ADRIAN RENNER

# MUT UND MÜNDIGKEIT

## Zum Bezug auf Schiller und Kant in Hölderlins Oden *Dichtermuth* und *Blödigkeit*

Im Mai 1795 ereignet sich eine markante Zäsur in Hölderlins Leben. Abrupt verlässt er nach mehr als einjährigem Aufenthalt Jena, kurz bevor die Stadt zum *genius loci* der Frühromantik werden wird. Für Hölderlins dichterische Entwicklung ist in Jena besonders die Nähe zu Schiller folgenreich. In regem Austausch entstehen die finalen Fassungen von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und Hölderlins *Hyperion*. Die Drastik der Trennung von Schiller zeigt sich deutlich in Hölderlins Briefen nach der Abreise, in denen eine Formel mehrfach wiederkehrt: die der Mutlosigkeit Hölderlins gegenüber Schiller. Im Juni 1797 übersendet Hölderlin Schiller den fertigen *Hyperion* mit den Worten:

> Ich habe Muth und eignes Urtheil genug, um mich von andern Kunstrichtern und Meistern unabhängig zu machen, und insofern mit der so nötigen Ruhe meinen Gang zu gehen, aber von Ihnen dependir ich unüberwindlich; und weil ich fühle, wie viel ein Wort von Ihnen über mich entscheidet, such' ich manchmal, Sie zu vergessen, um während einer Arbeit nicht ängstig zu werden.[1]

Ein Jahr später, im Juni 1798, spricht Hölderlin von einem »geheime[n] Kampfe« mit Schiller – wieder unter der Verwendung des Wortes »Muth«:

> So sehr ich von mancher Seite niedergedrükt bin, so sehr auch mein eignes unpartheiisches Urtheil mir die Zuversicht nimmt, so kann ich es doch nicht

1 Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. II, hg. von Michael Knaupp, München 1992, S. 655 (im Folgenden zitiert: Werke mit lateinischer Bandnummer). Zitate aus der ersten Fassung von *Dichtermuth* (Werke I, S. 240 f.) und *Blödigkeit* (Werke I, S. 443 f.) sind nicht einzeln ausgewiesen, die Gedichte sind dem Aufsatz als Anhang beigegeben. Zu Hölderlins Briefen an Schiller vgl. Luigi Reitani, »Mit wahrster Verehrung«. Hölderlins Rechenschaftsbriefe an Schiller, in: Hölderlin-Jahrbuch 34 (2004/2005), S. 143–160.

© 2017 Adrian Renner, Publikation: De Gruyter und Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/11052854-010 | CC BY-NC-ND 4.0

> über mich gewinnen, mich aus Furcht des Tadels von dem Manne zu entfernen, dessen einzigen Geist ich so tief fühle, und dessen Macht mir längst vieleicht den Muth genommen hätte, wenn es nicht eben so große Lust wäre, als es Schmerz ist, Sie zu kennen. [...] Deßwegen darf ich Ihnen wohl gestehen, daß ich zuweilen in geheimem Kampfe mit Ihrem Genius bin, um meine Freiheit gegen ihn zu retten [...]. (Werke II, S. 690)

In den folgenden zwei Briefen aus dem Jahr 1799 wählt Hölderlin dann jeweils die Wendung vom »Grosmuth« Schillers, dem Hölderlins eigener »Muth« nicht gewachsen sei. Ein Brief vom Juli 1799 beginnt mit: »Die Grosmuth, womit Sie mir immer begegneten, Verehrungswürdigster! und die tiefe Ergebenheiten gegen Sie [...]« (Werke II, S. 784); im September rechtfertigt Hölderlin erneut seine plötzliche Abreise aus Jena vier Jahre zuvor mit dem Hinweis auf seinen fehlenden Mut: »[...] weil mein Muth und meine Überzeugungen nur zu leicht durch ungünstige Einwirkungen des gewöhnlichen Lebens geirrt und geschwächt werden« (Werke II, S. 819).

Momme Mommsen hat die Bedeutung Schillers für Hölderlins dichterisches Schaffen nach 1795 in der Formel von Hölderlins »Lösung von Schiller« gefasst. Wie Mommsen erstmalig zeigte, finden sich in Hölderlins Gedichten nach der Abreise aus Jena gehäuft nahezu wörtliche Entsprechungen zu Schillers neu entstehenden Gedichten.[2] Mommsens »Lösung von Schiller« verbindet so biographische mit dichterischen Prozessen: Als das unmittelbare Gespräch mit Schiller durch Hölderlins fluchtartige Abreise versiegt, drängt Hölderlin auf einen neuen mittelbaren Austausch in der lyrischen Produktion der Dichter. Hölderlins »Lösung von Schiller« erweist sich hierbei, wie Briefstellen und Gedichte deutlich machen, als Wechselspiel von Einflussangst und Einflusswunsch. Mommsen hat

2 Momme Mommsen, Hölderlins Lösung von Schiller. Zu Hölderlins Gedichten ›An Herkules‹ und ›Die Eichbäume‹ und den Übersetzungen aus Ovid, Vergil und Euripides, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 9 (1965), S. 203–244. In Fortführung Mommsens vor allem mit biographischem Fokus vgl. Günther Mieth, Friedrich Hölderlin und Friedrich Schiller – Die Tragik einer literaturgeschichtlichen Konstellation, in: Hölderlin-Jahrbuch 28 (1992/1993), S. 68–79, Götz-Lothar Darsow, »aber von Ihnen dependier ich unüberwindlich...«. Friedrich Hölderlins ferne Leidenschaft, Stuttgart 1995, und Ulrich Gaier, Rousseau, Schiller, Herder, Heinse, in: Hölderlin-Handbuch, hg. von Johann Kreuzer, Stuttgart und Weimar 2002, S. 72–89. Gaier merkt an, dass im Verhältnis zwischen Schiller und Hölderlin »in der Beziehung einzelner Texte aufeinander noch viel aufzudecken« sei (S. 82). Eine philosophische Diskussion der Konstellation Fichte, Schiller und Hölderlin findet sich in Violetta L. Waibel, Hölderlin und Fichte. 1794–1800, Paderborn 2000; eine umfassende Rekonstruktion der Wechselbezüge zwischen Schillers *Ästhetischen Briefen* und Hölderlins *Hyperion* erfolgte erst jüngstens durch Lars Meier, Konzepte ästhetischer Erziehung bei Schiller und Hölderlin, Bielefeld 2015.

diesen reaktiven Charakter für Hölderlins Gedichte *An Herkules* (1796) und *Die Eichbäume* (1797) dargelegt. Diesen dichterischen Bezügen zwischen Hölderlin und Schiller sollen hier weitere hinzugefügt werden. In einer Darstellung bisher unbeachteter Referenzen auf Schiller in den zwischen 1799 und 1801 verfassten *Dichtermuth*-Oden möchte ich zeigen, dass sich der Prozess der »Lösung von Schiller« als unmittelbar dichterische Auseinandersetzung Hölderlins mit Schillers Schriften noch weiter fortsetzt. In einem zweiten Schritt soll gezeigt werden, wie sich Hölderlins ›Lösung‹ endgültig vollzogen haben mag. Denn in *Blödigkeit* – der finalen Überarbeitung der *Dichtermuth*-Oden aus dem Jahr 1803 – tritt an die Stelle der Schiller-Bezüge eine weitere bisher unentdeckte Referenz: Nachweisbar ist die Auseinandersetzung Hölderlins mit Kants 1784 in der *Berlinischen Monatsschrift* gedrucktem Aufsatz *Was ist Aufklärung?*.

Dieser Bezug auf Kant betrifft den zentralen Satz des Aufklärungstraktats: »sapere aude! habe Muth dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!«[3] Schiller nutzt den Satz als Vorlage für den *Achten Brief* seiner 1795 in den *Horen* erschienen Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Wie argumentiert werden soll, reagieren und intervenieren Hölderlins *Dichtermuth*-Oden in die Auseinandersetzung Schillers mit Kant. Hölderlin entwirft in den drei *Dichtermuth*-Oden eine eigene Konzeption dichterischen Mutes, die in *Blödigkeit* schließlich nicht mehr in Abgrenzung von Schiller, sondern direkt im Rückgriff auf Kants Aufklärungsschrift entwickelt wird. Hölderlins »Muth« ist so weitaus mehr als ein Motiv aus den Briefen Hölderlins an Schiller und hat über das Biographische hinausreichende Implikationen. Hölderlins *Dichtermuth*-Oden und *Blödigkeit* stehen – und dies soll im Folgenden in einer genauen Auseinandersetzung mit den Gedichten gezeigt werden – in einer Konstellation mit Schillers und Kants zentralen Stellen zum »Wahlspruch der Aufklärung«, wie Kant das Horaz'sche »sapere aude« in *Was ist Aufklärung?* bezeichnet, und betreffen so Hölderlins eigene Bestimmung von Philosophie und Dichtung im Ausgang der Aufklärung.

## Der Mut des Dichters und Schillers »muthlose Philosophie«

Der Entwurf *Muth des Dichters* von 1799, die beiden Versionen von *Dichtermuth* von 1800 und 1801 und die 1803 verfasste Ode *Blödigkeit* weisen deutliche, vornehmlich syntaktische Ähnlichkeiten auf, so dass jede spätere Fassung als Über-

3 Immanuel Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, in: Kants Werke. Akademie-Textausgabe, Bd. VIII. Abhandlungen nach 1781, hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1923, S. 33–42, hier S. 35.

arbeitung einer vorhergehenden Fassung betrachtet werden kann.[4] Gemeinsam ist den vier Fassungen die Einleitung der ersten beiden Strophen mit einer doppelten Frage. In der Mitte der Gedichte stehen jeweils zwei Strophen, die mit einem durch »Denn seit« oder »Denn wie« eingeleiteten Nebensatz beginnen, und mit einem vergleichenden oder analogisierenden, durch »so« eingeleiteten Hauptsatz, aufgelöst werden.

In diesem Hauptsatz bestimmt und benennt sich die Sprechinstanz des Gedichts: »Wir, die Dichter des Volks« (*Muth des Dichters* und erste Fassung von *Dichtermuth)*; »Wir, die Sänger des Volks« (*Dichtermuth,* zweite Fassung) und »Wir, die Zungen des Volks« in *Blödigkeit*. Dieses »Wir« ist der Urheber eines »Gesangs«, der erst in der Gemeinschaft der Dichter mit dem Volk eintritt, und zu dem der Dichter auf bestimmte Art und Weise befähigt wird. Im »Mut des Dichters« stellt sich so die Frage, in welcher Zugehörigkeit der Gesang des Dichters zum Volk steht, und wie diese Beziehung gefasst ist. Dies betrifft ebenso die mythologischen Anklänge, die im Gedicht zitiert werden, wie den geschichtlichen Augenblick der Verfassung der Gedichte.

Die Frage nach dem Mut des Dichters ist in *Dichtermuth*[5] mit dem Thema des Todes verbunden. In *Muth des Dichters* evoziert das Gedicht einen »muth'ge[n] Alpenwandrer« (v. 20), nach dessen Bild die Dichter furchtlos ihren »Lebenspfad« entlang gehen, bevor in der letzten Strophe in einer Reminiszenz an den

4 Angefangen beim frühen Aufsatz Walter Benjamins hat sich die bisherige Forschung vor allem auf den Vergleich der ersten Fassung von *Dichtermuth* und *Blödigkeit* konzentriert. Vgl. Walter Benjamin, Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. ›Dichtermuth‹ – ›Blödigkeit‹, in: Gesammelte Schriften, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., S. 105–126. Jochen Schmidts Studie begründet das wirkmächtige Narrativ des Widerrufs – Hölderlin habe in den Letztfassungen der Oden die früheren Fassungen revidiert und verworfen – (Jochen Schmidt, Hölderlins später Widerruf in den Oden ›Chiron‹, ›Blödigkeit‹ und ›Ganymed‹, Tübingen 1978); in direkter Auseinandersetzung mit Schmidt steht Barbara Indlekofer, Friedrich Hölderlin. Das Geschick des dichterischen Wortes. Vom poetischen Wandel in den Oden ›Blödigkeit‹, ›Chiron‹ und ›Ganymed‹, Tübingen und Basel 2007. Ebenfalls auf den Versionenvergleich von *Dichtermuth* und *Blödigkeit* setzen Georg Stanitzek, Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert, Tübingen 1989, besonders Kapitel VI, S. 243–276, und Ulrich Gaier, Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen 1993, zu *Dichtermuth*/*Blödigkeit*, S. 341–373. Eine synoptische Übersicht über alle vier konstituierten Fassungen mit Vorstufen und Darstellung der Handschriften findet sich in Hans Jürgen Scheuer, Verlagerung des Mythos in die Struktur. Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge ›Muth des Dichters‹ – ›Dichtermuth‹ – ›Blödigkeit‹, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), S. 250–277. Ich verzichte auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit *Muth des Dichters* und der zweiten Fassung von *Dichtermuth* und komme auf die Fassungen nur dann zu sprechen, wenn es für das hier vorgeschlagene Argument relevant ist.

5 Im Folgenden ist mit *Dichtermuth* immer die erste Fassung gemeint.

mythischen Tod des Orpheus des Endes dieses Lebenslaufes gedacht wird. In *Dichtermuth* verkehrt sich das Todesmotiv zum Klagegesang: »Freudig starb er und noch klagen die einsamen«. Hervorgerufen durch den Tod eines als mutig bezeichneten Sängers (»einen der Muthigen«), dessen »Stimme« »nun in blauender Halle ruht«, wenden sich die Dichter in dessen Gedenken wieder dem Gang durchs Leben zu. Im früheren *Muth des Dichters*, dem der Gedanke der Klage fehlt und das den Dichter als Einzelnen benennt, kommt der Dichter im Vergessen des Todes zum Mut; der Tod erscheint mythisch überhöht in der Figur des Orpheus am Ende des Gedichts. In *Dichtermuth* geht es hingegen um eine überzeitliche Gemeinschaft der Dichter, die sich durch den Gesang als Klage konstituiert. Doch was heißt dann »Muth« und wieso stellt Hölderlin die Frage nach dem »Dichtermuth«?

Wie gezeigt werden soll, muss die Thematik des Dichtermuts auf eine Stelle aus Schillers *Ästhetischen Briefen* bezogen werden, zu der sich mehrere, auf unterschiedlichen Ebenen gelagerte Verweise in den *Dichtermuth*-Oden nachweisen lassen. Um diese feingesponnenen Bezüge herauszuarbeiten, sollen zudem ein Brief Hölderlins vom Neujahrstag 1799 sowie die ebenfalls in diesem Zeitraum entstandenen *Achill-Fragmente* und das Gedicht *Achill* hinzugezogen werden, bevor der Fokus sich wieder auf die *Dichtermuth*-Oden richtet.

Zunächst zu Schiller: In den *Ästhetischen Briefen* behandelt Schiller nach der geschichtsphilosophischen Eröffnung des Werkes – der Frage nach dem gegenwärtigen Stand des Menschen im Prozess der Aufklärung, nach dem Naturstand des Menschen und der Frage, welche Veranlagung den Menschen zur Aufklärung befähigt – das Thema des Mutes. Denn was den Menschen zu mehr als einem von seinen Instinkten gelenkten Naturwesen macht, ist seine Anlage zur Vernunft. Für die Ausbildung dieser Anlage muss sich der Mensch aber, um zur ästhetischen Erziehung und so letztlich zur Freiheit fähig zu sein, durch den ihm eigenen Mut entscheiden und bekennen. Es ist allerdings fraglich, welche Instanz diesen Mut verbürgt und ob etwa die Philosophie allein dem Menschen die Fähigkeit zur Freiheit ermöglichen kann. So beginnt Schiller den *Achten Brief* mit der Frage: »Soll sich also die Philosophie, muthlos und ohne Hoffnung aus diesem Gebiete zurückziehen?«[6] Gebiet bezeichnet hier den Ort des Konflikts in »der menschlichen Natur« zwischen den »blinde[n] Kräften« der Instinkte und deren Regulierung durch die Vernunft. Aus diesen Konflikten soll sich die Philosophie nicht »muthlos und ohne Hoffnung« zurückziehen.

6 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: ders., Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 2008, S. 580. Ich gebe »mutlos«, »mutig« und »Mut« in unmodernisierter Orthographie wieder.

Für Schiller benötigt die Philosophie zur Bewältigung dieses Konfliktes den Beistand der Kunst. Auf der Grundlage dieser Analyse stellt Schiller in einem homerischen Bild dar, auf welche Weise die Philosophie auf die von ihm entworfene ästhetische Erziehung angewiesen ist:

> Die Vernunft selbst wird zwar mit dieser rauhen Macht, die ihren Waffen widersteht, unmittelbar den Kampf nicht versuchen, und so wenig als der Sohn des Saturns in der Ilias, selbsthandelnd auf den finstern Schauplatz herunter steigen. Aber aus der Mitte der Streiter wählt sie sich den würdigsten aus, bekleidet ihn wie Zeus seinen Enkel mit göttlichen Waffen, und bewirkt durch seine siegende Kraft die große Entscheidung.
> Die Vernunft hat geleistet, was sie leisten kann, wenn sie das Gesetz findet und aufstellt; vollstrecken muß es der muthige Wille, und das lebendige Gefühl.[7]

Schiller erklärt hier, wie der »muthlos[en]« Philosophie der »muthige Wille« und das »lebendige Gefühl« der Kunst zur Seite stehen soll, um die Leistung der Vernunft, die Aufklärung, zu vollenden. Dieser Beistand der Kunst ist allegorisch gefasst als Kampf um Troja, in dem der Einzug Achills, des Enkels des Zeus, die entscheidende Wende im Kampf herbeiführt. Und auch in einer zweiten Stelle im *Achten Brief* wird der Mut der Kunst, durch den diese der Philosophie beisteht, als kriegerischer beschworen. Schiller zitiert das von Kant zum »Wahlspruch der Aufklärung« bestimmte »sapere aude«, das Schiller als »vielbedeutenden Ausdruck« eines »alte[n] Weise[n]« kennzeichnet und wie folgt übersetzt und erläutert: »Erkühne dich, weise zu sein. Energie des Muths gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegen setzen.«[8]

Wo bei Schiller »Muth« erforderlich ist, um der Philosophie in den Kämpfen der Aufklärung kriegerisch beizustehen, wird bei Hölderlin das Thema des Mutes zum Ausgangspunkt einer grundsätzlichen Bestimmung dichterischen Sprechens und dessen Tradition. Es geht also nicht darum, wie die Dichtung einer mutlosen Philosophie zur Seite stehen kann, sondern um die Frage, wie ein der Dichtung und dem Dichter eigener Mut gestaltet wäre. Dieser Mut des Dichters ist bei Hölderlin *nicht* in Abgrenzung zur Philosophie gedacht. Während Schiller von einer klaren Trennung zwischen Kunst und Philosophie ausgeht, und so die Mutlosigkeit der Philosophie mit der mutigen Kunst komplementiert, hat für

7 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 580.
8 Ebd., S. 581.

Hölderlin die Frage nach dem Mut des Dichters bereits philosophischen Gehalt. Denn in der Frage, was den Dichter zum Gedicht befähigt, konkretisiert sich die Legitimation des Dichters zum dichterischen Sprechen sowohl in geschichtlicher wie in dichtungstheoretischer Weise.

Um nun darzulegen, wie Hölderlins *Dichtermuth* auf die Vorlage Schillers bezogen ist, müssen weitere Texte hinzugezogen werden: ein Brief Hölderlins vom 1. Januar 1799 und die ebenfalls in diesem Zeitraum entstandenen Achill-Fragmente Hölderlins. Diese Texte stehen auf mittlerem Weg zwischen *Dichtermuth* und Schillers *Ästhetischen Briefen* und sollen hier schlaglichtartig betrachtet werden. Insbesondere geht es um die Konturierung der Achilles-Figur, in der sich, der Vorlage Schillers gemäß, für Hölderlin im Dichtermut kriegerische Tugenden, Todesbewusstsein und Dichtertum verbinden. Für Hölderlins Beschäftigung mit Schillers *Briefen* ist ein Brief Hölderlins an seinen Bruder aufschlussreich, der unmittelbar in den Abfassungszeitraum von *Muth des Dichters* und *Dichtermuth* fällt.

Den Neujahrstag 1799 nimmt Hölderlin zum Anlass, um dem Bruder seine Gedanken über den »günstige[n] Einfluß, den die philosophische und politische Lectüre auf die Bildung unserer Nation haben« (Werke II, S. 725), mitzuteilen. Hierbei übt Hölderlin Kritik am Spielbegriff Schillers, wobei Schillers Name nicht eigens erwähnt wird. Für Hölderlin erscheint die Poesie gerade nicht in »der bescheidenen Gestalt des Spiels«, weil ihre Wirkung dann nur die der »Zerstreuung« (Werke II, S. 727) sein kann. Vielmehr »sammelt« die Dichtung und »nähert die Menschen, und bringt sie zusammen, nicht wie das Spiel […]« (Werke II, S. 727). Gegen Schillers *Ästhetische Briefe* entwickelt Hölderlin so das ästhetische Ideal einer »lebendige[n] Ruhe, wo alle Kräfte regsam sind« (Werke II, S. 727). Dieser Zusammenhang wird mit dem Bild des mutigen Kriegers ausgedrückt:

> [U]nd wie der Krieger, wenn er mit dem Heere zusammenwirkt, muthiger und mächtiger sich fühlt, und es in der That ist, so wächst überhaupt die Kraft und Regsamkeit der Menschen in eben dem Grade, in welchem sich der Kreis des Lebens erweitert, worinn sie mitwirkend und mitleidend sich fühlen […]. (Werke II, S. 727)

Wie in *Muth des Dichters* und in *Dichtermuth* steht in dieser Briefstelle die Frage nach dem Mut im Zusammenhang des Lebenslaufes oder des »Kreis[es] des Lebens«. Dieser betrifft das Verhältnis von dem einzelnen Helden zur Masse der Kämpfenden im Brief an den Bruder, und das Verhältnis des Dichters zum Volk in den *Dichtermuth*-Oden. In Hölderlins Gedichten und im Brief erscheint die Frage des »Muthes« für Krieger- und Dichterfigur zwar ohne direkten Bezug zu

Homers *Ilias*; in Hölderlins ebenfalls 1799 entstandenen Achill-Fragmenten und im Gedicht *Achill* von 1798 oder 1799 wird jedoch genau diese Verknüpfung von kriegerischem Mut und dichterischem Sprechen ausgearbeitet. Die Thematik des »Dichtermuths« konturiert sich entscheidend durch die Achill-Referenz. So lässt sich über Hölderlins *Achill*-Gedicht und die »Achill-Fragmente« wie auch über den Brief an den Bruder ein weiterer Bezug zwischen Schillers *Achtem Brief* und den *Dichtermuth*-Oden aufzeigen.

In den »Achill-Fragmenten« wie im *Achill*-Gedicht konzentriert sich Hölderlin besonders auf eine Szene im I. Buch der *Ilias*. Nach dem Streit mit Agamemnon verweigert sich Achill dem Kampf und verlässt das Lager der Griechen, um am Meeresufer seiner Mutter, der Nymphe Thetis, sein Leid zu klagen. Diese Szene bildet das Eingangsbild von Hölderlins Gedicht *Achill*:

> Herrlicher Göttersohn! da du die Geliebte verloren,
> Giengst du ans Meergestaad, weintest hinaus in die Fluth,
> Weheklagend, hinab verlangt' in den heiligen Abgrund
> In die Stille dein Herz, wo, von der Schiffe Gelärm
> Fern, tief unter den Woogen, in friedlicher Grotte die blaue
> Thetis wohne, die dich schüzte, die Göttin des Meers.
> (Werke I, S. 200)

Gerade in diesem vorbestimmten Schicksal, das Achill seiner Mutter Thetis am Meeresufer klagt, liegt für Hölderlin die Melancholie Achills. So heißt es im ersten »Achill-Fragment«: »Er ist mein Liebling unter den Helden, so stark und zart, die gelungenste und vergänglichste Blüthe der Heroenwelt, ›so für kurze Zeit geboren‹, nach Homer, eben weil er so schön ist.« (Werke II, S. 64) Das Zitat »so für kurze Zeit geboren« geht wiederum zurück auf Vers 351 der *Ilias*, welcher die im Gedicht beschriebene Szene einleitet: »Aber Achilleus / Weinend setzte sich schnell, abwärts von den freunden gesondert / Hin an des meeres gestad', und schaut' in das finstre gewässer. / Vieles zur trauten mutter nun flehet' er, breitend die hände: / Mutter, dieweil du mich nur für wenige tage gebahrest«.[9] Achill klagt der Mutter das ihm von Geburt an gegebene Schicksal, in der entscheidenden Schlacht um Troja fallen zu müssen, um dann als Held mit unvergesslichem Namen in die Geschichte einzugehen. So verweigert er den Kampf bis sein, je nach Deutung, Freund oder Geliebter Patroklos von Hektor erschlagen wird, worauf der zu Beginn der *Ilias* besungene Zorn Achills, der in der von Hölderlin

9 Übersetzung zitiert nach: Homers Werke von Johann Heinrich Voss, 4 Bde., 1. Bd. Homers Ilias, Altona 1793, I. Gesang, Vers 348–351.

isolierten Szene vielmehr über das eigene Schicksal zürnt, schließlich in Kampfeslust umschlägt.[10]

Während Schiller die Achill-Figur als die des heroischen Kriegers allegorisiert, wird bei Hölderlin in der von ihm gewählten Szene Achill zur Figuration des um sein Schicksal besorgten und allein klagenden Dichters.[11] Nach der Darstellung des einsamen Flehens Achills am Meeresufer setzt das *Achill*-Gedicht neu ein mit dem Ausruf: »Göttersohn! o wär ich, wie du, so könnt' ich vertraulich / Einem der Himmlischen klagen mein heimliches Laid.« (Werke I, S. 200) An dieser Stelle erscheint Hölderlins Achill nicht als kampfbereiter Krieger wie bei Schiller, sondern als Figuration des Dichters, der isoliert von anderen sein eigenes Schicksal im Dialog mit den Göttern zu deuten sucht. Während in den Achill-Texten diese Figuration an Homer gebunden ist, zielt die Fragestellung in den *Dichtermuth*-Oden auf Hölderlins eigenes Dichtungsverständnis ab: Welches Verhältnis zur Gemeinschaft ist für den »Muth des Dichters« in der Gegenwart konstitutiv? In welchem Verhältnis steht der »Dichtermuth« zur vermeintlich »muthlosen« Philosophie der Spätaufklärung? Und in welchem Verhältnis steht die Dichtung der Gegenwart zum in Achill figurierten, antiken Dichtermut?

In *Dichtermuth* evoziert die dritte Strophe das »Meergestad«, an dem Achill Thetis sein Schicksal klagt. Neben dem Gestad finden sich mit »Fluth« und »Wooge« weitere Bezugspunkte zum *Achill*-Gedicht. Die »friedliche Grotte« in der die »blaue Thetis« wohnt, wird in *Dichtermuth* zur »blauende[n] Halle«, in die »die Wooge denn auch einen der Muthigen [...] hinunterzieht«. Die Todesandacht Achills, wie sie die *Ilias* imaginiert, wird im *Achill*-Gedicht zum Todesgedanken (»hinab verlangt' in den heiligen Abgrund / In die Stille dein Herz [...] tief unter den Woogen«) und in *Dichtermuth* zur Stelle des Gedenkens: Der Dichter trauert an der Stelle Achills am »Gestad«. An der »warnenden Stelle« des Todes ereignet sich das Gedenken dieses Todes (»Wo der Bruder ihm sank denket er manches wohl«) und die Beschließung des Gedichts, in der im letzten Wort der Verweis auf den Krieger als Achill-Figuration wieder Einzug findet: »An der warnenden Stelle / Schweigt und gehet gerüsteter«. Während in *Muth des Dichters* der Tod des Dichters in der Figur des Orpheus dargestellt wird, wird in *Dichtermuth* der Tod des Dichters unter Auslassung direkter mythischer Bezüge in der Gestalt des

10 Vgl. zu den Achill-Fragmenten Rainer Nägele, Friedrich Hölderlin: Die F(V)erse des Achilles, in: Fragment und Totalität, hg. von Lucien Dällenbach und Christian L. Hart Nibbrig, Frankfurt a. M. 1984, S. 200–211.

11 Ich verwende »Figuration« hier in Anlehnung an Erich Auerbachs Rekonstruktion des figura-Begriffs mit dem Kennzeichen der »lebendigen Innergeschichtlichkeit«. Vgl. Erich Auerbach, figura, in: Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie, Bern 1967, S. 55–92, insbesondere S. 78 f.

Achills figuriert.[12] Damit einher geht eine Betonung geistiger und denkerischer Akte, gefasst im stummen Singen und im schweigenden Denken des Dichters. Die Dichter – sowohl die verstorbenen wie auch die gegenwärtigen – erscheinen in *Dichtermuth* entkörperlicht und nur im Vollzug einer geistigen Aktivität, in die sich das Gedicht lautlos denkend-sprechend selbst einreiht.

Ausgehend von diesen Überlegungen kann nun die Frage nach dem *Dichtermuth* im Unterschied zu Schillers Achill-Referenz gestellt werden. Dabei geht es um den Zusammenhang zwischen dem im Brief an den Bruder benannten »Kreis des Lebens«, aus dem heraus der »Muth des Dichters« entsteht, wie der Mut des Kriegers aus dem Zusammenwirken mit dem Heer erwächst. Nur durch dieses im Mut gefasste Verhältnis zwischen Einzelnem und den Vielen kann sich die kollektive Sprechinstanz »Wir« als die Dichter des Volkes apostrophieren. Der im Neujahrsbrief an den Bruder benannte, sich in der Gemeinschaft der Menschen bildende »Kreis des Lebens«, korrespondiert mit der einleitenden Frage von *Dichtermuth*: »Sind denn dir nicht verwandt; alle Lebendigen«. Während in *Muth des Dichters* diese Frage noch als »Ist doch nahe vertraut allen den Himmlischen« die dritte Strophe des Gedichts einleitet, setzen die *Dichtermuth*-Fassungen nicht mehr aus der Verwandtschaft mit dem Himmlischen, sondern mit dem Lebendigen an zu sprechen. Durch das Eingelassensein in den Lebenskreis, durch die umfassende Verwandtschaft mit dem Lebendigen kann der kriegerisch-heroische Kampfesmut abgelegt werden: »wehrlos« und sorgenfrei (»sorge nicht«), geschützt durch eine dem Leben innewohnende, göttliche Lenkung kann das dichterische »Herz« sich dem Leben hingeben und »fort durchs Leben« wandeln. Dieses Wandeln umfasst so das im »verwandt« liegende Verhältnis zu den Lebendigen und die durch das Schicksal herbeigeführten Wendungen des Lebens: »es sei alles gesegnet dir / Sei zu Freude gewandt«.[13]

12 Hans Jügen Scheuer sieht in den hier besprochenen Strophen von *Dichtermuth* (1. Fassung) ein »[A]ufeinandertreffen« von »Odysseus- und Orpheusmotiv« (Scheuer, Verlagerung des Mythos in die Struktur, S. 262). Scheuers Rekonstruktion stützt sich hierbei (nach einem Hinweis Sattlers) auf die Leukothea-Szene im fünften Gesang der *Odyssee* (Vers 382 ff.,) und auf eine gestrichene Variante Hölderlins zu Vers 20, in der »Vater Orpheus« genannt ist. Mit der Auflösung des expliziten Bezugs zur Orpheus-Figur setzt Scheuers Argument von der »vollständige[n] Transformation und Verlagerung des Mythos vom Orpheus-Tod in die Struktur« (S. 266) der späten Dichtung Hölderlins an. Durch die hier vorgeschlagenen, über die Achill-Figur gestalteten Bezüge zu Schillers *Achtem Brief* ist diese »Transformation« und »Verlagerung« jedoch – wie auch insgesamt das Problem des mythischen Gehalts der Gedichte – anders zu bewerten.

13 Jochen Schmidt deutet den in den einleitenden Strophen angesprochenen Lebenszusammenhang als Übernahme von Stoischen Gedankenfiguren, vor allem aus den Hölderlin bekannten Schriften Marc Aurels. So soll es in *Dichtermuth* um »das Thema der Euthymie, des frohen Lebensmutes, ja der Lebensfreude, die sich aus dem Vertrauen auf die Beheimatung

Am Anfang der Oden spricht der Dichter sich jeweils als Einzelnen an, in allen vier Fassungen vollzieht sich dann der Umschlag in die plurale Sprechinstanz »Wir«. Aus der Verwandtschaft der Menschen, der »Lebendigen«, wird in diesem Umschlag eine Gemeinschaft der Dichter. Dieser Umschlag bezeichnet die Haltung des »Dichtermuths«: Denn um aus der Gemeinschaft mit den Lebendigen in die Gemeinschaft der Dichter zu treten, und so zu den »Dichter[n] des Volks« zu werden, benötigt es ebenjenen »Muth«, der den Dichter auszeichnet. Mit diesem Mut tritt eine Veränderung der Zugehörigkeit zum Lebendigen wie zum Göttlichen ein. Hier verbindet sich die Thematik des Mutes auf jeweils unterschiedliche Weise mit dem Todesmotiv. In *Muth des Dichters*, das den »Muth« des einzelnen Dichters im Titel benennt, geht es um die Abkehr vom eigenen, individuellen Tod und um die Zuwendung zu überindividuellen Prinzipien: »wie sängen / Sonst wir jedem den eignen Gott?« In *Dichtermuth* lautet diese Zeile: »wie sängen / Sonst wir jedem den eignen Geist?« Das Besingen von »Gott« und »Geist« des Einzelnen macht die Dichter zu den »Dichter[n] des Volks«, lässt sie aber, um das Prinzip des Einzelnen zu sehen, aus der Gemeinschaft der Lebendigen heraustreten und in die weitere Gemeinschaft der Dichter eingehen, die durch ein spezifisches Verhältnis zu ebenjenem »Geist« bestimmt ist. In *Dichtermuth* ist dies gefasst in der Figuration des Dichters als klagender Achill: Eingeschlossen in den Kreis des Lebens (»Wo Lebendes / um uns athmet und wallt, freudig und jedem hold«) und gleichzeitig diesen in ihrer Klage transzendierend, singen die Dichter.

In der Achill-Figuration ist der Rückbezug zur Schiller'schen Ausgangsfrage im *Achten* der *Ästhetischen Briefe* gegeben: Wie kann die Kunst der »muthlosen« Philosophie in den inneren und äußeren Gefechten der Aufklärung zur Seite stehen? Bei Hölderlin führt diese Frage nicht zu einer Abgrenzung der Kunst von der Philosophie, sondern zu einer philosophischen Selbstbestimmung der Dichtung. Während es in *Muth des Dichters* um eine Neubestimmung der Moderne gegenüber der Antike geht, wird in *Dichtermuth* über die Achilles-Figur ein Traditionszusammenhang der Dichter evoziert, den das Gedicht zunächst stiftet, um sich abschließend in diesen Traditionszusammenhang miteinzuschließen. In *Dichtermuth* vollzieht das Gedicht, was es in *Muth des Dichters* als Mythos benennt. »Dichtermuth« bestimmt so keine mythische Eigenschaft, sondern benennt den Einsatzpunkt eines Gesangs, der sich in der geschichtlich-philosophischen Situation der Aufklärung die Tradition dichterischen Sprechens *als*

in einem harmonischen Kosmos ergibt« gehen. (vgl. Jochen Schmidt, Hölderlins später Widerruf, S. 104–112, hier S. 105). Es soll hier nicht darum gehen zu zeigen, dass diese Bezüge *nicht* bestehen können; vielmehr mit welchen Akzentsetzungen Hölderlin die Thematik bestimmt.

*Gedicht* anzueignen sucht. Der Dichtermut befähigt den Dichter zum Gedicht in der Beziehung zum göttlichen Leben und zur Gemeinschaft der Menschen und antwortet so auf eine philosophische Fragestellung, ohne den Dichtermut philosophisch zu bestimmen, weil dieser das Gedicht als Ganzes betrifft.

## Mut und Mündigkeit nach Kant

In den für das Spätwerk Hölderlins entscheidenden Jahren zwischen 1800 und 1803, in denen die bedeutenden großen Elegien und Hymnen entstehen, kommt es ebenfalls zu einer tiefgreifenden Umarbeitung des Odenwerks. So entstehen in diesem Zeitraum alle sechs Oden für den neunteiligen Zyklus der *Nachtgesänge* durch Überarbeitungen früherer Fassungen.[14] In allen Fällen geht dies mit der Veränderung des Gedichttitels einher: *Der blinde Sänger* (1800/1801) wird zu *Chiron*, *Sapphos Schwanengesang* (1800) zu *Thränen*, *Bitte* (1801) zu *An die Hoffnung*, *Der Winter* (1798/1799) zu *Vulkan* und *Der gefesselte Strom* (1800/1801) zu *Ganymed*. Auch zu *Hälfte des Lebens* existiert eine frühere Entwurfsversion. Einzig die den Zyklus abschließenden, freirhythmischen Gedichte *Lebensalter* und *Der Winkel von Hahrdt* weisen keine Vorstufen auf.

Die Veränderung des Titels von *Dichtermuth* zu *Blödigkeit* wirft hierbei Fragen auf – scheint »Blödigkeit« doch eine gänzlich andere Eigenschaft des Dichters zu benennen als der »Dichtermuth«. Wie Ulrich Gaier bemerkt hat, scheint *Blödigkeit* »nicht mehr eine Ode über den Dichter, sondern eine Ode über die Dichtung«[15] darzustellen. Der Gedanke lässt sich daran explizieren, dass *Blödigkeit* (wie auch schon die zweite Fassung von *Dichtermuth*) nicht mehr in eine unmittelbare Beziehung zu Schillers *Ästhetischen Briefen* gesetzt werden kann. Hier vollzieht Hölderlin die »Lösung von Schiller« (Mommsen), ohne jedoch den

14 Dies gilt bereits für die Deutung des Titels *Nachtgesänge*, der so von Hölderlin nur in einem Brief an den Verleger der Gedichte benutzt wird. Den üblicherweise genannten Bezugsstellen (vgl. Anke Bennholdt-Thomsen, Nachtgesänge, in: Hölderlin-Handbuch, S. 336–346) möchte ich eine mögliche weitere hinzufügen: das Ende des hymnischen Entwurfs *Wie wenn der Landmann* (Werke I, S. 261):
und sag ich gleich, ich wäre genaht, die Himmlischen zu schauen, sie selbst sie werfen
mich, tief unter die Lebenden alle,
Den falschen Priester hinab, daß ich, aus Nächten herauf,
Das warnend ängstige Lied
Den Unerfahrenen singe.

15 Ulrich Gaier, Hölderlin, S. 371. Gaier merkt an, dass dies jedoch nicht im Sinne des »Widerrufs« (Jochen Schmidt) gemeint ist.

dialogischen Bezugscharakter gänzlich aufzugeben. Denn *Blödigkeit* schließt neben den anderen Gedichten der *Nachtgesänge* und den eigenen Vorversionen einen weiteren Text in seinen Resonanzraum mit ein: Kants Abhandlung *Was ist Aufklärung?* von 1784. Allerdings zitiert Hölderlin Kants *Was ist Aufklärung?* nicht im Sinne einer wörtlichen Referenz. Vielmehr bietet Kants Text eine philosophische Vorlage, vor der sich die Thetik des Gedichts konturieren lässt. In Analogie zur dialogischen Anlage von *Dichtermuth*, aber ohne den Charakter der direkten Referenz, geht es in *Blödigkeit* so um eine Transposition und Neubestimmung der Aufklärungsthesen Kants auf dem Feld der Dichtung. Dies soll in zwei Schritten dargestellt werden: Zunächst in einer genauen Analyse von *Blödigkeit* vor dem Hintergrund von Kants Aufklärungstraktat; zweitens vor dem Bezugsrahmen der *Nachtgesänge*. Ziel ist eine genaue Bestimmung des Gedankens der *Blödigkeit* und dessen Verhältnis zum Dichtermut.

Innerhalb der neun *Nachtgesänge* nimmt *Blödigkeit* eine doppelt herausgehobene Stellung ein: Zunächst ist das Gedicht genau in der Mitte der neun Gesänge platziert. Weiterhin unterscheidet es sich von den fünf anderen Oden der *Nachtgesänge* durch sein asklepiadeisches Versmaß. Gegenüber den *Dichtermuth*-Fassungen weist *Blödigkeit* entscheidende Veränderungen auf. Mit der Änderung des Titels korrespondiert das Verschwinden der zentralen Sprechinstanz. An Stelle der »Dichter« heißt es nun: »Wir, die Zungen des Volks«. In *Blödigkeit* bestimmt sich so die Bedingung und Wirkung der Art des Singens, wie sie für die Nachtgesänge ausschlaggebend ist, nicht mehr über den Urheber des Gesangs, den Dichter, auf dessen Subjektivität nur noch der Titel des Gedichts bezogen werden kann, sondern ausschließlich über den Gesang des Gedichts selbst. Innerhalb der *Nachtgesänge* ist *Blödigkeit* auch das einzige Gedicht, in dem die Wendung »Gesang« auftritt, abgesehen von einem »gesanglos« (Werke I, S. 442) in *An die Hoffnung*. In *Blödigkeit* geht es um die »Einkehr«, zu der der Gesang führt, wie auch um die im Gängelband-Bild bezeichnete göttliche Führung der Singenden.[16] Und es geht um eine sich im Gesang ereignende Angleichung zwischen den »Himmlischen« und den »Menschen«, die auch eine der Menschen selbst ist: »bei Lebenden / Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich«.

Wie schon in den *Dichtermuth*-Oden lässt sich die in *Blödigkeit* verhandelte Art des Gesangs nicht ohne eine Klärung der Frage beleuchten, auf was die Aussage des Gedichts über diesen Gesang Reaktion, Übersetzung und Antwort ist. Denn – so die hier vorgeschlagene Überlegung – wie in den *Dichtermuth*-Oden erhält sich in *Blödigkeit* der dialogische Charakter des Gedichts. Im Fall von *Blödigkeit* wird

16 Das Bild des Gängelbandes als Prinzip göttlicher Lenkung findet sich bereits in der zweiten Fassung von *Dichtermuth* und wird in ähnlicher Weise in Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes* von 1788 verwendet.

der ursprüngliche Ausgangstext der *Ästhetischen Briefe* Schillers ersetzt durch einen Text, der bereits in den *Briefen* zitiert und umgeschrieben wurde: Kants *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* aus dem Jahr 1784. Wie dargestellt, zitiert Schiller im *Achten* der *Ästhetischen Briefe* ohne Namensnennung Kants das »sapere aude«, welches von Schiller mit »Erkühne dich, weise zu sein« übersetzt.[17] Kants »sapere aude« stellt den Ausgangspunkt der Kritik Schillers an der »muthlosen Philosophie« dar, der Schiller durch die Kühnheit und die »Energie des Muths« der Kunst abhilft. In diese Konstellation interveniert Hölderlin mit den *Dichtermuth*-Oden, und durch diese Konstellation bestimmt erweist sich ebenfalls Hölderlins *Blödigkeit*. Mit der Ersetzung des Gedichttitels verändert sich jedoch Hölderlins Referenz auf Schiller. Der direkte Bezug wird aufgelöst, an seine Stelle tritt ein dialogisches Verhältnis zu Kants Traktat, ohne dass diese Verweise explizit markiert werden. Die Bezüge auf Kant in *Blödigkeit* erreichen nie den Grad der Unmittelbarkeit, wie sie über die Personifizierung des Mutes in der Achilles-Figur bei Hölderlin und Schiller aufgezeigt werden konnten. Dem gegenüber gewinnen die Kant-Bezüge in *Blödigkeit* ihre Evidenz aus der Variation von Begriffen, Wörtern oder Motiven aus Kants Traktat und aus der gesamten Thetik des Gedichts, die sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, im Dialog mit den Aussagen Kants konturieren lässt.

Kant bestimmt die Aufklärung als »Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit«. Unmündigkeit ist weiterhin bestimmt als »das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen« und selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, »wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen«.[18] Im Fortgang des Textes benennt Kant weitere Umstände und Bedingungen des anfangs beschriebenen »Schritts zur Mündigkeit« als Prozess der Aufklärung. Für Kant liegt es an

17 Das Zitat stammt aus Horaz, Episteln I, 2, 40: »dimidium facti, qui coepit, habet: Sapere aude, / incipe!« (zitiert nach: Horaz, Sämtliche Werke. Lateinisch – Deutsch, Darmstadt 1993, S. 428). Voss' Übersetzung lautet: »Halb vollendete schon, wer mutig begann! Sei getrost klug! Frisch an das Werk!« (Des Quintus Horatius Flaccus Werke von Johann Heinrich Voss, 2. Bd.: Satiren und Episteln, 2. Aufl., Braunschweig 1820, S. 222). Wielands Übersetzung der Stelle lautet: »Frisch angefangen ist schon halb getan. Was säumst du? Wag' es auf der Stelle weise zu sein!« (Christoph Martin Wieland, Übersetzung des Horaz, hg. von Manfred Fuhrmann, Frankfurt a. M. 1986, S. 78). »Sapere aude« findet sich ebenfalls als Inschrift in der Aletophilenmedaille, die auf dem Titelblatt der zur Thronbesteigung Friedrich II. erschienenen Schrift Christan Wolffs *Le Philosophe-Roi, et le Roi-Philosophe* abgebildet ist (vgl. Steffen Martus, Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – Ein Epochenbild, 2. Aufl., Berlin 2015, S. 454). Kant erklärt in *Was ist Aufklärung?* das »Zeitalter der Aufklärung« zum »Jahrhundert *Friederichs*«.

18 Immanuel Kant, Was ist Aufklärung?, S. 35.

»Faulheit und Feigheit [...], warum ein so großer Theil der Menschen, nachdem sie die Natur längst von fremder Leitung frei gesprochen« hat, unmündig bleibt, und es liegt am politischen Willen der Herrscher, das Volk unmündig zu halten:

> [D]afür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht über sie [die Unmündigen, Anm. d. Verf.] gütigst auf sich genommen haben. Nachdem sie ihr Hausvieh zuerst dumm gemacht haben und sorgfältig verhüteten, daß diese ruhigen Geschöpfe ja keinen Schritt außer dem Gängelwagen, darin sie sie einsperreten, wagen durften, so zeigen sie ihnen nachher die Gefahr, die ihnen drohet, wenn sie es versuchen allein zu gehen. Nun ist diese Gefahr zwar eben so groß nicht, denn sie würden durch einigemal Fallen wohl endlich gehen lernen; allein ein Beispiel von der Art macht doch schüchtern und schreckt gemeiniglich von allen ferneren Versuchen ab.[19]

Diese Stelle enthält mehrere ebenfalls bei Hölderlin auftretende Motive: Die Gängelwagen-Metapher ist bei Kant auf ähnliche Weise verwendet wie in Hölderlins Gängelband-Bild; mit dem »dumm[en]«, »schüchtern« gemachten, »ruhigen Geschöpfe« können Hinweise zu Hölderlins Personifizierung der Blödigkeit (»ein einsam Wild«) gesehen werden. Entscheidend ist jedoch, dass Kant den Ausgang aus der Unmündigkeit buchstäblich als einen Prozess des Gehenlernens, des »gehen [zu] lernen« sieht. Kant führt dieses Bild mit den »Fußschellen einer immerwährenden Unmündigkeit« fort, die auch wenn sie abgeworfen werden, nur einen »unsicheren Sprung« aus der Unmündigkeit zulassen, so dass es nur wenigen gelungen ist, »durch eigene Bearbeitung ihres Geistes sich aus der Unmündigkeit heraus zu wickeln und dennoch einen sicheren Gang zu tun«.[20] Mit der Metaphorik des Tritts, Schritts, Gangs und Gehens akzentuiert Kant so den Übergang zwischen den begrifflich klar geschiedenen Bereichen der Mündigkeit und Unmündigkeit.

Kants Emphase des Schreitens und Gehens korrespondiert in *Blödigkeit* eine Akzentverschiebung der Eingangsstrophen weg vom Wandeln hin zum Gehen und Treten. »Verwandt«, »wandle«, »entwand« werden durch »geht« und »tritt« ersetzt: »Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen? / Drum mein Genius! tritt nur / Baar in's Leben« heißt es nun in *Blödigkeit*. Hölderlin evoziert wie Kant einen bestimmten Schritt als Übergang zweier geschiedener Bereiche. Während bei Kant jedoch das »Lernen« den Übergang hervorbringt, ist es bei Hölderlin die Tat des Schreitens selbst.

19 Ebd., S. 35 f.
20 Ebd., S. 35.

Weiterhin rückt die erste Strophe von *Blödigkeit* die Anrufung des »Genius« an die Stelle der schützenden Parze. Die Aufforderung an den Genius, in das Leben zu treten, verändert den Zusammenhang vom »Kreis des Lebens«, der bisher in den Eingangsstrophen evoziert wurde. Nicht »alle Lebendigen« sind dem Dichter bekannt, sondern nur »viele Lebendige«. Die Selbstansprache des Dichters wechselt über in die Ansprache des »Genius«, der gegenüber der mythologischen Parze ein eher rationales, Kants Verstand näherstehendes Prinzip darstellt.[21] So zielt der Schritt, der spezifische Eingang, den die ersten beiden Strophen entwerfen, bereits auf den Dichter. Der Ausgang aus der Gemeinschaft der Lebendigen und der Eingang in den durch den Genius benannten Zusammenhang der Dichter bezeichnet einen Schritt zu einer spezifisch dichterischen Mündigkeit.

Bei Kant bedeutet die Mündigkeit der Aufklärung, »von seiner Vernunft in allen Stücken öffentlichen Gebrauch zu machen«:[22] Kant nennt für dieses öffentliche Sprechen zwei Instanzen: den Gelehrten und den Geistlichen. Beiden muss durch ihren Beruf die Freiheit eingeräumt werden, sich, im Gegensatz zum Bürger, der seine Vernunft privat gebraucht, nur vom eigenen Verstandesgebrauch leiten zu lassen. Kant bezeichnet diesen Gebrauch der Vernunft als »in seiner eigenen Person zu sprechen«.[23] Diese Aussagen lassen sich auch als Antworten auf die von Hölderlin in *Dichtermuth* aufgeworfenen Fragen verstehen. Kant gibt eine Antwort darauf, wie sich das Verhältnis von Einzelnem zur Öffentlichkeit im Zeitalter der Aufklärung darstellt – die des öffentlichen Sprechens in der eigenen Person –, und welches Prinzip den Einzelnen hierbei leitet: die Lenkung durch Verstand und Vernunft. Für das in *Blödigkeit* aufgeworfene Problem der Mündigkeit des Dichters sind diese Fragen wiederum so zu formulieren: In welche Gemeinschaft und in welchen Zusammenhang begibt sich der Dichter, um Dichter zu sein? Welcher Schritt ist hierzu erforderlich? Für wen und zu wem spricht der Dichter und in welcher Person spricht der Dichter? Und welches Prinzip legitimiert dieses Sprechen?

Im Kontext dieser aus Kants Aufklärungstext sich ergebenden Fragen möchte ich versuchen, die mittleren Strophen von *Blödigkeit* zu analysieren, die in ihrer syntaktischen und bildlichen Komplexität jede Interpretation vor Probleme stellen. Wie in den *Dichtermuth*-Oden geht es in diesen Strophen um Vermitt-

21 Adorno hat den »Genius« mit Verweis auf *Blödigkeit* zum Anlass genommen, diesen als den »Geist des Gesangs« zu bestimmen: »Genius aber ist Geist, sofern er durch Selbstreflexion sich selbst als Natur bestimmt […]. Er wäre das Bewußtsein des nichtidentischen Objekts.« (Theodor W. Adorno, Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins, in: Gesammelte Schriften, Bd. 11.: Noten zur Literatur, Frankfurt a. M. 1974, S. 447–494, hier S. 488).

22 Immanuel Kant, Was ist Aufklärung?, S. 36.

23 Ebd., S. 38.

lungen zwischen der sich über die Hingabe an ein Prinzip göttlicher Lenkung begründenden Gemeinschaft der Dichter und der Gemeinschaft der Dichter mit dem Volk. In *Blödigkeit* ist dies zunächst in zwei Angleichungsprozessen gefasst: zwischen Göttern und Menschen – »Himmlischen gleich Menschen« – und zwischen den Lebenden, bei denen »jedem gleich« sich »vieles gesellt«. Die Vermittlung beider Angleichungen geschieht in der »Einkehr«, welcher der »Gesang« zuführt. Gleichzeitig kann dieser Gesang nicht entstehen ohne die Möglichkeit der Gleichheit der Menschen mit den Göttern. Was der Gesang herbeiführt, stellt somit auch die Voraussetzung des Gesangs dar.

Aus dieser Zirkularität lässt sich der Widerspruch erklären zwischen der Setzung der Gleichheit als Grundbedingung »seit Himmlischen gleich Menschen« mit der entgegengesetzten Aussage, dass auch die Himmlischen geführt werden, dass es also wieder eine Differenz zwischen Führendem und Geführten geben muss. Der begründende Zirkel, dass der Gesang erst herbeiführt, was ihn selbst ermöglicht, zeigt sich auch in der Inversion der Satzstruktur. Dem Verb folgt erst Objekt und dann Subjekt des Satzes: »führet, der Einkehr zu / Der Gesang«. Hiermit begründet sich der Gesang in seinem Singen und also nicht in der Instanz des Dichters, denn dieser ist wiederum Teil der Angleichung zwischen den Menschen und den Göttern. Nicht mehr die »Dichter des Volks« oder die »Sänger des Volks«, sondern die pfingstlich konnotierten »Zungen des Volks« sind nun Urheber des anonymen Gesangs, in dem die Differenz zwischen Sänger und Volk in der gesellig-freudigen Einkehr aufgelöst ist, in die auch »der Fürsten Chor« im Sinne einer umfassenden Egalisierung einstimmt.[24]

Am Ende der vierten und in der fünften Strophe bringt sich das Gedicht mit einem »so ist ja« in eine zeitliche Differenz zu den vorhergehenden Strophen.[25] Mit der Erwartung der Markierung einer Gegenwart tritt aber sogleich in der Überlagerung verschiedener Bildelemente eine temporale Irrealisierung ein. Die kollektive Sprechinstanz bezeichnet sich zunächst als »uns die Entschlafenden«, die »wie Kinder« gehalten werden. Zugleich ist von einer »Wende der Zeit« die Rede, die durch die christliche Konnotation im »des Himmels Gott« einerseits escha-

24 Zu Hölderlins Stellung zu Rousseau, Schiller und Kant im Kontext des Gleichheitsdenkens der Französischen Revolution vgl. Jochen Schmidt, Hölderlins später Widerruf, S. 118–123. Schmidt sieht Korrespondenzen bei Hölderlin zu Kants Begründung der Gleichheit in der Vernunft.

25 Diese Differenz wird bereits in der zweiten Fassung von *Dichtermuth* gebildet, indem eine Verschiebung in der zentralen dritten Strophe von einer analogisierend-kausalen Satzkonstruktion (*Muth des Dichters:* »Denn, wie [...] so gehn auch / wir«; *Dichtermuth, 1. Fassung:* »so sind auch / Wir«) hin zu einer analogisierend-temporalen (*Dichtermuth, 2. Fassung:* »Denn, seit«; *Blödigkeit*: »Denn seitdem [...] so waren auch / Wir«) erfolgt.

tologische Momente erhält, andererseits auch durch den »denkenden Tag« und die vorhergehende Egalisierung von »Armen und Reichen« als Anspielung auf die Französische Revolution verstanden werden kann. Über das Gängelband-Bild wird die Führung des sich selbst führenden Gesangs an die Instanz des »Vaters« abgegeben. In der fünften Strophe überhöht sich so die in den vorigen Strophen bestimmte Lenkung des Gesangs in einem kosmologisch-heilsgeschichtlichen Zusammenhang. Der heilsgeschichtlichen Erwartung korrespondiert so eine Verschiebung des Gesangs in eine unbestimmte, vergangene Zeit: der Vollzug des Gesangs wird so zu einem Vollzogenen.

In dieser Problematik treffen die mittleren Strophen von *Blödigkeit* einen Grundwiderspruch des Spätwerks Hölderlins, in dem sich zunehmend transzendentalphilosophische und theologische Begründungsstrukturen entgegenstehen. Einerseits geht es, wie in der dritten und ersten Hälfte der vierten Strophe von *Blödigkeit*, um den Anspruch der Begründung des Gedichts aus sich selbst. In *Blödigkeit* überlässt sich der Dichter der Einkehr des Gesangs, in dem das Gedicht seine eigene Bedingung der Möglichkeit bestimmt. Andererseits steht diese transzendentale Begründung des Gedichts im Widerspruch zu dem Prinzip der göttlichen Lenkung des Dichters. Dieses tritt in den theologischen Bildern der zweiten Hälfte der vierten Strophe und der fünften Strophe, in der sich die Dichter der göttlichen Führung überlassen, umso massiver wieder auf. Der Selbstvollzug des Gesangs und die göttliche Führung des Dichters bilden derart zwei entgegengesetzte Pole, aus denen sich die dem Gedicht *Blödigkeit* eigentümliche Spannung herleitet. Von einer Auflösung kann in der letzten Strophe des Gedichts nicht gesprochen werden, sondern, wie gezeigt werden soll, von einer Übertragung dieser Spannung in eine geschichtliche Dynamik.

Der verdichteten Bildlichkeit der fünften Strophe steht eine metaphorische Kargheit der sechsten Strophe gegenüber, in der sich das Gedicht, ähnlich wie in den beiden Eingangsstrophen, der Figur des Dichters zuwendet. Der im »wir« implizierte Dichter erscheint so am Anfang des Gedichts *vor* dem Selbstvollzug des Gesangs und am Ende des Gedichts *nach* dem Vollzug des Gesangs wieder auf die Zukunft des Gesangs deutend: »Wenn wir kommen«. Am Ende des Gedichts steht das »wir« wieder in Differenz zu den Himmlischen, unbenannt bleibt aber, zu wem sich dieses »wir« dann zählt.

Verbunden mit dieser Unbestimmtheit der Dichterfigur stehen die Fragen, von welchem »wir« das Gedicht handelt, welche Instanz unter welchen Bedingungen als Urheber des Gesangs benannt werden kann und in welcher Beziehung die titelgebende »Blödigkeit« zu diesem »wir« steht. In der Frage nach dem »wir« kristallisieren sich die verschiedenen Bezüge zu Schillers und Kants Aufklärungstexten, zu den *Dichtermuth*-Oden und zu den anderen Gedichten der *Nachtgesänge* heraus. Zum einen geht es hierbei um die Stellung von *Blö-*

*digkeit* innerhalb der *Nachtgesänge*. Zum anderen geht es in der Frage nach der titelgebenden »Blödigkeit« wieder um den Bezug zu Kants Aufklärungsschrift. Denn durch den Zusammenhang der *Nachtgesänge* kommt es in *Blödigkeit* zu einer Wiederaufnahme der Achill-Thematik aus den *Dichtermuth*-Oden, die sich mit der Kant'schen Frage nach dem mündig-öffentlichen Sprechen, dem »Sprechen in der eigenen Person« überkreuzt. Wie abschließend gezeigt werden soll, entwickelt Hölderlin durch die versteckten Bezüge zur Achill-Figur in den *Nachtgesängen* eine Konzeption dichterischer Mündigkeit, als deren Fluchtpunkt Kants mutiger »Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit« gesehen werden kann. Eine derart gelagerte Referenz enthält notwendigerweise eine spekulative Komponente, wird aber zumindest im durch Schillers *Achten Brief* vermittelten Bezug der frühen *Dichtermuth*-Fassung auf Kants Aufklärungstext gestützt. Das Scharnier bildet hierbei die Achill-Figur, deren Konturen auch, wie gezeigt werden soll, in den *Nachtgesängen* sichtbar gemacht werden können. Damit stellt sich erneut die Frage nach dem Verhältnis von mythischer Tradition und Aufklärung.

## Unmündigkeit des Dichters, Mündigkeit des Gedichts

Mit der letzten Strophe von *Blödigkeit* stellt sich die Frage nach einem Geschick, zu dem das »wir« des Gedichts aufgefordert ist: »geschickt [sind] einem zu etwas wir«. Dieses Geschick stellt sich ebenfalls in den »schiklichen[n] Hände[n]« des Dichters dar. Die Verbindung von Dichtergeschick und dessen geschickten Händen betrifft die Stellung von *Blödigkeit* als Zentrum innerhalb der *Nachtgesänge*. Denn die Abfolge der einzelnen *Nachtgesänge* verweist auf ein solches Geschick: Die *Nachtgesänge* sind nicht nur nach metrischen Gesichtspunkten gruppiert, sondern zeigen bereits in einer oberflächlichen Betrachtung eine geschichtsphilosophisch-mythologische Reihung auf, in der Figuren des Mythos (*Chiron*, *Vulkan*, *Ganymed*) in einer Abfolge mit Reflexionen über die Lebenszeit (*Hälfte des Lebens*, *Lebensalter*) und geschichtlichen Ereignissen (*Der Winkel von Hahrdt*) stehen. Eine umfassende Rekonstruktion dieser Verknüpfungen von Welt- und Lebenszeit, von Mythos und Geschichte innerhalb der *Nachtgesänge* würde hier den Rahmen sprengen. Ich möchte mich daher auf ein Motiv der *Nachtgesänge* beschränken, das in den bisherigen Interpretationen der Gedichte unbeachtet blieb: die verdeckte Bezugnahme auf die Achill-Figur, durch die wiederum die Thematik des Geschicks und des Schicksals verhandelt wird.

Am Ende von *Blödigkeit* stehen die »schikliche[n] Hände« des Dichters. Diese verweisen auf das erste Gedicht der Nachtgesänge: *Chiron*. Der lateinisch transkribierte Name des Kentaurs, Chiron, leitet sich vom Griechischen *cheir* – »Hand« –

ab.[26] Chiron ist der Erzieher eines in der letzten Strophe direkt angesprochenen Knaben. Dieser wird im Wissen einer Prophezeiung, laut der Chiron durch Herakles getötet werden wird, erzogen und aufgefordert, sich zu bewaffnen: »Nimm nun ein Roß, und harnische dich und nimm / Den leichten Speer, o Knabe!« (Werke I, S. 440) Der von einem Geschick zum Krieger erklärte Knabe ist, folgt man einer mythologischen Tradition[27] und einer im Kontext der *Nachtgesänge* entstandenen Aussage Hölderlins, aber Achill. In Hölderlins Kommentar zu der Übersetzung des Pindar-Fragments *Das Belebende* heißt es hierzu: »Die Gesänge des Ossian sind wahrhafftige Centaurengesänge, mit dem Stromgeist gesungen, und wie vom griechischen Chiron, der den Achill auch das Saitenspiel gelehrt.« (Werke II, S. 385) Der von Chiron erzogene Knabe stellt derart die Verknüpfung von Sänger und Krieger dar, wie sie Achill für Hölderlin auszeichnet. So sind es gerade die »schickliche[n] Hände« Achills, die ihn sowohl zum Saitenspiel wie zum Kampf mit dem »leichten Speer« prädestinieren.[28]

Die Sprechinstanz von *Chiron* wie auch der nachfolgenden beiden Gedichte *Thränen* und *An die Hoffnung* ist ein »ich«. Die mittleren drei Oden – *Vulkan*, *Blödigkeit*, *Ganymed* – sind im »wir« gesprochen und erst in den abschließen-

26 So der Hinweis in Benjamin Hederichs *Gründlichem Mythologischen Lexikon* im Artikel ›Chiron‹: »Diesen soll er von χεὶρ, χειρὸς, die Hand, haben weil er nämlich ein guter Chirurgus, oder Wundarzt zu seiner Zeit gewesen, und folglich die Hände insonderheit zu seiner Kunst mit gebrauchet hat.« (Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, S. 707, zitiert nach: http://woerterbuchnetz.de/Hederich/ [22. 6. 2016]).

27 In Hederichs *Lexikon* heißt es im Artikel ›Achilles‹: »Peleus nahm hierauf seinen kleinen Sohn, und übergab ihn dem Centaur Chiron zur Auferziehung, der es denn auch auf das allersorgfältigste that, und ihn daher nicht nur mit lauter Herzen der Löwen, und Marke von Bären und wilden Schweinen speisete; sondern auch in der Musik, Medicin und andern anständigen und damals üblichen Wissenschaften unterwies […]« (ebd., S. 32).

28 Einer etwa bei Philostrat in den *Heroikos* genannten mythologischen Tradition nach verfertigt Chiron dem Knaben Achill einen leichten Jagdspeer aus Eschenholz, mit dem dieser dann auch in die Schlacht um Troja zieht. Ovid verweist ebenfalls an einer Stelle auf die doppelte Verwendung der Hände Achills zum Kampf und zum Saitenspiel: »ille manus olim missuras Hectora leto creditur in lyricis detinuisse modis.« (Fasti 5,385f: »Der nun lehrte – so glaubt man – die Weisen der Lyra die Hände, die dem Hektor den Tod brachten in späterer Zeit.« (Zitiert nach: Publius Ovidus Naso, Fasti / Festkalender. Lateinisch – Deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Darmstadt 1995, S. 222 f.) Vollkommen originell ist im Übrigen der Vorschlag Martin Heideggers in einem aus dem Nachlass veröffentlichten Dialog zu Hölderlin, in dem ein »Älterer« und ein »Jüngerer« im Zusammenhang einer Erörterung des Geschicks auf *Blödigkeit* und *Thränen* zu Sprechen kommen. Dort heißt es: »›Schickliche Hände‹ – festliche Hände. […] Allein ›schicklich‹ sind ihre Hände auch nur als die Hände der Geschickten, derer, die in die Bereitung des Festes verfügt sind.« (Martin Heidegger, Das abendländische Gespräch 1946/47–1948, in: Zu Hölderlin. Griechenlandreisen. Gesamtausgabe Bd. 75, Frankfurt a. M. 2000, S. 57–196, hier S. 108).

den drei freirhythmischen Gedichten tritt wieder ein »ich« auf.[29] Diese Anlage ist für den Gedichtzyklus entscheidend, denn die mittleren Gedichte bestimmen, in welchem Verhältnis das »ich« der ersten drei Oden zu dem der abschließenden drei Gedichte steht, in denen dieses »ich« nicht mehr durch Figuren wie Chiron verstanden werden kann. Erst über die Vermittlung des »wir« der mittleren drei Gedichte kann wieder die Sprechinstanz eines »ich« gebildet werden. Hierbei gibt es eine szenische Korrespondenz: So heißt es in *Chiron* »Nun siz' ich still allein« (Werke I, S. 440), während es in *Lebensalter* heißt: »jetz aber siz' ich unter Wolken / [...] unter / Wohleingerichteten Eichen, auf der Heide des Rehs« (Werke I, S. 446). In *Chiron* spricht das »ich« von sich in der Vergangenheit: »Ich war's wohl«; gekennzeichnet ist das »ich« *Chirons* durch Einsamkeit: »Sonst nemlich folgt ich / Kräutern des Walds und lauscht' / ein waiches Wild am Hügel«. Diese Waldeinsamkeit zieht sich durch alle Gedichte der *Nachtgesänge* bis zum abschließenden *Der Winkel von Hahrdt*, das auf eine Stelle im schwäbischen Wald verweist, an der Ulrich von Württemberg nach seiner Vertreibung 1519 Zuflucht fand.

Auch in *Blödigkeit* ist diese Waldeinsamkeit benannt. Sie findet sich in dem Einschub »ein einsam Wild« in der Beschreibung der Angleichung des Gesangs in der dritten Strophe: »Denn seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild / Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu«. Ich möchte vorschlagen, anders als vorherige Interpretationen »ein einsam Wild« nicht wieder in den Satzzusammenhang einzugliedern, sondern in ihm den Verweis auf jenes »ich« von *Chiron,* den Sprecher der ersten Gedichte der *Nachtgesänge*, zu sehen.[30] Über

29 Ich folge nur aus diesem Grund der Gliederung der neun Gesänge in drei Triaden, wie sie von Michael Gehrmann aus inhaltlichen Gründen vorgeschlagen wird. Vgl. Michael Gehrmann, »Bereit an übrigem Orte«. Irritationen und Initiationen zu Hölderlins mythopoetischem Zyklus der Nachtgesänge, Würzburg 2009, S. 24 f.

30 Zur Verdeutlichung der Ungeklärtheit seien hier bisherige Erläuterungen zu »ein einsam Wild« aufgeführt. Walter Benjamin: »Zu vermuten ist, daß die Worte ›ein einsam Wild‹ die Menschen bezeichnen und dies stimmt sehr wohl zu dem Titel dieses Gedichts.« (Zwei Gedichte, S. 125); Martin Heidegger: »Seit Menschen sind, die Himmlischen gleichen, ist der Gesang das einsam Wild, das die Himmlischen der Einkehr bei den Menschen zuführt.« (Das abendländische Gespräch, S. 107); Jochen Schmidt: »Die Menschen sind den Himmlischen ›gleich‹, insofern beide ›einsam‹ sind und das Telos ihres Daseins erst in der Gemeinsamkeit der ›Einkehr‹ erreicht.« (Hölderlins später Widerruf, S. 116 f.); Ulrich Gaier: »Ich löse den Nebensatz folgendermaßen auf: Denn seit der Gesang (wie das die Himmlischen tun) 1) Menschen, ein einsam Wild 2) die Himmlischen selbst 3) der Fürsten Chor, nach Arten der Einkehr zuführt.« (Hölderlin. Eine Einführung, S. 367); Georg Stanitzek: »Das parenthetische ›Himmlischen gleich‹ hebt einerseits feierlich das Außerordentliche hervor, das damit den Menschen geschieht, den Menschen, die vorher wild lebten, im Naturzustand als ein ›ein einsam Wild‹ existierten.« (Blödigkeit, S. 257).

diesen Bezug bestimmt sich in *Blödigkeit* das Verhältnis des »wir«, der Dichtergemeinschaft, zum individuellen Dichtergeschick, dem »ich« Chirons.

Wie gezeigt schließt sich im Geschehen des Gesangs der Sprecher aus dem Gedicht aus. Durch die Querverweise innerhalb der *Nachtgesänge* kann der im Singular stehende Einschub »ein einsam Wild« auf den Dichter und dessen *Blödigkeit* bezogen werden. »Ein einsam Wild« bezieht sich untergründig auf das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Chiron und Achill, auf das am Ende von *Blödigkeit* wieder durch die »schickliche[n] Hände« der Dichter angespielt wird. Innerhalb der *Nachtgesänge* verhandelt *Blödigkeit* die Frage, wie der Dichter der Gegenwart angesichts der antiken Überlieferung zum dichterischen Sprechen und Singen gelangen kann. Die Antwort in *Blödigkeit* ist hierbei, dass der Dichter wieder wie ein Kind sich der Erziehung durch den antiken Mythos überlassen muss. Hölderlin berichtet 1803 an seinen Verleger Wilmans von der »Durchsicht einiger Nachtgesänge« und schreibt hierbei von der Freude »sich dem Leser zu opfern, und sich mit ihm in die engen Schranken unser noch kinderähnlichen Kultur zu begeben.« (Werke II, S. 927) »Ein einsam Wild« als vereinzelte und vereinzelnde Nennung des Dichters, und als Nachklang des kindlichen Achills, wie er von Chiron das Saitenspiel gelehrt wird, bezeichnet so die erste textuelle Korrespondenz zur im Titel benannten *Blödigkeit*.

Eine zweite Korrespondenz ergibt sich über das Verhältnis von Blödigkeit und dem Gedanken der Unmündigkeit, wie er sich aus Kants *Was ist Aufklärung?* herleitet. Um dies abschließend zu skizzieren, will ich vorschlagen, den Gedichttitel *Blödigkeit* als Hinweis auf eine spezifische Form dichterischer Mündigkeit, wie sie sich in den *Nachtgesängen* gestaltet, zu sehen. In *Blödigkeit* fragt der Dichter nicht nach dem eigenen Mut, sondern erklärt seine eigene Unmündigkeit, die wiederum die Bedingung für einen dichterischen Gesang darstellt, der sich im Sinne Kants als mündig versteht. In der Mündigkeit des Gesangs gestaltet sich ein dichterisches Äquivalent zum öffentlichen »Sprechen in der eigenen Person«, wie es im Sinne Kants als mündiges zu verstehen ist.

Analog zur Titeländerung verkehrt sich der »Dichtermuth« in den *Nachtgesängen* in den »Unmuth des Dichters«. So heißt es in den Oden der mittleren Triade jeweils vor und nach *Blödigkeit*: »laß des Unmuths ihm, der / Häßlichen Sorge zu viel nicht werden« (*Vulkan*, Werke I, S. 442) und »Was schläfst du, Bergsohn, liegest in Unmuth, schief« (*Ganymed*, Werke I, S. 444). Anders als Chiron stellen *Vulkan* und *Ganymed* Anreden an die im Titel benannten Mythosfiguren dar. Das »wir« der drei mittleren Oden steht in Distanz zur mythischen Vergangenheit, die dennoch adressierbar bleiben soll. Erst hieraus ergibt sich die für die drei mittleren Gedichte bestimmende Differenz zwischen Himmlischen und den Menschen. So nennt *Vulkan* die »Menschen« und den »Mensch«, *Ganymed* hingegen »die Himmlischen«. Erst in der Selbstansprache des Dichters in *Blödigkeit*

ereignet sich die Vermittlung zwischen Himmlischen und Menschlichen, in der der Dichter an der Grenze zwischen »ich« und »wir« steht.

Ausgehend von *Blödigkeit* führt die geschichtlich-philosophische Bewegung der *Nachtgesänge* von der Unmündigkeit des Dichters hin zur Mündigkeit des Gedichts. Dies wird insbesondere am Ende der *Nachtgesänge* deutlich. Nach den lebenszeitlichen und weltzeitlichen Bilanzen *Hälfte des Lebens* und *Lebensalter* wird im letzten Gedicht konkret ein geographischer und geschichtlicher Ort mit Eigennamen benannt.[31] Kein »ich« tritt in diesem Gedicht mehr auf, nur der Eigenname »Ulrich«. Von der Waldstelle, an der sich Ulrich versteckt hat, heißt es, sie sei »[n]icht gar unmündig« (Werke I, S. 446). Sie ist es deshalb, weil ein Gedicht ihren geschichtlich-mythischen Zusammenhang benennt und so vollzieht. »Nicht gar unmündig« ist die Waldstelle im *Winkel von Hahrdt*, weil:

> Da nemlich ist Ulrich
> Gegangen; oft sinnt, über den Fußtritt
> Ein groß Schicksaal
> Bereit, an übrigem Orte.

In der doppelten Verneinung der Mündigkeit vollendet sich so das in *Blödigkeit* benannte »Geschick«. Das sprachlose Sinnen beschreibt erneut eine Art und Weise der Mündigkeit, die nicht mehr der Unmündigkeit des Dichters überantwortet ist, sondern die Mündigkeit des Gesangs betrifft, der sich in der Geschichte wieder einer Zukunft überantwortet. Über die zyklische Mitte *Blödigkeit* verbinden sich derart Anfang und Ende der *Nachtgesänge*.

In *Blödigkeit* reagiert Hölderlin derart auf Kants aufklärerischen Schritt zur Mündigkeit, die Fähigkeit öffentlich »in seiner eigenen Person zu sprechen«, mit einer Position des »Unmuth[s]« und der Unmündigkeit des Dichters. Der Dichter ist nicht mehr durch einen ihm innewohnenden Dichtermut befähigt, sondern dieser löst sich im Selbst-Vollzug des dichterischen Gesangs auf. An die Stelle des mutigen Dichters tritt so der mündige Gesang des Gedichts, der – »nicht gar unmündig« – nicht mehr einem einzelnen Urheber zugerechnet werden kann. Diese Mündigkeit betrifft die *Nachtgesänge* Hölderlins auf verschiedenen Ebenen und steht exemplarisch für Grundzüge des Spätwerks.[32] Letztlich kann Hölder-

31 Für eine zusammenfassende Interpretation dieser drei Gedichte vgl. Wolfgang Binder, Hölderlin: ›Der Winkel von Hardt‹, ›Lebensalter‹, ›Hälfte des Lebens‹, in: Hölderlin-Aufsätze, Frankfurt a. M. 1970, S. 350–362.

32 Der Annahme Peter Szondis eines *ausschließlich* »hymnischen Spätstils«, von dem die späten Oden kategorisch ausgeschlossen sind, kann im Zusammenhang dieser Überlegungen nicht zugestimmt werden. Szondi: »Hölderlins Oden- und Elegiendichtung hingegen reicht bruchlos in seine dichterischen Anfänge zurück. Dabei besteht Kontinuität, zumindest im

lins Antwort auf Kant auch als Ablösung des Wechselspiels von Einflussangst und Einflusswunsch durch Schiller gesehen werden. An die Stelle des Dialogs einzelner Gedichte in Hölderlins Spätwerk tritt nicht nur in den Oden ein strukturell offenes und vielschichtiges textuelles Verweisnetz, das sowohl Bezüge zu anderen Texten als auch Selbstreferenzen und -zitate miteinschließt.

An einigen Strängen dieses Referenznetzes – den Verweisen auf Schiller und Kant und in den Querverweisen der *Nachtgesänge* – wurde versucht, eine Konstellation aus Texten darzustellen, die über die einer ›ideengeschichtlichen‹ Gemeinsamkeit von Philosophie und Dichtung hinausgeht, und sich erst aus der Schreibpraxis Hölderlins heraus entwerfen lässt. Diese Konstellation zeigt, dass Hölderlin auch in den späten Jahren um ein dichterisches Selbstverständnis gerungen hat, das sich der geschichtlichen Situation der Spätaufklärung nicht enthoben hat, sondern sich weiterhin im Dialog mit den Zeitgenossen entfaltet. Die Gedichttitel *Dichtermuth* und *Blödigkeit* bezeichnen den Einsatzpunkt eines solchen Selbstverständnisses, wie es hier versucht wurde, durch die Spiegel- und Komplementärbegriffe der Mutlosigkeit und der Mündigkeit darzustellen. Der Begriff der Mündigkeit, wie er hier, im Gegensatz zu Kant, nicht als Attribut der Person, sondern als dem Gedicht inhärent aufgezeigt wurde, ist bei Hölderlin nicht an die Instanz des sprechenden Dichters gebunden, sondern betrifft den Selbst-Vollzug des Gesangs im Gedicht, der ein Stummwerden des Dichters – eben dessen *Blödigkeit* – erfordert.

## Anhang

*Dichtermuth (erste Fassung)*

Sind denn dir nicht verwandt; alle Lebendigen,
  Nährt die Parze denn nicht selber zum Dienste dich?
    Drum! so wandle nur wehrlos
      Fort durchs Leben und sorge nicht!

Was geschiehet, es sei alles geseegnet dir
  Sei zur Freude gewandt, oder was könnte denn
    Dich belaidigen, Herz, was
      Da begegenen, wohin du sollst?

Fall der Oden, nicht bloß für die Gattung, sondern auch oft für das einzelne Gedicht.« (Peter Szondi, Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils, in: Schriften, Bd. 1, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a. M. 1989, S. 289–314, hier S. 289).

Denn wie still am Gestad, oder in silberner
Immertönender Fluth, oder auf schweigender
Wassertiefe der leichte
Schwimmer wandelt, so sind auch wir

Wir, die Dichter des Volks gerne, wo Lebendes
Um uns athmet und wallt, freudig und jedem hold;
Jedem trauend; wie sängen
Sonst wir jedem den eignen Geist?

Wenn die Wooge denn auch einen der Muthigen
Wo er treulich getraut wirbelnd hinunterzieht
Und die Stimme des Sängers
Nun in blauender Halle ruht,

Freudig starb er und noch klagen die einsamen,
Seine Haine den Fall ihres Geliebtesten
Doch oft tönet der Jungfrau
Vom Gezweige sein liebend Lied.

Wenn des Abends vorbei Einer der Unsern kömt
Wo der Bruder ihm sank denket er manches wohl
An der warnenden Stelle
Schweigt und gehet gerüsteter.

*Blödigkeit*

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?
Drum, mein Genius! tritt nur
Baar in's Leben und sorge nicht!

Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!
Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn
Dich belaidigen, Herz, was
Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild
Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,
Der Gesang und der Fürsten
Chor, nach Arten, so waren auch

Wir, die Zungen des Volks gerne bei Lebenden,
Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,
Jedem offen, so ist ja
Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,
Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden
Aufgerichtet an goldnen
Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Gut auch sind und geschikt einem zu etwas wir,
Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen
Einen bringen. Doch selber
Bringen schikliche Hände wir.