

Zur Poetik Hölderlins

Von Hideki Terui

Wir hungern

Nach schütterndem Sternraum.

Antonin Artaud

Die negative Frage: „wozu Dichter in dürftiger Zeit“ („Brot und Wein“) und die positive Antwort: „was bleibt, stiften die Dichter“ („Andenken“) wirbeln sich unablässig in Hölderlin mit gewaltiger Kraft. Das Leiden und die Grazie dessen, welcher sich der Ohnmacht der Existenz seiner selbst bewußt ist und eben deshalb seine Existenz ständig in Überprüfung stellt, führt uns zu dem Schlund der Geschichte, wo die Individuen verdammt sind, sich im dürftigen Zustand gegen denselben aufzulehnen.

Denn nicht vermögen

Die Himmlischen alles. Nemlich es reichen

Die Sterblichen eh' an den Abgrund.

(„Mnemosyne“, erste und zweite Fassung)

Wohl ist „der Ausdruck des Geschichtlichen an Dingen“, „nichts anderes als der vergangener Qual“⁽¹⁾, und gerade in diesem Geschichtlichen gilt auch das Allgemeine der Dichtung. Wenn der spleen „Staudamm gegen den Pessimismus“⁽²⁾ ist, so müssen die Dichter im Nebel des spleens die vage, doch glühende Spitze ihrer Gebilde abziehen, um an der sie umschließenden und umschattenden Objektivität schmerzliche Rache zu nehmen, dadurch, daß sie die Wunde der Welt tief aufschneiden und, in der Tat, selber vom Eiter derselben

geschlagen werden.

Über die Gestalt Zerlina in der Oper „Don Giovanni“ von W. A. Mozart schreibt Adorno, daß eine Humanität, welche weder von der feudalistischen Tyrannei noch von der Barbarei der bürgerlichen Gesellschaft geschädigt wäre, von ihr nur flüchtig ausstrahle.⁽³⁾ Solch eine Humanität ist eben ein transparenter Traum der Vergangenheit. Das menschliche Wesen in der gegenwärtigen Wirklichkeit ist nichts anderes als das Aggregat von Dissonanzen der gesellschaftlichen Verhältnisse. Gerade in diesen Dissonanzen wird auch die Kunst als Mitschuldige zwangsläufig eingeschlossen. Wenn die Kunst einsehen muß, daß „die Unvernunft einer Sache“, wie einst Nietzsche mit bißig-ironischer Bitterkeit niederschrieb, „kein Grund gegen ihr Dasein, vielmehr die Bedingung desselben“⁽⁴⁾ ist, daß die Welt also stets in blaßem Schimmer erscheint, so erlaubt sie sich keinesfalls, hinzunehmen, ein Stückchen Katharsis dem wohlgemeinten Publikum zu schenken. Die Kunsttheorie, die wie der grausige Pfaffe, der mit deformiertem Gesicht seine knöchernen Finger schwingt, imperativ, gleich wie der Karikatur der Bergpredigt, den Kunstwerken gegenüber die angeblichen Richtungen und Anweisungen zu geben meint, ward bereits zu nichte, sie soll, oder zumindest sollte, eine sinnliche Kammerjungfer sein, die auf die klagende und anklagend Muse das heilige Wasser des Leidens von der himmlischen Urne mitleidvoll—und sicher auch mit dem ironischen Blick—eingießt. Erst dann wird auch die Theorie die betrübt duftenden Früchte am blaß-goldnen Baum der Kunst ernten können.

I

Als der junge Benjamin die Kunstkritik als Reflexionsmittel in der deutschen Romantik analysierte, war darin, wie er selbst zugibt,

eine aktuelle Problemstellung eingeschlossen. Der Dadaismus und der darauf folgende Surrealismus zeigten keck und gleichviel sensationell ihre verzerrten Gesichter des herausfordernden, kritischen Geistes, indem diese naiven Käuze, deren ein Teil in der Räte-Bewegung von den Arbeitern „mit Recht“ als Verrückte betrachtet wurde, jegliche Normen oder konventionelle „Schönheiten“ in der Kunst als das Nichtswürdige gleichsam sakrilegisch wegwarfen und den Kunstwerken verboten, selbst als Kunstwerke historisch zu überleben, so daß sie der Welt gegenüber durch sich selbst zeigten, daß die Kunst gerade in einer ambivalenten Situation steht, nämlich in der der hoffnungslosen Krise und der—vielleicht—neuen Dämmerung. Die Flut der zerstörenden, weil die Ohnmächtigkeit ihrer selbst einsehenden Subjektivität war gewiß auch für die deutschen Frühromantiker im ausgehenden 18. Jahrhundert gemeinsam. Die überschwenglich kritische Gesinnung und der gebrochene Glanz der *écriture*, die die zahlreichen Aphorismen von Novalis, dem „heilige(n) Fremdling“ (Trakl), und Fr. Schlegel zum Ausdruck bringen, sind das tragende Zeichen des einschneidenden, nicht zur Resignation neigenden Protests gegen die dreckige Sterblichkeit und, auf dem Feld des künstlerischen Schaffens, ihrer Auflehnung gegen die Weimarer Klassik.

Freunde, der Boden ist arm, wir müßen reichlichen Samen
Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn.⁽⁶⁾

Die Frühromantik beginnt ihre Entfaltung in offenem Spannungsverhältnis mit der modernen bürgerlichen Gesellschaft.⁽⁶⁾ Daß ihr Grundbegriff die Reflexion ist, hat nun eine charakteristische Bedeutung. Die „Reflexion“ im künstlerischen Schaffen und in der Kunstkritik, die bei der deutschen Frühromantik, wie die ausführliche Analyse von Benjamin deutlich zutage bringt, eine Spezifik, eine den Kunstwerken gegenüber vollbringende Funktion besitzt, besteht not-

wendig im Feld der Beziehungen zwischen dem „reflektierenden Individuum“ und dem „reflektiertem Gegenstand“, in denen weder die klassizistischen Normativitäten wie die eines Winckelmann noch der platte „Ewigkeitsanspruch“ der Kunst auf die Bühne treten darf. Das Spannungsverhältnis zwischen dem Individuum und der Objektivität macht selbst die Hauptachse der künstlerischen Tätigkeit aus, so daß die „Levellierung“ der Kunst als das Falsche strikt ausgeschlossen wird. Das Ich als Subjekt dieser Reflexion tritt zwangsläufig in den Vordergrund, wenn es auch, im historischen Zusammenhang, nach der „Niederlage“ des handelnden Ich als etwa ein verlöschender Ersatz beinahe gewaltsam hervorgehoben wird. Die historische „Entwicklung“ der Kunst verschwindet aus der Tragweite der Überlegungen, die Kunst lebt fort nur als eine der besonderen Reflexionsformen auf der jeweils spezifisch-historischen Stufe, die dem Dichter als Zwang erscheint. In diesem Kontext kommt nun die folgende Formulierung von Benjamin zur Geltung, die sich auf die Grundtendenz der Romantiker bezieht: „Die Romantiker wollten die Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks zur absoluten machen. Aber das Moment des Zufälligen ist nur mit der Auflösung des Werkes aufzulösen oder vielmehr in ein Gesetzmäßiges zu verwandeln. Daher haben die Romantiker folgerichtig eine radikale Polemik gegen die Goethesche Lehre von der kanonischen Geltung der griechischen Werke führen müssen.“⁽⁷⁾

Der Absolutheitsanspruch der Dichtung wird stets mit der Ahnung ihrer Liquidierung erhoben. Auch der Dichter bleibt als eine Persönlichkeit an das Ganze der Welt gefesselt, in der er mit überschwinglicher Empfindlichkeit lebt. Er findet das Licht in der Wärme, die die Welt nur selten gibt, fühlt mit einschneidendem Schmerz das Hässliche, das sie zeigt, empfindet die Macht und den Druck der Wirklichkeit an der Schwelle zur Verzweiflung. Er ist mit voller

Anteilnahme anwesend bei den Greueln, wo seine verzehrenden Ideale verstrickt werden, und, gerade weil er nach der Einigkeit mit der Natur strebt, indem er danach trachtet, den Sinn seiner Existenz in der Welt in ihrem tiefsten Grund gesetzt zu sehen, kann er sich nicht erlauben, der Objektivität gegenüber dadurch unredlich zu werden, daß er seine erwürgten Ideale, seine gescheiterte Utopie in einem Wink zurücknimmt.

O! einsam steht und tiefbetrübt,
Wer heiß und fromm die Vorzeit liebt.⁽⁸⁾

Dem Moment der Reflexion kommt demnach unumgänglich das Trauernd-Destruktive zu, das oft in das Dasein des Dichters selber eingreifen muß, solange die Welt als „das System des Grauens“ bleibt und „ihr Wesen“ „das Unwesen“⁽⁹⁾ ist. So ist der Künstler „kein Schöpfer.“ Denn: „Nicht äußerlich schränken Epoche und Gesellschaft ihn“ (den Künstler) „ein, sondern im strengen Anspruch der Richtigkeit, den sein Gebilde an ihn stellt.“⁽¹⁰⁾ Das destruktive, protestierende Moment der Reflexion bricht allein im künstlerischen Gebilde selbst aus.

II

Die theoretischen Versuche Hölderlins, die nach dem tragischen Scheitern der politischen Bewegungen in Süddeutschland und, persönlich, gleich nach dem schmerzlichen Abschied des Dichters von seiner anmutigen Diotima in Homburg unternommen wurden, um den „gesezlichen Kalkul“ und die „Verfahrungsart“ der „modernen Poësie“ (StA, 5, 195) festzulegen, haben auch darin einen Grund, daß die moderne Poesie notwendig die ihr entsprechenden Formen besitzen soll: „so wie wir irgend einen Stoff behandeln, der nur ein wenig modern ist, so müssen wir, nach meiner Überzeugung die alten klassischen Formen verlassen, die so innig ihrem Stoffe angepaßt sind, daß sie

für keinen andern taugen" (Brief an Neuffer vom 3. Juli 1799, StA, 6, 339). Die zentrale Fragestellung lautet nun, wie eben die Verfahrungsweise des poetischen Ich in der modernen Welt geschaffen sein soll, und zwar als "der kühnste und letzte Versuch des poetischen Geistes", "die ursprüngliche poetische Individualität, das poetische Ich aufzufassen" (StA, 4, 252). Dabei spielt auch bei Hölderlin der Begriff der „Reflexion“ eine wesentliche Rolle.⁽¹¹⁾

Hölderlin faßt die Sprache, das Leben und das "lebendigste Bewußtseyn" (ebd., 260) des Dichters, als das „Product“ der „schöpferischen Reflexion“ (ebd., 263) auf, der als sozusagen ihre Vorstufe die „vergeistigende Kunst“ der „ursprünglichen Empfindung“ (ebd., 261) vorausgehen muß. Denn: „So wie die Erkenntniß die Sprache ahndet, so erinnert sich die Sprache der Erkenntniß“ (ebd., 261). Die eigentümliche Empfindung des Dichters muß zuerst bearbeitet, „vergeistigt“ werden durch die Reflexion, um überhaupt dichterisch tätig zu sein, um also zur „schönen Reflexion“ übergehen zu können. Es ist also notwendig, „daß der Künstler“ „aus seiner Welt, aus der Summe seines äußern und innern Lebens, das mehr oder weniger auch das meinige ist, daß er aus dieser Welt den Stoff nahm, um die Töne seines Geistes zu bezeichnen, aus seiner Stimmung das zum Grunde liegende Leben durch diß verwandte Zeichen hervorzurufen“ (ebd., 264). Die Töne des Dichters selber werden stets in der Auseinandersetzung mit seiner Welt hervorgebracht, wie Konrad zusammenfassend formuliert: „Die Töne der Dichtung sind bei Hölderlin abgeleitet von den drei möglichen Weisen der Subjekt-Objekt-Beziehung.“⁽¹²⁾

In diesem Kontext wären nun auch „die vaterländischen Formen“ der Dichter zu verstehen, die allerdings „ohnehin nicht anders als aus linkischem Gesichtspunkt“ „die Welt im verringerten Maasstab“ darstellen können (StA, 5, 272). Für Hölderlin gelten nämlich

„verschiedne Arten des subjektiven Begründens“ bei der Dichtung, weil „das innere idealische Leben in verschiedenen Stimmungen aufgefaßt, als Leben überhaupt, als ein verallgemeinbares, als ein vestsezbares, als ein trennbares betrachtet werden kann“ (StA, 4, 246), wobei die „Begründung“, der „Grund des Gedichts“ zwischen „dem Ausdruke (der Darstellung) und der freien idealischen Behandlung“ liegend „dem Gedichte seinen Ernst, seine Vestigkeit, seine Wahrheit giebt“, und „das Gedicht davor“ sichert, „daß die freie idealische Behandlung nicht zur leeren Manier, und Darstllung nicht zur Eitelkeit werde“ (ebd., 245). Nicht nur der Ausdruck, oder die „geistige Behandlung“, sondern der Grund des Gedichts selber, das innere Leben desselben trägt eben individuellen, „linkischen“ Charakter, der auch im Zusammenhang mit dem Geschichtlichen hervorgebracht wird. Dieser „Grund“ ist gerade das, was in „Grund zum Empedokles“ eine spezifische Verwandlung erfährt. Hölderlin spricht hier von sich selbst, indem er von Empedokles spricht. Denn er selbst ist nichts anders als „ein Sohn seines Himmels und seiner Periode, seines Vaterlandes, ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst in denen die Welt vor seinen Augen erschien,“ also ein „Mensch, in dem sich jene Gegensätze so innig vereinigen, daß sie zu Einem in ihm werden“ (ebd., 154). Es ist auch bei seinem Spätwerk ein Grundthema, das gleich dem Thema der c-moll-Passacaglia von Bach mit erhabener Trauer seine Dichtung durchzieht, daß „das Schiksal seiner Zeit, die gewaltigen Extreme in denen er erwuchs“, „nicht Gesang“, „nicht eigentliche That“ erforderten (ebd., 156), so daß das Individuum, dem doch noch „manches zu singen“ ist („Am Quell der Donau“) und die Deutschen nur noch als „thatenarm und gedankenvoll“ („An die Deutschen“) erscheinen, „in einer idealischen That“ „untergeht und untergehen muß“ (StA, 4, 156).

Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kömmt,
 Seine purpurne Fluth; sieh! und das edle Licht
 Gehet, kundig des Wandels,
 Gleichgesinnt hinab den Pfad.

(„Dichtermuth“, zweite Fassung)

Auch in dieser „gesanglosen“ Zeit spricht der Dichter die Zeitgenossen an, die dem gleichen Tatort der Geschichte begegnen. Wenn der Dichter fortdauernd nach dem Sinn seines Daseins „in dürftiger Zeit“ fragt,⁽¹³⁾ plagen sie sich mit dem Krisenbewußtsein von der Existenz ihrer selbst. Die ästhetische Reflexion jedoch erhält gleichzeitig eine besondere Wesenheit dadurch, daß sie die Stimmung des Dichters eben in den Tönen, den Ausdrücken der Dichtung verwirklichen muß. Sehr wohl müssen die Dichter auch „weltlich seyn“ („Der Einzige“), müssen das Leben selbst, das in dem Grund ihrer „Stimmung“ liegt, und seine Ursprünglichkeit zum Ausdruck bringen, doch der Stoff bezieht sich nicht immer *unmittelbar* auf die Realisierung der Töne, „der Stoff muß“, im tragisch dramatischen Gedicht, „ein kühneres fremderes Gleichnis und Beispiel von ihr“ (der Empfindung) „seyn, die Form muß mehr den Charakter der Entgegensezung und Trennung tragen“ (ebd., 150). Der freie Raum des Technischen spielt nun hier eine zentrale Rolle, obwohl dieses Technische wiederum durch die „Stimmung“, die „ursprüngliche Empfindung“ und schließlich durch die „Reflexion“ aus dem Verhältnis vom Dichter und seiner Welt bestimmt wird. „Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke.“⁽¹⁴⁾ Dieses „klagende Gesicht“ äußert sich nicht nur in den schmerzlichen Passagen, sondern auch in der Form der Werke selbst.

Die Wesenheit der Sprachform von Hölderlin ist nach der

Bezeichnung von Adorno⁽¹⁵⁾ „Parataxis“, das „parataktische Dichten“.

„Während, wie Staiger mit Recht hervorhob, die Hölderlinsche, an der griechischen gestählte“ (Verfahrungsweise) „kühn durchgebildeter hypotaktischer Konstruktionen nicht enträt, fallen als kunstvolle Störungen Parataxen auf, welche der logischen Hierarchie subordinierender Syntax ausweichen. Unwiderstehlich zieht es Hölderlin zu solchen Bildungen. Musikhaft ist die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente anders sich verknüpfen als im Urteil.“⁽¹⁶⁾

Solche Art der „Reihung“ und die „Musikalität“ der Sprache sind jedoch nicht etwa äußerliche „Effekte“ oder einfache „Verzierungen“ in den Werken. Dieser Formcharakter selbst ist vereinigt mit der ganzen Gesinnung und Persönlichkeit des Dichters Hölderlin, oder besser: weil er überhaupt mit ihr vereinigt ist, kommt er erst zum Ausdruck als das Formprinzip des Dargestellten. „Auf eine an Hegel mahnende Weise sind Vermittlungen des vulgären Typus, ein Mittleres außerhalb der Momente, die es verbinden soll, als äußerlich und unwesentlich eliminiert, wie vielfach in Beethovens Spätstil; nicht zuletzt das verleiht Hölderlins später Dichtung ihr Antiklassizistisches, gegen Harmonie sich Sträubendes. Das Gereichte ist als Unverbundenes schroff nicht weniger denn gleitend. Vermittlung wird ins Vermittelte selbst gelegt anstatt zu überbrücken.“⁽¹⁷⁾ Die „Verfahrungsweise“ des poetischen Geistes ist eigentlich nichts anderes als der Ausdruck der Existenzweise des dichterischen Ich, welches bei Hölderlin gleichsam wie bei der Dialektik von Hegel „das unbeirrte Bemühen“ ist, „kritisches Bewußtsein der Vernunft von sich selbst mit der kritischen Erfahrung der Gegenstände zusammenzuzwingen.“⁽¹⁸⁾

Das Kritische und das Selbstkritische neigen ohne Unterlaß in einer Spannung schütternd zur Vereinigung, und zwar gerade dadurch, daß die Form und der Inhalt beinahe todfeind entgegengesetzt vermittelt

werden. Die Tiefe der Ausführung von Adorno in diesem Zusammenhang liegt m.E. gerade darin, daß er nicht etwa die Einheit von Inhalt und Form der Dichtung hervorhebt⁽¹⁹⁾, sondern deren widerspruchsvolles Wechselverhältnis: „Er“ (der Inhalt) „wird ins Gedichtete transportiert, indem die Form ihm sich anbildet und das Gewicht des spezifischen Moments von Denken, der synthetischen Einheit, herabmindert.“⁽²⁰⁾ „Die Form reflektiert nochmals den Gedanken.“⁽²¹⁾ Die in einer historischen Spezifität gerade in der verzweifelten Auseinandersetzung mit ihr veränderte ästhetische Reflexion bringt notwendig die Verwandlung des Formprinzips, der *écriture* der Dichtung selbst hervor.

Dies betrifft gleichviel die Gattungen selber. Es ist also kein Zufall, daß Kleist, etwa zur gleich Zeit wie Hölderlin, in der für die Nachwelt rätselhaften „Kant-Krise“ sich quälend⁽²²⁾, seine eigene Novellenform entwickelt. Seine „Kant-Krise“ ist in der Tat völlig symbolisch oder symptomatisch—die gleiche Philosophie, die die junge Generation in der ersten Hälfte der 90er Jahre zur versprochenen Erneuerung der Welt leitet, erweist sich im Jahre 1801 als der Ausgangspunkt zur verzweifelten Klage: „daß wir hienieden von der Welt nichts, gar nichts wissen“⁽²³⁾. Kant hatte bereits vorwegnehmend theoretisch bestätigt, welche Macht die von der antinomischen Entzweiung beschädigte Wirklichkeit besitzt, und es war für Kleist, den Dichter in der Zeit der Desillusionierung, allzu natürlich, in Kant gerade diese Seite als das zentrale Element zu finden. Der „Agnostizismus“ Kleists ist jedoch die Kehrseite seines überschwenglichen Willens zur Erkenntnis, und zwar deshalb, weil die Objektivität unübersichtlich, undurchsichtig geworden ist. Diese „Undurchsichtigkeit“ der Gesellschaft macht das „Epische“ unmöglich. Die poetische Subjektivität denunziert „das Hässliche“, indem sie durch sich selbst das

Graue ausspricht.⁽²⁴⁾

III

Die „parataktische“ *écriture* Hölderlins geht aus dem Widerspruch hervor, innerhalb des Rahmens der Dichtung diesen Rahmen selbst durchzubrechen. Wie bei der „progressiven Universalpoesie“ von Fr. Schlegel ringt Hödelin um neue Dichtungsform, indem er den „Wechsel der Töne“ in einer Gestalt der Vereinigung von Handwerklichkeit und geistigem Gehalt zu fassen strebt. Der Grund dafür, daß er, wie die Frühromantiker, auch gegen die Weimarer Klassik beinahe „undankbare“ Polemik herausfordert und Kritik ausübt, ist ersichtlich, denn der Boden, auf dem er und auch die Romantiker erwachsen, war der Weimarer Klassizismus selbst. Jedoch unterscheidet sich Hölderlin von den Romantikern auch hier dadurch, daß er „den Klassizismus“ überwindet, „ohne von der Klassik sich abzuwenden“,⁽²⁵⁾ während Fr. Schlegel, der einst ein begeisterter Verehrer des Griechischen war, die griechische Klassik nur noch als ein „lächerlich“ Gewordenes wegwirft, eben sowohl von der Klassik als auch vom Klassizismus sich abwendet und schließlich im Katholizismus und bei Metternich das flüchtige Refugium findet. Hölderlin sieht im Schlund der Geschichte auch den vagen Schatten der Utopie. Seine Stellungnahme zur Wirklichkeit besitzt stets die „kritische und utopische“⁽²⁶⁾ Wesenheit, die auch gerade deshalb tragischen Charakter tragen muß. Nicht nur die Mutter Erde, sondern er selbst hat sicher „manches gebaut, Und manches begraben“ („Friedensfeier“) am „Abend der Zeit“.

hier wo am einsamen
Scheidewege der Schmerz mich,
Mich der Tödtende niederwirft. („Abschied“)

Der Schmerz, „der Tödtende“, gibt ihm jedoch die graziöse Kraft, im tödlich kalten Chaos der Welt die sich künftig blütenreich öffnende Bestätigung des üppigen Menschseins abzulesen. Was Jaspers Nietzsche gegenüber ausspricht, gilt mit voller Berechtigung auch für Hölderlin: „Die bleibende Größe, das ist der glaubwürdige Ernst, die Hellsicht für das Zeitalter, das noch unser Zeitalter ist, die große Redlichkeit.“⁽²⁷⁾ Im Gegensatz zu Fr. Schlegel, oder z. B. auch zu den italienischen Futuristen im 20. Jahrhundert, bei denen das Destruktive total vom faschistischen System eingefangen wurde, verlor Hölderlin nie diese „Hellsicht“, wenn auch, wie Nietzsche, um den Preis seines eigenen Untergangs.

Die Geschichte der Literatur wird oft durch die verlassenen Waisen der Geschichte gebildet. Die Kunst selbst bleibt als eine ohnmächtige Existenz, die auf dem fliehenden Abglanz des bereits verschiedenen Harmonischen selbstironisch graue Zähnen vergießt: Beckett, der für Adorno der „Kronzeuge“⁽²⁸⁾ der Moderne ist; Webern, dessen kohärenter Affekt seinen schwarz-weißen Raum ausbrechend die gefrorene Luft erschüttert; die trocken-geronnene Anmut der Bach-Interpretation von G. Gould. Die Ohnmächtigkeit derselben ist jedoch letzten Endes nichts anderes als der Ausdruck der Verhältnisse von Individuum und Objektivität in der entfremdeten Welt. Nicht sowohl die geistige „Aneignung“ der Welt, als vielmehr der bekennende Rekurs auf die Unmöglichkeit der Bemächtigung der Welt macht die grundlegende Struktur aus, die die Kunstwerke in der Gegenwart ein- und hinnehmen müssen. In der weitesten Ferne leise flackert das dämmernde Licht der Utopie, wo die Geburtsstätte und zugleich das Grabgewölbe des künstlerischen „Schaffens“ ist, das im öden Sumpf den Himmel herausfordernd zerbricht.

Selbst; Schiller, den Adorno herabsehend als „Hofpoet des

deutschen Idealismus"⁽²⁹⁾ bezeichnet und an dem Hölderlin seinen jugendlichen Zorn ausläßt mit den Worten: „Tief im Herzen haß ich den Troß der Despoten und Pfaffen/ Aber noch mehr das Genie, macht es gemein sich damit.“ („Advocatus Diaboli“), schreibt im Jahre 1803:

Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals hier.

(„Der Pilgrim“)

Sicher kann „das Dort“ nicht „hier“ sein, wird auch nie sein. Die kritische Utopie lebt jedoch gerade in ihrem Scheitern fort. Sie wird nicht in Diesseits, wohl aber: gewiß erst in der Ordnung der Hölle wie ein Schaum zerfließen.

Heiligerquickend bleibt allein den Verzweifelnden die Hoffnung.

Anmerkungen

Hölderlins Werke und Briefe werden nach der Großen Stuttgarter Ausgabe der Sämtlichen Werke zitiert (abgekürzt: StA); die Angaben bedeuten: Band, Seite; bei den Gedichten werden allerdings nur die Titel angegeben.

- (1) Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 4, Frankfurt a. M. 1980, S. 55
- (2) Walter Benjamin, *Zentralpark*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. I, 2, Frankfurt a. M. 1974, S. 657
- (3) Vgl. Adorno, *Huldigung an Zerlina*, in: *Moments Musicaux*, Frankfurt a. M. 1964, S. 37
- (4) Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, in: *Nietzsches Werke*, Erste Abtheilung Bd. 2, Stuttgart 1921, S. 369
- (5) Novalis, *Blüthenstaub*, in: Novalis, *Schriften* Bd. 2, Stuttgart 1971, S. 413
- (6) Wolfgang Heise schreibt, daß die Frühromantik „schon aus der Reak-

tion auf die wiewohl nur kümmerlich entwickelten bürgerlichen Verhältnisse mit entsprechender Fixierung der Sozialstruktur, entwickelter Arbeitsteilung, Verselbständigung der künstlerischen Tätigkeit innerhalb der gesellschaftlichen Tätigkeiten—aber ohne bürgerliche politische Aktionsmöglichkeit und Öffentlichkeit—zu begreifen ist“ (ders., Weltanschauliche Aspekte der Frühromantik, in: Weimarer Beiträge 4/1978, S. 41). Etwas zugespitzt formuliert Jochen Hörisch: „Novalis und Friedrich Schlegel dechiffrieren, wie etwa eineinhalb Jahrhunderte später erst wieder die Kritische Theorie, die Synthesisleistung der Vernunft als Deckfigur der Synthesisleistung des Warentausches und des Geldes“ (ders., Herrscherwort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts, in: Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne, hrsg. von B. Lindner/W. M. Lüdke, Frankfurt a. M. 1980, S. 404).

- (7) Walter Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: a. a. O., Bd. I, 1, S. 115
- (8) Novalis, Hymnen an die Nacht, in: ders., Schriften. Bd. 1, Stuttgart 1977, S. 154/155
- (9) Adorno, Minima Moralia, a. a. O., S. 126
- (10) Ders., Philosophie der neuen Musik, in: ders., a. a. O., Bd. 12, S. 42
- (11) Vgl. Lawrence Ryan, Hölderlins Hyperion. Ein ›romantischer‹ Roman? in: Über Hölderlin (hrsg. von J. Schmidt), Frankfurt a. M. 1970, S. 175–212. Hier ist ein interessanter Versuch unternommen worden, in der Darstellung, oder vielleicht besser dem Darstellungsverfahren von „Hyperion“ eine Art Beispiel der „progressiven Universalpoesie“ im Sinne Fr. Schlegels zu suchen, und zwar nicht etwa durch die für die Romantiker wesentlichen Tendenzen zum „Katholizismus“ oder zur „Mittelalterverehrung“, welche bei Hölderlin nirgends zu finden sind, sondern genau durch die „poetische Reflexion“ (S. 204) und die poetische „Progressivität“ (S. 197, 208).
- (12) Michael Konrad, Hölderlins Philosophie im Grundriss. Analytisch-kritischer Kommentar zu Hölderlins Aufsatzfragment „Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes“, Bonn 1967, S. 85; vgl. auch Ryan, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960, S. 81
- (13) Charakteristisch ist es sicher für Hölderlin, daß seine „Dichtung von der dichterischen Bestimmung getragen ist, das Wesen der Dichtung

eigens zu dichten" (Martin Heidegger, Hölderlin und das Wesen der Dichtung, in: ders., Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt a. M. 1951, S. 32). Wenn jedoch in seinen Vorlesungen über „Germanien“ und „Der Rhein“ (ders., Gesamtausgabe, Bd. 39, Frankfurt a. M. 1980) die beinahe endlosen, „grandiosen“ Variationen auf das Thema „Dichtung“ mit den Subthemen „Sprache“, „Seyn“, „Seiendes“, „Stiftung“ etc. einherstolzieren, so scheint es, als ob die Dichtung an einer fernen, fremden und öden Insel einsam angelandet ist und von den metaphysisch geschminkten Händen eben völlig heterogen seziert wird. Es fragt sich vor allem, was Heidegger gerade in den Jahren 1934/35 mit der „Wahrheit eines Volkes“ meint, die „jene Offenbarkeit des Seins“ darstellen soll, „aus der heraus das Volk weiß, was es geschichtlich will, indem es sich will, es selbst sein will“ (ebd., S. 144). Aus der Annahme, daß der „Dichter das Seyn stiftet“ (ebd., S. 184 passim), wird nun abgeleitet, daß Hölderlin eben als „Stifter des deutschen Seyns“ (ebd., S. 220) „der Dichter der künftigen“ (zum Glück nicht „damaligen“!) „Deutschen und als dieser ewig“ (ebd., S. 221) sei, so erscheint „der Jüngling“ („der Rhein“), der „im kältesten Abgrund“ „taglang“ „um Erlösung“ jammert und „die Mutter Erde“ und „den Donnerer, der ihn gezeugt“ anklagt, in seiner Ausführung mit einer selbstzufriedener Färbung, selbst das Wort „die Trauer“ erschallt bei ihm wie von einer vertimmten Posaune, und damit, so scheint mir, zeigt er durch seine im Druck fast 300 Seiten umfassenden Vorlesungen einzig und allein, daß gerade *sein* „Verfahren, nach einzelnen Worten und Sätzen die Weltanschauung festzustellen, überhaupt verderblich“ (ebd., S. 19) ist.

- (14) Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., Bd. 7, S. 170
- (15) Vgl. ders., Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins, in: ders., a. a. O., Bd. 11, jener Aufsatz, den Pierre Bertaux als solchen einschätzt, „der zum Besten gehört, was zu Hölderlins Dichtung geschrieben wurde“ (ders., Friedrich Hölderlin, Frankfurt a. M. 1979, S. 361).
- (16) Adorno, a. a. O., S. 471
- (17) Ebd., S. 473
- (18) Adorno, Drei Studien zu Hegel, in: ders., a. a. O., Bd. 5, S. 258
- (19) Vgl. L. Ryan, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, a. a. O., S. 79; Wolfgang Binder, Hölderlins Odenstrophe, in: Über Hölderlin, a. a. O., v. a. S. 18
- (20) Adorno, Parataxis, a. a. O., S. 472

- (21) Ebd., S. 473
- (22) Vgl. Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer Interpretation. Köln 1954, solch eine Arbeit, die sicher auch der Famulus Wagner schreiben könnte. Dieses Büchlein ist ein hervorragendes Beispiel von der „Pracht“ und dem Elend der philologisch-kleinigkeitskrämerischen Forschung, die mit der Seele des Dichters gar nichts zu tun hat, und erinnert uns an die Worte Zarathustras von den Gelehrten: „Gleich Mühlwerken arbeiten sie und Stampfen: man werfe ihnen nur seine Fruchtkörner zu! — sie wissen schon, Korn klein zu mahlen und weissen Staub daraus zu machen“ (Fr. Nietzsche, Also sprach Zarathustra, in: a. a. O., Bd. 6, Leipzig 1919, S. 184).
- (23) Heinrich von Kleist, Werke und Briefe, Bd. 4, Berlin und Weimar 1978, S. 202
- (24) Vgl. Christine Träger, Heinrich von Kleists Weg zur Novelle, in: Impulse 3, Berlin und Weimar 1981
- (25) Peter Szondi, Überwindung des Klassizismus, in: ders., Hölderlin-Studien, Frankfurt a. M. 1977, S. 110
- (26) Adorno, Parataxis, a. a. O., S. 454
- (27) Karl Jaspers, Zu Nietzsches Bedeutung in der Geschichte der Philosophie, in: Nietzsche (hrsg. von J. Salaquarda), Darmstadt 1980, S. 53
- (28) Vgl. W. Martin Lüdke, Der Kronzeuge. Einige Anmerkungen zum Verhältnis Th. W. Adornos zu S. Beckett, in: Theodor W. Adorno. Sonderband aus der Reihe Text+Kritik (hrsg. von H. L. Arnold). München 1977, S. 136-49; dort heißt es: “Beckett gilt für Adorno als der Exponent der Moderne, ja man kann sagen: Adorno betrachtet Becketts Werk als Paradigma moderner Kunst überhaupt” (ebd., S. 142).
- (29) Adorno, Ist die Kunst heiter? in: a. a. O., Bd. 11, S. 599

(筆者住所: 国分寺市富士本1—10—16)