichts nach mir und andern, suchte nichts, sann auf nichts, ließ vom Boote mich halb in Schlummer wiegen, und bildete mir ein, ich liege in Charons Nachen. O es ist süß, so aus der Schale der Vergessenheit zu trinken.« (KA II, S. 58)

213 Vgl. auch KA I, S. 239, v. 18; S. 247, v. 6; S. 305, v. 5; S. 309, v. 41.

214 Zur biblischen Quelle dieser Metaphorik (Hohes Lied 4,9) vgl. den Kommentar KA I, S. 1044.

215 Vgl. Bennholdt-Thomsen/Guzzoni, Marginalien (Anm. 207), S. 61.

Zeichen vom Vergehen und Werden, vom Edelmütigen, vom Tod dann in den Alpen: Dort glänzt der Schnee »hälftig« (v. 29) auf grüner Wiese. Der Schnee glänzt vom himmlischen Licht, auf der anderen Hälfte kündigt sich der Frühling mit neuem, grünem Wachstum an. Auch hier verweist (v. 27: »bedeutend«) Natürliches auf die Sphäre menschlichen Handelns, auf das »Edelmütige, wo | Es seie« (v. 26 f.). Das Zeichen der ›hälftigen‹ Wiese führt zu zwei geschichtlichen Epochen, der griechischen Antike und der christlichen Neuzeit:

Denn Schnee, wie Maienblumen
 Das Edelmütige, wo
 Es seie, bedeutend, glänzet auf
 Der grünen Wiese
 Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das
 Gesetzt ist unterwegs einmal
 Gestorbenen, auf hoher Straß
 Ein Wandersmann geht zornig,
 Fern ahnend mit
 Dem andern, aber was ist dies?
 (v. 25–34)

Das Kreuz bezieht sich zuerst auf Kreuze, die an Alpenstraßen als Mahnung und als ›Male‹ zur Erinnerung an Gestorbene errichtet wurden. Der Singular »vom Kreuze« evoziert das eine, singuläre Kreuz, das an den gestorbenen Christus erinnert.²¹⁶ Er selbst wird nicht genannt. Sein Tod markiert das Ende der antiken Götterwelt und den Beginn der Neuzeit: »unterwegs« im Gang der Geschichte »einmal«, d. h. auch ›ein Mal‹. Dieses Kreuz macht die Geschichte »hälftig«. Vom Kreuz wird ›geredet‹, es hat offenbar etwas Befremdliches oder Anstößiges. (So, wie über jemanden ›geredet‹ wird.) In seiner im Vergleich zu den antiken Götterstatuen abstrakten Form sieht Hölderlin wohl auch ein Zeichen für die Rationalität der Neuzeit. Der Wandersmann, der »zornig | Fern ahnend mit | Dem andern« geht, ist wohl als eine objektivierte Figuration des Dichters zu verstehen.²¹⁷ In Hölderlins Spätwerk bedeutet

216 Christus ist in Hölderlins Sicht nicht der Auferstandene. Er ist wie die antiken Helden gestorben.

217 Die Wandererrolle findet sich oft, z. B. in ›Ganymed‹, ›Der Neckar‹, ›Der Wanderer‹, ›Heimkunft. An die Verwandten‹, ›Griechenland‹.

Zorn ein Außer-sich-Geraten, eine Entgrenzung, wie Jochen Schmidt gezeigt hat.²¹⁸ Was ist der oder das ›Andere‹, mit dem der Wandersmann im Zorn fern ahnend geht? Die folgende Strophe legt nahe, im ›Andern‹ ›das Andere‹ zu verstehen. »Fern ahnend« bezieht sich auf zeitlich und räumlich Entferntes.²¹⁹ Zeitlich und räumlich entfernt ist das antike Griechenland; auf diese ›andere Hälfte‹ ist wohl ›das Andere‹ zu beziehen.²²⁰ Das Reden über das Kreuz ist dann ein Selbstgespräch des Wandersmanns. Der Zorn entzündet sich wohl in der Erinnerung an die anderen Gestorbenen. Genannt werden in der folgenden Strophe die griechischen Heroen Achilles, Ajax (Aias) und Patroklos. Es sind Heroen, die an ihrem Zorn untergegangen sind. Die Frage »aber was ist dies?«, mit dem diese Strophe schließt, deutet an, dass dieser Zorn den Wandersmann geradezu fortgerissen hat.²²¹

In der dritten, letzten Strophe artikuliert sich das lyrische Subjekt selbst. Es artikuliert sich mit einem Satz, der provokativ, für Christen blasphemisch, die Erinnerung an die griechischen Gestorbenen an die Stelle der Erinnerung an den Tod Christi setzt:

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
(v. 35 f.)

218 Vgl. Jochen Schmidt, Der Begriff des Zorns in Hölderlins Spätwerk, in: Hjb 15 (1967/68), S. 128–157.

219 Vgl. »fernahnend die Rosse des Herrn« (KA I, S. 398, v. 26); der »fernsinnende Kaufmann« (KA I, S. 255, v. 72).

220 Von dieser Lesart hat mich Simon, Bildlichkeit (Anm. 209), S. 84, überzeugt. Zu Hölderlins häufigem Gebrauch von ›das andere‹ oder ›ein anderes‹ vgl. ›Der Ister‹, KA I, S. 362, v. 14: »Und kommen auf die andere Seite.« Gemeint ist das Abendland. Vgl. auch ›Der Einzige‹, KA I, S. 348, v. 49, 62; »die Naturmacht, die tragisch, den Menschen [...] in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt« (KA II, S. 851). Vorgeschlagen wurde auch, im ›ändern‹ Christus zu verstehen und die Situation der beiden Jünger, die ›unterwegs‹ nach Emmaus über den Tod von Christus reden und ihn, der sich ihnen anschließt, nicht erkennen; vgl. Flemming Roland-Jensen, Vernünftige Gedanken über die Nymphe Mnemosyne. Wider die autoritären Methoden in der Hölderlinforschung, Würzburg 1998, S. 93.

221 Mit dieser Frage wird im lutherischen Katechismus die Erklärung der einzelnen Gebote eingeleitet; vgl. Sabine Doering, Aber was ist diß? Formen und Funktionen der Frage in Hölderlins dichterischem Werk, Göttingen 1992, S. 140.

Nicht Christus, der nach christlicher Lehre »für uns« (Römer 5,8) oder »für mich«²²² gestorben ist, es ist »mein« Achilles, der »mir«, dem lyrischen Subjekt, gestorben ist.²²³ In der hypertrophen Paarung von »mein« und dem ethischen Dativ »mir« äußert sich eine »zornige«, narzisstische Trauer des lyrischen Subjekts. Im Unterschied zu »für mich gestorben« zieht die Formulierung »mein | Achilles mir gestorben« diesen Tod in die unmittelbare Gefühlswelt des Ich. »Für mich gestorben« wahrt eine Distanz, der Fokus richtet sich auf den, der »für mich« gestorben ist. »Mein« zusammen mit »mir gestorben« löst diese Distanz in eine possessive Innerlichkeit auf. Der Fokus ist auf das fühlende, erlebende Subjekt gerichtet.

In den folgenden Versen löst sich das lyrische Subjekt aus dieser narzisstischen Verfallenheit an den Tod des Achilles und gewinnt Distanz. Es exponiert nicht mehr sich selbst, sondern tritt hinter seine Aussagen zurück. Er erwähnt nach Achilles Ajax und Patroklos. »Und es starben | Noch andere viel.« (v. 44 f.) Achilles und Patroklos²²⁴ starben durch das Eingreifen Apollons; Ajax, von Athene mit Wahnsinn (»Schläfen Sausen«, v. 40) geschlagen, tötet, seiner Wahnsinnstaten bewusst geworden, sich selbst. Sein Schicksal war Gegenstand von Sophokles' Drama »Aias«, das Hölderlin faszinierte.²²⁵ In seiner Übersetzung dreier Chorlieder dieses Dramas figuriert Ajax als »vom heimatlichen Geschlechte |

222 Hiller, Geistliches Liederkästlein (Anm. 190), S. 596, Str. 1: »Jesus, des ich eigen bin, ging dahin auch mir zum Leben; war sein Hergang nicht für sich, ist sein Hingang auch für mich.« Evangelisches Gesangbuch für die Kirche in Hessen und Nassau, 1994, Nr. 341, »Nun freut euch, liebe Christen G'mein«, Str. 7: »Er sprach zu mir [...] »ich geb mich selber ganz für dich | da will ich für dich ringen; | denn ich bin dein und du bist mein [...]« (Text von Luther, 1523); Nr. 91, »Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken«, Str. 9: »Du hast mein Heil, da du für mich gestorben, | am Kreuz erworben.« (Text von Gellert, 1757) Zur theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Dimension vgl. Für uns gestorben: Die Bedeutung von Leiden und Sterben Jesu Christi, hrsg. vom Kirchenamt der EKD, Gütersloh 2015.

223 Zur Bedeutung von Achilles für Hölderlin vgl. KA II, S. 510 f.

224 Achilles wird mit der Hilfe Apollons von Paris getötet, Patroklos im Kampf durch einen Schlag Apollons auf den Rücken betäubt. Die Grabhügel dieser drei Heroen (nach Odyssee III, v. 109 f.) werden im »Fragment von Hyperion« (KA II, S. 196) erwähnt.

225 Vgl. zur Bedeutung dieser Figur für Hölderlin Harrison, Hölderlin (Anm. 72), S. 192–219.

Der mühebeladnen Achäier einer«, der des »angeborenen | Zorns« nicht »mächtig, sondern außer sich ist« (KA II, S. 780, v. 37–40). Den Zorn des Achilles nennt die ›Ilias‹ schon im ersten Vers. Auch Patroklos (z. B. XV, v. 586; XVI, v. 30) wird in der ›Ilias‹ zornig genannt. So wird Hölderlin im Zorn, im Wahnsinn, im Außer-sich-Geraten dieser Heroen²²⁶ eine heroische Virtuosität, eine Todeslust entdeckt haben.²²⁷ Auch der tragische Untergang von Antigone und Ödipus geht in Hölderlins Deutung auf ihre ›Gesetzlosigkeit‹ (KA II, S. 917) zurück. Der »Zeitgeist« reißt Antigone in die »Totenwelt«, in den »Wahnsinn« (Anmerkungen zur *Antigonae*, KA II, S. 914, 915). Und Ödipus folgt, selbstzerstörerisch, »im zornigen Unmaß« der »reißenden Zeit« (Anmerkungen zum *Oedipus*, KA II, S. 852).

Mit dem Feigenbaum wählt Hölderlin einen Baum, der dem Gott Dionysos zugeordnet wird und symbolisch für Lebensfülle, Erotik und Fruchtbarkeit steht.²²⁸ Achilles fiel jedoch am Skäischen Tor (*Ilias* XXX, v. 359 f.). Hölderlin hat den symbolischen Ort des Feigenbaums wohl bewusst gewählt.²²⁹ Ajax liegt in der Nähe von Wasser begraben, an »Grotten der See«, an »Bächen, benachbart dem Skamandros« (KA I, S. 365, v. 38 f.; der Skamandros ist ein Fluss südlich von Troja). Die Nähe des nüchternen Wassers soll wohl diesem Tod etwas Tröstliches mitgeben. In ›Hälfte des Lebens‹ gleicht das »heilig-nüchterne« (v. 7) Wasser die Trunkenheit aus.²³⁰ Ajax stammt von der Insel Salamis. Die »Insel des Ajax« wird sie im ›Hyperion‹-Roman (KA II, S. 56) genannt. Hier wird ihr, personifizierend, Unbewegtes, Stetes, eine »gewohnte« Lebensweise zugesprochen: »nach | Der unbewegten Salamis steter | Gewohnheit« (v. 40 f.).²³¹ Ajax ist »groß« in Kleinasien vor Troja, »in

226 Sie werden im ›Fragment von Hyperion‹ schon genannt; KA II, S. 196.

227 Vgl. auch Harrison, Hölderlin (Anm. 72), S. 222.

228 Vgl. Art. ›Feige/Feigenbaum/Feigenblatt‹, in: Metzler-Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, 3., erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar 2021, S. 172 f.

229 Eine *lectio difficilior*: Hölderlin kann sich auch geirrt haben. In der ›Ilias‹ wird ein Feigenbaum auf dem Schlachtfeld vor Troja erwähnt; vgl. KA I, S. 1045.

230 Vgl. auch ›Deutscher Gesang‹: im »tiefen Schatten«, am »kühl-atmenden Bache« singt der deutsche Dichter, »wenn er des heiligen nüchternen Wassers | Genug getrunken« (KA I, S. 380, v. 15–19).

231 Zur etymologischen Akzentuierung des ›Wohnens‹ in »Gewohnheit« vgl. auch aus seiner Übersetzung aus dem sophokleischen ›Aias‹: »Berühmte Salamis,

der Fremd« (v. 42), gestorben. Patroklos, heißt es, starb »in des Königes Harnisch« (v. 44), in der Rüstung des Achilles. »Königes Harnisch«²³² hat eine schützende, feste und neuzeitliche Konnotation. Der Tod dieser Heroen steht daher wohl auch für den Untergang der griechischen Kultur, weil sie den Ausgleich von leidenschaftlicher Natur und fester Fassung verlor. Auf diesen Untergang deutet auch die Formulierung, dass »das abendliche«, eine Paronomasie des Abendlandes, »Elevtherä, der Mnemosyne Stadt« die Locken löste. Das Lösen der Locken kann ein Auflösen und ein Ablösen bedeuten.²³³ Der Untergang Elevation, der Stadt der Mutter der Musen und des Gedenkens, stünde dann für den Untergang Griechenlands. Demnach wäre es nicht an einem Übermaß an »Kunst« (s. o. S. 159), sondern an einem Übermaß an Zorn, an »himmlischem Feuer« zugrunde gegangen. Er vollzieht sich in einem intimen, liebevollen, geradezu befreienden, aber auch zerstörenden Akt. Versteht man »Gott« als Synekdoche für den griechischen Götterhimmel, dann kann man das Ablegen des Mantels als Ablegen seiner Macht verstehen.²³⁴ Versteht man das Ablegen des Mantels als Offenbarung Gottes in seiner unmittelbaren Macht, als Zorn und himmlisches Feuer,²³⁵ dann ist auch Elevation an diesem Übermaß zugrunde gegangen. Dass es später heißt, dass die Himmlischen »unwillig« sind, wenn einer die Seele nicht »schonend« zusammengenommen hat, legt nahe, die Offenbarung Gottes in seiner Macht als eine Art Strafe zu

irgend wohnst | Du meerumwogt, glücklich (KA II, S. 779, v. 1 f.); »Der Archipelagus: »[...] und nach des Herzens Gewohnheit | Ordnen die luftigen Wohnungen sich umher an den Hügeln.« (KA I, S. 258, v. 162 f.) Zu diesem etymologischen Akzent vgl. auch Art. »gewohnen, Gewohnheit«, in: DWb, Bd. 6, Sp. 6482–6511, bes. Sp. 6509.

- 232 Vgl. »Kolomb: »wohl nämlich mag | Den Harnisch dehnen | [...] ein Halbgott« (KA I, S. 411, v. 129–131); »Eines zu sein mit Allem, was lebt! Mit diesem Worte legt die Tugend den zürnende Harnisch [...] weg« (KA II, S. 16).
- 233 In antiker Vorstellung kann das Ablösen einer Locke den Augenblick des Todes bedeuten; vgl. den Kommentar KA I, S. 1048.
- 234 Vorschlag von Gunter Martens, Über Handschriften gebeugt. Ein Versuch, Hölderlins »Mnemosyne« zu fassen, in: Literatur als Erinnerung. Winfried Woesler zum 65. Geburtstag, hrsg. von Bodo Plachta, Tübingen 2004, S. 165–192, hier: S. 183.
- 235 Der die Menschen schonende Gott trägt ein »Gewand«: »Griechenland«, 2. Fassung: »Alltag aber wunderbar | Gott an hat ein Gewand. | Und Erkenntnissen verberget sich sein Angesicht« (KA I, S. 420, v. 22–24).

verstehen. Versteht man »Gott«, artikellos, als Gott des christlichen Abendlands, dann bedeutet das Ablegen des Mantels auch seine Ankunft, seine Einkehr. Zur Nacht werden »nachher« die Locken gelöst. Jetzt entsteht Mnemosyne, die Erinnerung, mit griechischem Namen, an Griechenland, die »Sage«, die mit »Geistigkeit« umher ist:

[...] Und es starben

Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
 Elytherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch als
 Ablegte den Mantel Gott, das abendliche nachher löste
 Die Locken. Himmlische nämlich sind
 Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
 Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
 Gleich fehlet die Trauer.

(v. 44–51)

Die Schlussverse konstatieren die Macht der Sehnsucht ins Ungebundene. Der Mensch muss sich zusammennehmen, um seine Seele zu schonen. Die Himmlischen sind unwillig, wenn er dies nicht tut. Die Einrede: »aber er muß doch«! Dass es auch zum Fehlgehen kommen kann, wird als die Macht einer Lebenstendenz hingenommen. Dem gleich, dem Sich-nicht-zusammennehmen-Können, »fehlet die Trauer«. Eine solche Trauer geht fehl, da sie in ihrem Übermaß, in ihrem Narzissmus den Gegenstand ihrer Trauer nicht mehr trifft und das Subjekt in der Trauer sich selbst verliert. Dies gilt auch für seine, für Hölderlins Trauer um die Toten Griechenlands, die »zu lieb« (KA I, S. 334, v. 13) ihm sind.