

Gdańsk 2021, Nr. 44

<https://doi.org/10.26881/sgg.2021.44.08>**Eleonore De Felip**

(Leopold-Franzens-Universität Innsbruck)

<https://orcid.org/0000-0001-6128-7066>

„Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich / Hemmt
die erstaunende Nacht nun immer“. Die Darstellung von Schmerz
und Verzweiflung in Hölderlins Ode *Chiron*

In Hölderlins ‚tragischer Ode‘ *Chiron* drückt sich im Schmerz des unheilbar verwundeten Kentauren ein persönliches wie auch ein allgemeines Leiden aus. Vers für Vers ergründet der Aufsatz Chirons ‚Innenwelt‘ und analysiert dabei Hölderlins intensitätsbasierte poetische Verfahrensweise. Der Fokus liegt auf dem Spannungs- und Entwicklungsbogen, der Hölderlins Konzept des ‚Tragischen‘ widerspiegelt. Seine Poetik kreist um Trennung und Vereinigung, um die progressive Integration von Gegensätzlichem und um die Notwendigkeit von semantischen Leerstellen.

Schlüsselwörter: Friedrich Hölderlin, Schmerz, ‚tragische Ode‘, Poetik der Intensität

“Indeed, the heart is awake, but I rage and always astonishing Night constricts me”¹. **Representing Pain and Despair in Hölderlin’s Ode *Chiron***. In Hölderlin’s ‘tragic ode’ *Chiron*, the pain of the incurably wounded centaur serves to express both personal and general suffering. The article explores Chiron’s ‘inner world’ line by line, thereby analysing Hölderlin’s poetic method. It focuses on the arc of suspense and development, reflecting the author’s concept of ‘the tragic’. His poetics is rooted in separation and reunification, the progressive integration of the opposites, and the essential role of semantic openness.

Keywords: Friedrich Hölderlin, Pain, ‘tragic Ode’, Poetics of Intensity

In seiner Ode *Chiron* gab Hölderlin dem unaussprechlichen Schmerz eine sprachliche Form von höchster lyrischer Intensität. Chirons unheilbare Wunde lässt ihn verzweifeln; unsagbare körperliche Schmerzen treiben ihn dazu, sich nach Erlösung im Tod zu sehnen. Die alkäische Strophe erfüllt hier zwei Funktionen: zum einen dient sie der formalen Bändigung der Verzweiflung; zum anderen ist sie das Instrument zur Inszenierung eines ‚abgebrochenen‘, bruchstückhaften Sprechens. Bei Hölderlin kann Unaussprechliches nicht in Prosa wiedergegeben werden, sondern nur im Gesang. Die Odenform dient dem Ausdruck von Erkenntnis, von mantischem Sprechen und extremem Schmerz.

¹ Übersetzung von Michael Hamburger (Hölderlin 1961: 231).

1. Nachtgesänge

1803 schickte Hölderlin seinem Verleger Wilmans neun Gedichte zur Veröffentlichung zu: sechs Oden, darunter *Chiron*, und drei kurze hymnenartige Gedichte in freien Rhythmen.² 1804 erschienen sie – vordatiert – in Wilmans *Taschenbuch für das Jahr 1805. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* unter dem schlichten Titel *Gedichte* in folgender Reihenfolge: *Chiron, Thränen, An die Hoffnung, Vulkan, Blödigkeit, Ganymed, Hälfte des Lebens, Lebensalter, Der Winkel von Habrdt* (vgl. Bennholdt-Thomsen 2020: 349). In seinem Begleitbrief bezeichnet Hölderlin die Gedichte als „Nachtgesänge“: (Hölderlin 1951, GSA 6,1: 436³), und unter diesem Titel sollten sie auch Berühmtheit erlangen.

Im Begriff ‚Nachtgesänge‘ verbinde sich die tages- bzw. jahreszeitliche Bedeutung mit der geschichtsphilosophischen Dimension, so Bennholdt-Thomsen (2020: 349). Für Schmidt (1992: 794–795) knüpft Hölderlin mit der Bezeichnung ‚Nachtgesänge‘ an die zu seiner Zeit berühmten, von ihm intensiv rezipierten *Night Thoughts* von Edward Young an. Mit Nachtgesängen verweise er „auf die in seinen Gedichten immer wieder hervortretende Vorstellung von der geschichtlichen ‚Nacht‘ als der unerfüllten, negativen Zeit und auf die entsprechende negative subjektive Verfassung des ‚Dichters in dürftiger Zeit‘“ (Schmidt 1992: 795). Bartel sieht im Begriff ‚Nachtgesänge‘ vor allem dessen poetologische Implikationen: Er fasse die „Spannungen und Gegensetzungen“, die die Gedichte sprachlich und semantisch bestimmen, metaphorisch zusammen (Bartel 2000: 31) Es seien „Gesänge in der Zeit der Nacht und in der Nacht der Zeit“, in denen Hölderlin gegen die Nacht ansinge (ebd.). So sehnt auch Chiron gleich zu Beginn das Licht als Antidotum gegen die ihn hemmende Nacht herbei („wo bist du Licht? / Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich / Hemmt die erstauende Nacht nun immer“ (GSA 2,1: 56, Vers 2–4). Während in den früheren Dichtungen die Gegensätze noch zusammengeführt würden, indem die Versöhnung in einer kommenden Welt antizipiert würde, seien, so Bartel, „die Gedichte zwischen 1803 und 1806 bis zum Zerreißen gespannte letzte Verbindungen“ (Bartel 2000: 31). Zur Bezeichnung ‚Nachtgesänge‘ stellt Degner eine bedenkenswerte These auf: Es sei bisher in der Forschung die „vielleicht naheliegendste Erklärung“ (Degner 2008: 185) übersehen worden, nämlich die poetologische Deutung von Nacht als poetologischer *obscuritas*. Den zeitgenössischen Rezensenten sei dieser Aspekt hingegen durchaus aufgefallen, was sie allerdings zu verständnislosen, ja aggressiven Rezensionen veranlasste (s. Degner 2008: 181–182). Degner versteht die Bezeichnung ‚Nachtgesänge‘ als den „Kommentar“ des Autors „zu einer Eigentümlichkeit ihrer Darstellungsweise“ (Degner 2008: 185). Die in den *Nachtgesängen* anzutreffende stilistisch-semantische *obscuritas* spiegle Hölderlins avanciertes Schreibverfahren wider. Im Vergleich etwa zu *Brod und Wein*, wo es noch eine wechselnde Beleuchtung gebe, stellen die Nachtgesänge „eine Radikalisierung der dortigen Lichtregie“ dar (ebd.): „der Entzug des Lichts steht für den Ausfall einer die Lesbarkeit des Bildes lenkenden Tönung“ (Degner 2008: 185). Der dunkle Stil der Nachtgesänge entspreche Hölderlins „rezeptionsästhetisch motivierter Strategie“ (ebd.),

² Sattler nennt die letzten drei Gedichte „hymnische miniaturen“ (Sattler 1996: 159).

³ Hölderlin-Textstellen werden nach der Großen Stuttgarter Ausgabe zitiert, die im Folgenden als Sigle GSA angeführt wird.

nämlich in den Lesern eine maximale Leseenergie zu wecken, so wie auch Pindar vom Leser, „in dessen Seele seine Gewalt sich offenbaren sollte, soviel Kräfte und Anstrengung“ fordere (GSA 4,1: 203). Diese Deutung steht im Einklang mit der Relevanz der semantischen Leerstellen für Hölderlins intensitätsbasiertes Verfahren, die ich im Folgenden zeigen möchte.

Entstanden nach 1800 spiegeln die *Nachtgesänge* Hölderlins späte poetische Haltung wider. Nun weicht die persönliche Klage der früheren Gedichte einer unpersönlichen Klage, in der die individuelle Not im allgemeinen leidvollen Zustand seiner Zeit aufgehoben ist. Für Ryan bedeutete Hölderlins Trennung von Diotima-Susette zunächst eine „Gefährdung seines Dichtertums“, später habe er sie „als Läuterung und Befreiung zu einem eigentlicheren, über die persönliche Not hinausgehenden Sprechen[...]“ empfunden (Ryan 1962: 54). In dieser „Bejahung der Zeitlichkeit alles menschlichen Daseins“, das in übergeordnete, historisch sich verwirklichende Entwicklungsprozesse eingebunden ist, sieht Ryan auch die wichtigen Voraussetzungen für Hölderlins späte, „prophetische“ Dichtung (ebd.: 55). Auch in der Chiron-Ode steht Chirons Leid, vor dem Hintergrund überindividueller ‚tragischer‘ Entwicklungsprozesse gelesen, stellvertretend für das Leiden der Menschen an den Gesetzen des Lebens.

Hölderlin wählt die Bildsprache des antiken griechischen Mythos, weil nur sie ihm die nötige sprachliche Distanz gewährt, um die als desolat empfundene geistige und politische Lage Deutschlands – die ‚Nacht‘-Zeit seiner Epoche – zu beklagen. Im bereits erwähnten Brief an Wilman spricht Hölderlin von den eingereichten Gedichten als von einem „Opfer“ (GSA 6,1: 436), das er den Lesern bringe, von einer nochmaligen freiwilligen Rückkehr in die Beschränktheit der Lesererwartungen. Grunert sieht hier eine ironisch inszenierte „Konzession an den Publikumsgeschmack“ (1995: 135), um noch einmal das leidende Ich zur Sprache kommen zu lassen.⁴ Doch sei Hölderlins Klage keine subjektive Liebesklage mehr. Die Befangenheit im subjektiven Leid hemme, so der Dichter, das Liebeslied in seinem hohen Flug:

Es ist eine Freude, sich dem Leser zu opfern, und sich mit ihm in die engen Schranken unserer noch kinderähnlichen Kultur zu begeben.

Übrigens sind Liebeslieder immer müder Flug, denn so weit sind wir noch immer, trotz der Verschiedenheit der Stoffe; ein anders ist das hohe und reine Frohloken vaterländischer Gesänge.

Das Prophetische der Messiasde und einiger Oden ist Ausnahme. (GSA 6,1: 436)

Schmerz, Trauer und Verzweiflung ziehen sich als motivische Leitfäden durch den gesamten Zyklus. In der Ode *Chiron* verdunkelt die Nacht das Gemüt des unheilbar Verwundeten. Sie ist die Nacht der Seele, psychische Finsternis. Das Leid, das Chiron widerfährt, hat die Qualität einer griechischen Tragödie. Das Schicksal schlägt den Unschuldigen mit unerbittlicher Härte. Der Sturz in Not und Verzweiflung ist unausweichlich. Jeder Geist, der Selbsterkenntnis erlangen will, muss ihn auf seinem Weg zunächst erleiden. Damit ist die Ode, die Chirons Schicksal besingt, ‚prophetisch‘ im Sinne von richtungsweisend. Obwohl sie einem leidenden

⁴ Auch Sattler sieht in Hölderlins Wortwahl einen ironischen Seitenhieb auf Goethe, dessen *Nachtgesang* ein Jahr zuvor im selben Taschenbuch publiziert worden war. Hölderlins eigene poetischen Höhenflüge stünden in bewusstem Kontrast zum „müden Flug“ von Goethes Lied (Sattler 1996: 174, Anm. 4).

Subjekt Sprache verleiht, unterscheidet sie sich paradoxerweise dennoch von der ‚müden‘ subjektiven Liebesklage. Wie Hölderlin diese Gegensätze ästhetisch realisiert, wird im Folgenden zu zeigen sein.

2. Die ‚tragische Ode‘

Für Chirons Verzweiflung gibt es im Leben keine Lösung. Er leidet unerträgliche Schmerzen, da ihm Herakles – wenn auch unabsichtlich – mit seinem ins giftige Blut der Lernäischen Hydra getauchten Pfeil eine unheilbare Wunde zugefügt hat (Apollodorus 2,5,4; 2005: 106/108 Griech. bzw. 107/109 Dt.; Graf 2006). Der Kentaure sehnt sich nach Erlösung im Tod, doch solange er unsterblich ist, wird sein Leiden niemals ein Ende haben. Nun hofft er auf die Erfüllung jener Prophezeiung, welche ihm Erlösung versprach, wenn ein Sterblicher einst seine Sterblichkeit gegen Chirons Unsterblichkeit eintauschen wolle. Sie wird sich in Gestalt des Prometheus erfüllen, der seinerseits von seiner Marter – ein Adler frisst seine ständig nachwachsende Leber – befreit werden wird, sobald ein Unsterblicher ihm freiwillig seine Unsterblichkeit überlasse (ebd.).

Der zivilisierte und sanfte Chiron unterscheidet sich von den anderen Kentauren, die als wild und ungebildet gelten. In der Ilias wird er „der gerechteste der Kentauren“ genannt (Il. 11,832, zit. bei Ov. fast. 1,413; Graf 2006). Pindar nennt ihn „freundlich den Menschen“ (P. 3,5; Graf 2006). Er ist ein Arzt (Hom. Il. 4,199; 1,832; Graf 2006) und der Lehrer berühmter Heroen wie Achilleus (Hom. Il. 11,832; Hes. frg. 204,87; Graf 2006), Iason (Hes. theog. 1001, frg. 40; Graf 2006), Asklepios (Pind. P. 3,5–7; N. 3,54f.; Graf 2006) oder Aktaion (Apollod. 3,30; Graf 2006). Chiron erzieht sie in der Jagd- und Heilkunst sowie im Saitenspiel. Als heilkundiger Menschenfreund und Künstler der, fernab von den Menschen am Fuße des Pelion lebt (Graf 2006), positioniert sich der zweigestaltige Chiron an der Schwelle zwischen ungezähmter Natur und menschlicher Zivilisation. Sein Körper – halb Pferd, halb Mensch – versinnbildlicht sowohl die Einheit der Gegensätze als auch deren Unvereinbarkeit. Für Ryan verkörpert Chiron „das Leiden an der Unausgeglichenheit der Zwischenzeit“ (Ryan 1960: 210). Auch Schmidt sieht in der Zweigestaltigkeit Chirons „das Zwischenstadium der Trennung und Teilung“ verkörpert (Schmidt 1978: 58). Hölderlins Chiron ist für ihn ein liminales Phänomen, angesiedelt zwischen dem ursprünglichen, nun verlorenen Zustand der Einheit mit dem Göttlichen und einer herbeigesehnten, neuen Einheit. Ebenso ist für Degner die Chiron-Ode „ausschließlich in dem qualvoll ausgedehnten Umschlagsmoment zwischen Verwundung und Erlösung“ situiert (Degner 2008: 192). Indlekofer hingegen deutet den doppelgestaltigen Künstler poetologisch als „Metapher einer Subjektivität, in der die tradierte religiöse Weltansicht mit dem vernunftorientierten Tatsachendenken der Aufklärung konfligiert“ (Indlekofer 2007: 144). Aus religionsgeschichtlicher Perspektive betrachtet weist Chiron Aspekte eines übermenschlichen (unsterblichen) „Initiators“ (Graf 2006) und Wohltäters auf, der selbst zwar in der Natur lebt, den Menschen aber zivilisatorische Fertigkeiten beibringt, wodurch ihr Leben leichter wird.

Hölderlins Bild von Chiron ist stark von Pindar beeinflusst (vgl. Bartel 2000). Hölderlin verehrte den griechischen Dichter als sein Vorbild, sowohl in stilistischer als auch

in thematischer Hinsicht (vgl. Bartel 2000: 40). Bereits in seiner Tübinger Magisterarbeit schrieb er: „Ich möchte beinahe sagen, sein Hymnus sei das summum der Dichtkunst“ (GSA 4,1: 202). Später übersetzte er dessen Olympischen und Pythischen Oden (GSA) sowie die erhaltenen Fragmente (GSA). Seine Beziehung zu Pindar war von großer Bewunderung geprägt, die zu einem langen und komplexen Prozess der kreativen Aneignung führte. Hölderlins Übertragung der Sprache Pindars ins Deutsche war zugleich ein Prozess der Selbstfindung. Was er an Pindar bewunderte, nämlich dass er in der „gedrängten Kürze“ seiner Sprache „die Darstellung des Epos und die Leidenschaft des Trauerspiels vereinigt hat“ (GSA 4,1: 203), wird ihm zum stilistischen Ideal. Die schroffen Brüche in Syntax und Bildgestaltung bei Hölderlin sind aus seiner intensiven Beschäftigung mit Pindars Sprache hervorgegangen. Dabei half ihm sein Verfahren der Wort-für-Wort-Übertragung des griechischen Textes, sich seines eigenen Ideals der maximalen expressiven Steigerung durch Verknappung und durch die Juxtaposition von Gegensätzen bewusst zu werden.

Auf diese Ode trifft wohl Hölderlins Begriff der ‚tragischen Ode‘ zu, wie ihn der Dichter zu Beginn seines poetologischen Aufsatzes *Grund zum Empedokles* erläutert. In diesem Text, den er nach Abbruch des zweiten Entwurfs seines Tragödienprojekts *Der Tod des Empedokles* schreibt, versucht Hölderlin, Klarheit über den Grund seines Scheiterns zu gewinnen (vgl. Dahlke 2008: 205–215). Darüber hinaus formuliert er hier grundsätzliche Überlegungen zu seiner Poetik des Tragischen.

Hölderlins Erläuterungen zur ‚tragischen Ode‘ zufolge (GSA 4,1: 149) ist es nicht so sehr der tragische Inhalt, der das Gedicht *Chiron* zu einer ‚tragischen Ode‘ macht, vielmehr ist es das in ihm zu findende poetische Paradigma, nämlich eine ganz bestimmte prozessuale Abfolge von Geisteshaltungen (vgl. Doering 2020: 323). Mit diesen Gedanken beginnt der *Grund zum Empedokles*:

Die tragische Ode fängt im höchsten Feuer an, der reine Geist, die reine Innigkeit hat ihre Grenze überschritten, sie hat diejenigen Verbindungen des Lebens, die nothwendig also gleichsam ohnedieß zum Contact geneigt sind, und durch die ganze innige Stimmung dazu übermäßig geneigt werden, das Bewußtsein, das Nachdenken, oder die physische Sinnlichkeit nicht mäßig genug gehalten, und so ist, durch Übermaas der Innigkeit, der Zwist entstanden, den die tragische Ode gleich zu Anfang fingirt, um das Reine darzustellen. (GSA 4,1: 149)

Innerhalb einer ‚tragischen‘ Abfolge ist der erste Zustand der des „reinen Geistes“. Dies ist der Urton, von dem alles ausgeht. In diesem Zustand ist die Seele „reine Innigkeit“; sie ist eins mit den Phänomenen der Welt und mit dem Göttlichen. Was nach Vollendung klingt, ist es in Wahrheit nicht, denn noch fehlt es ihr an Maß. Sie gerät in ihrer Neigung, mit dem Anderen in innigen „Contact“ zu treten, in übermäßiges Nachdenken. Doch nicht nur das Bewusstsein, sondern auch die physische Sinnlichkeit überschreitet eine notwendige Grenze. In dieser Dimension ist die Seele außer sich, sie befindet sich in Ekstase. Dieses „Übermaas der Innigkeit“ aber führt unausweichlich zum Konflikt, dem „Zwist“.

Es folgt der Fall aus der Ekstase ins zweite Stadium, das von Extremen geprägt ist. Hier fällt die Seele zunächst ins Extrem der Unterscheidung, die zu Schmerz und Not führt. In diesem Zustand macht sie die Erfahrung von Entfremdung und Entzweiung. Was zuvor die reine Einheit war, spaltet sich nun in Subjekt und Objekt. Darauf kippt die Seele ins andere Extrem

der Nicht-Unterscheidung, ins Übersinnliche, „das gar keine Noth anzuerkennen scheint, von da fällt sie in eine reine Sinnlichkeit, in eine bescheidenere Innigkeit“ (GSA 4,1: 149). Diese zweite Innigkeit ist bescheidener, weil ihr die geistige Qualität fehlt. Das zweite Stadium ist geprägt von einem Mangel an Reflexion. Die Seele empfindet tiefe Sehnsucht nach dem ursprünglichen Status, dem Reinen, nach der Auflösung des Zwists und nach der Wiedervereinigung mit dem Göttlichen.

Auf einer dritten Stufe schließlich findet der Wechsel in einen neuen Grad des Grundtons statt. Es handelt sich nicht um eine reine Rückkehr, sondern um eine graduelle Veränderung. Die gereifte Seele findet zu ihrer Innigkeit zurück, allerdings mit einem neuen maßvollen Bewusstsein:

[...] der Urton ist wieder und mit Besonnenheit gefunden und so gehet sie [die Ode] wieder von da aus durch eine mäßige freiere Reflexion oder Empfindung sicherer freier gründlicher (d. h. aus der Erfahrung und Erkenntniß des Heterogenen) in den Anfangston zurück. (GSA 4,1: 149)

Weil Hölderlin im gleichen Aufsatz den Begriff der ‚tragischen Ode‘ dem des ‚tragisch-dramatischen Gedichts‘ gegenüberstellt, sei wohl anzunehmen, dass er ihn als „spezifisch lyrische Form“ geprägt habe, so Doering (2020: 323). ‚Tragische Ode‘ bezeichne allerdings weder eine bestimmte inhaltliche Konstellation noch ein bestimmtes Metrum, sondern „die Koordinaten eines inneren Spannungsverhältnisses, das den poetischen Text durchzieht“ (Doering 2020: 323). In den ‚tragischen Oden‘ erfolgt ein prozessualer Wechsel von Grundhaltungen (Dahlke 2008: 206).

Der Weg der Seele in die Vollendung führt aus der übermäßigen Innigkeit über die Entzweiung in eine neue, besonnene Innigkeit. Beachtenswert ist hierbei die herausragende Bedeutung, die Hölderlin der Innigkeit beimisst. Er macht sie zum Gradmesser für seelische Reife. Die Fähigkeit zur Innigkeit ist nicht nur die Voraussetzung für den Reifeprozess der Seele, sondern – in einer maßvollen, integrationsbereiten Variante – auch dessen Ziel. In dieser Wertschätzung der Innigkeit als seelisch-geistiger Qualität offenbart sich nicht nur Hölderlins persönliche Veranlagung, sondern auch sein Interesse für die damals neue, ‚avantgardistische‘ Denkfigur der Intensität, zumal Innigkeit und Intensität zwei semantisch eng verwandte Begriffe sind. Auch sind es insbesondere die Dichter, die zu einer gesteigerten Innigkeit fähig sind.⁵ Ihre künstlerische Neigung, zu allen Phänomenen in einen engen Kontakt zu treten, versetzt sie in die Lage, mit den Worten zu verschmelzen.

⁵ Als Folge seiner langjährigen Beobachtung hochbegabter und kreativer Menschen entwickelte der polnische Psychiater und Psychologe Kazimierz Dąbrowski (1902–1980) eine Theorie der herausragenden emotionalen Entwicklung (*Theory of Positive Disintegration*, Dąbrowski: 1972, 1977 u. a.). An vielen seiner als ‚neurotisch‘ und ‚pathologisch‘ eingestuft Patienten stellte er eine außergewöhnliche Kreativität, Empfänglichkeit und Sensibilität fest sowie eine ausgeprägte intellektuelle und moralische Wachheit. Ein Schlüsselement seiner Theorie war sein Konzept der sog. ‚Übererregbarkeiten‘ („overexcitabilities“), welche in Verbindung mit bestimmten Begabungen zur Voraussetzung für herausragende emotionelle Entwicklungen werden (Dąbrowski 1972, 1977; vgl. Schiever 1985). Dąbrowski beobachtete fünf Arten von Übererregbarkeit: psychomotorische, sinnliche, imaginative, intellektuelle und emotionelle. Es handelt sich hierbei um Dimensionen mentaler Prozesse bzw. um Ausdrucksvarianten einer inneren erhöhten Anspannung, die angeboren und messbar ist und die auf eine erhöhte Sensibilität der Neuronen zurückzuführen ist (Dąbrowski/Piechowski 1977; Mendaglio 2006). Laut Dąbrowski weisen innere Konflikte auf die Fähigkeit eines Individuums hin, sich von widersprüchli-

Hölderlin bezeichnet mit Innigkeit jene Eigenschaft des Geistes, die sich mit den Dingen, den Bildern, den Worten, den Menschen und den Göttern verbindet. „Innigkeit“ bezeichnet aber auch eine besondere Art des Eineswerdens mit den Worten, Dingen, Menschen und Göttern, zumal eine übermäßige, gar maßlose Innigkeit nicht einfach Verinnerlichung bedeuten kann, sondern auf ein unerhörtes Verschmelzen hindeutet, welches das Innerste der sich vereinigenden Teile erfasst. (Dahlke 2008: 206)

‚Tragisch‘ im Sinne Hölderlins bedeutet also nicht notgedrungen ein Geschehen mit unglücklichem Ausgang. ‚Tragisch‘ ist vielmehr die Gesetzmäßigkeit, die einer bestimmten Abfolge an Grundhaltungen zugrunde liegt. Dem „Übermaas“, das einer heroischen Grundhaltung entspricht, folgen Entzweiung, Not und reine Sinnlichkeit, was auf eine naive Haltung schließen lässt. Nur die Erkenntnis der notwendigen Einheit der Gegensätze führt zu einem neuen, ‚idealen‘ Bewusstsein, welches die Notwendigkeit von Grenzen auch für den Zustand höchster Innigkeit erkennt und akzeptiert. In seinen poetologischen Überlegungen zur ‚tragischen Ode‘ entwirft Hölderlin bereits seine Poetik der wechselnden Töne, die er später im Aufsatz *Über die poetische Verfahrungsweise des poetischen Geistes* theoretisch ausbauen sollte (s. Schmid 2020: 133–141).

Dieser von Hölderlin hier skizzierte ‚tragische‘ Weg hatte für ihn auch eine eminent historische Bedeutung. Er empfand die Umstände, unter denen er als Dichter leben musste, das Ausbleiben von Anerkennung und Wirkung, als unzumutbar (Ryan 1962: 28–39). Seine Zeitgenossen nahmen ihn, wenn überhaupt, nur als den Verfasser von verstreut in Almanachen erscheinenden Gedichten wahr. Die Weimarer Dichturfürsten begegneten ihm mit Geringschätzung (Ryan 1962: 34–36, 44; Safranski 2019: 125–127). Die politische Lage war desolat. Hesperien, das geistige Abendland, befand sich in einem Zustand äußerster Dürftigkeit. In der Verzweiflung des Kentauren Chiron wird Hölderlins große persönliche Not spürbar. Es ist nicht nur Chirons Seele, die sich danach sehnt, jenseits von Entfremdung und Verletzung sich wieder mit dem Göttlichen zu versöhnen. Das Bedürfnis nach Sinn und Erkenntnis ist sowohl auf der individuellen als auch auf der kollektiven Ebene die Voraussetzung für Entwicklung und Versöhnung.

chen Wahrnehmungen irritieren zu lassen. Diese Fähigkeit und eine besondere Sensibilität für die Umwelt seien Merkmale kreativer und herausragender Persönlichkeiten: „One of the basic characteristics of the gifted is their intensity and an expanded field of their subjective experience. The intensity, in particular, must be understood as a qualitatively distinct characteristic. It is not a matter of degree but of a different quality of experiencing: vivid, absorbing, penetrating, encompassing, complex, commanding – a way of being quiveringly alive” (Piechowski 1991: 181). Wenn Dąbrowski von ‚positiver‘ Desintegration spricht, so meint er mit ‚positiv‘ die Qualität dieser Dynamik, gewissermaßen die Aufwärtsbewegung der Veränderung, die von ‚primitiveren‘ mentalen Niveaus hin zu ‚höheren‘, d. h. weiteren, offeneren und bewussteren führen. Eine höhere emotionelle Entwicklungsstufe zu erreichen, bedeutet, dass zuerst alte innere Strukturen aufgebrochen werden müssen. Im Zuge dieser Veränderungsprozesse treten oft mentale Disharmonien oder sogar Störungen und Leistungseinbußen auf. In diesem Lichte betrachtet können Unruhe, Angstzustände und Schuldgefühle vieler kreativer Menschen (wie Hölderlin), die Unzufriedenheit mit sich selbst, die Neigung zum introvertierten Rückzug, die Obsessionen und ekstatischen Momente als Indikatoren für eine positive Unangepasstheit an innere und äußere Gegebenheiten und für die notwendig daraus entstehenden inneren Konflikte gesehen werden. In diesem Lichte gelesen, kann die Chiron-Ode als Darstellung der positiven Desintegration eines Künstlers gelesen werden.

3. Poetik der Intensität

Hölderlin verband das genieästhetische Programm der gesteigerten Empfindungen mit der im 18. Jahrhundert entdeckten Denkfigur der Intensität (Kleinschmidt 2004: 137–140). Dieser aus den Naturwissenschaften stammende Begriff diente ursprünglich der Beschreibung und Messung von gleitend sich verändernden Phänomenen wie Wärme, Licht oder Schall. Das Konzept der Intensität ist untrennbar verbunden mit dem Modus der Prozessualität. Es erfasst alle jene Prozesse der graduellen Modulation, die den üblichen Vorstellungen „von positiver Differenz und ihrer Verkehrung, der Negation“ widerstehen (Kleinschmidt 2004: 7). Die ‚Entdeckung‘ der Intensität verdankt sich dem kritischen Geist der Aufklärung, der die Notwendigkeit erkannte, eine Beschreibungsgröße jenseits der Kategorien von ‚Entweder-Oder‘ zu finden.

Um 1800 waren es dann auch die „avancierten und theoretisch interessierten Autoren der Epoche“ wie Novalis und Hölderlin, die dieses naturwissenschaftliche Konzept bereitwillig aufgriffen und für ihre eigene Poetik übersetzten (Kleinschmidt 2004: 141). Das intensitätsbasierte Denken sucht und findet überall Phänomene der gleitenden Modifikation. Es erkennt, dass es insbesondere die Emotionen und seelischen Zustände sind, die sich in einem steten Prozess der Wandlung befinden.

Auch die Genieästhetik suchte für das weite Feld der gesteigerten Empfindungen eine neue, nuancierte Begrifflichkeit (vgl. Kleinschmidt 2004: 73–98). Das theoretisch gleichermaßen differenzierte wie auch präzise Konzept der Intensität bot ihr einen willkommenen neuen Terminus. Der alte deutsche Begriff der Innigkeit (pietistischer Provenienz) wurde durch den fremdsprachlichen der Intensität auf ideale Weise ergänzt. Während ‚Innigkeit‘ die Tiefe der Empfindungen meint (s. Grimm: Innigkeit) und damit eine seelische Bewegung, die grundsätzlich in eine einzige Richtung geht, nämlich ins Innerste des Herzens, bezeichnet ‚Intensität‘ die grundsätzliche Variabilität der seelischen Phänomene. Im Sinne des intensitätsbasierten Denkens können Empfindungen zwar nahezu unendlich gesteigert werden, doch ist die Steigerung nicht geradlinig, sondern graduell auf- und absteigend.

In seinem um 1800 entstandenen Theorieprogramm *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* macht Hölderlin die Denkfigur der Intensität für seine ‚Poetik des Wechsels der Töne‘ fruchtbar (GSA 4,1: 241–265). Weder kann hier auf Hölderlins schwierige poetologische Begrifflichkeit im Detail eingegangen werden noch der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich seine Begriffe des Heroischen, Naiven und Idealen, des Grundtons und des poetischen Geistes auf die Analyse konkreter Texte übertragen lassen. Sehr vereinfacht gesagt, kreist seine Poetik um Trennung und Vereinigung und um den graduellen Aufbau von Spannungen zwischen Gegensätzen. Durch den Fokus auf Gegensätzlichem entsteht eine Bewegung der unendlichen Annäherung an eine Mitte, die semantisch unbesetzt und damit weit offen bleibt. Aus der Spannung zwischen metonymischem Sprechen und unbesetzter, weil mit Sprache nicht zu fassender Mitte erwächst poetische Intensität.

Hölderlins modulierendes Sprechen entspricht seinem intensitätsbasierten, integrierenden Denken. Seine poetische Verfahrungsweise besteht denn auch darin, dass kein Gedanke – einmal formuliert – später ausgelöscht oder getilgt wird, sondern dass lediglich der Fokus der Aufmerksamkeit verschoben wird. Was bei Hölderlin einmal in die poetische Existenz getreten ist, bleibt in der Welt seines Textes immer bestehen. So wie der Text fortschreitet,

tritt es lediglich in den Hintergrund, während andere Gedanken und Bilder in den Vordergrund rücken. Durch das Auftauchen und scheinbare Versinken poetischer Bilder entsteht eine Bewegung im Text, die ihrerseits Spannung erzeugt. Die poetische Vollendung besteht für Hölderlin einerseits in der konstanten Modulation synchroner ‚Töne‘ (Grundhaltungen), andererseits in deren Engführung zu einem neuen, ‚höheren‘ Ganzen.

Im Folgenden werden die ersten Strophen der Ode einem *close reading* unterzogen, wobei der Fokus auf den vielfältigen Spannungs- und Entwicklungsbögen liegt, welche die ‚tragische Ode‘ *Chiron* tragen. Die genaue Analyse der Strophenstruktur, der Wortwahl und Wortstellung sowie des Rhythmus soll zeigen, wie es Hölderlin gelingt, Chirons seelische Intensität in ästhetische Intensität zu übersetzen. Hölderlin arbeitet mit der Modulation von Gegensätzen, die er in einen spannungsreichen Dialog zueinander treten lässt. So erwächst etwa aus der Spannung zwischen hochemotionellem Inhalt und den weich fließenden Versen der alkäischen Odenstrophe, die den harten Zusammenprall von Hebungen vermeidet, eine kaum zu übertreffende lyrische Intensität. Ein besonderes Augenmerk wird auch darauf liegen, das modulierende Umkreisen des Mittelpunkts (Chirons Schmerz und Verzweigung) zu beschreiben, auf semantische Verschiebungen hinzuweisen sowie zu zeigen, dass Leerstellen notwendig sind, um äußerste poetische Intensität zu erzielen.

4. Die Ode *Chiron*

Das Gedicht hat eine durchgehend dialogische Struktur. Ein lyrisches Ich – Chirons Stimme – ruft verschiedene personifizierte Phänomene an wie den Tag, die Weiden, die Erde, das Haus seiner Väter sowie schließlich einen jungen, namentlich nicht näher bestimmten Mann. Damit steht die Ode in der Tradition der lyrischen Apostrophe, die Culler zu den herausragenden traditionellen Charakteristika lyrischen Sprechens zählt (2015: 211–243).

Aus tiefster Not ruft Chiron das Licht an. Er fleht es an, sich ihm zu zeigen und ihn zu erlösen. Zwar sind die Augen des Kentauren nicht blind wie die des blinden Sängers in der früheren Fassung von *Chiron* (GSA 2,1: 54–55). Doch die Nacht hält sein Herz gefangen.

Strophe 1:

Wo bist du, Nachdenkliches! Das immer muß
 Zur Seite gehen, zu Zeiten, wo bist du, Licht?
 Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich
 Hemmt die erstaunende Nacht nun immer. (GSA 2,1: 56)

Spannung erwächst hier zunächst aus der formalen Zweiteilung der Strophe. In der ersten Hälfte dominiert die Anrufung, der zweifache Schrei aus tiefstem Herzen, auf den keine Antwort erfolgt. Im Unterschied dazu steht die zweite Hälfte im Zeichen der Selbstreflexion.⁶

⁶ In der Betonung der Reflexion (in *Chiron*) im Unterschied zum einstigen ekstatischen Schwung (in *Der blinde Sänger*) zeigt sich, so Schmidt, der tiefgreifende Wandel von der früheren zur späteren Fassung (Schmidt 1978: 37). Damit gehe ein ‚nüchternerer‘, ‚distanzierterer‘ Ton einher.

Das Herz ist wach und möchte sich regen, doch hemmt es die „erstaunende“ Nacht. Intensität entsteht auch immer durch die entgegenwirkende Kraft eines Widerstands.

Die Lexik ist geprägt durch den Gegensatz von Licht und Nacht einerseits, von wachem Herz und hemmender Nacht andererseits. Die das Gedicht eröffnende Frage „Wo bist du, Nachdenkliches?“ wird am Ende des zweiten Verses, leicht moduliert, wiederholt: „Wo bist du, Licht?“ Die rahmende, vereinigende Wirkung der dadurch entstandenen Klammerkonstruktion kontrastiert mit der trennenden, den Sprachfluss hemmenden Wirkung des Enjambements. Die erklärende Beschreibung des Lichts („das immer muss [...]“) hält einen Moment inne. In der kurzen Pause tauchen blitzartig verschiedene mögliche Eigenschaften des Lichts auf, bevor der zweite Vers die für Chiron unheilvolle Eigenart des Lichts nennt: „zu Zeiten“, d. h. von Zeit zu Zeit, immer wieder, „bisweilen“ (Grimm: zuzeiten) einer stärkeren Macht weichend⁷. Die Juxtaposition von „Zur Seite“ und „zu Zeiten“ spielt mit der Verschiebung des Inhalts bei nahezu gleichem Klang. Während die Vokale ‚gehalten‘ werden, werden die Konsonanten minimal variiert. Dadurch kommt es zu einer ‚harten‘ Zusammenführung von lokaler und temporaler Bestimmung.

Im Lichte von Hölderlins Überlegungen zur ‚tragischen Ode‘ gelesen, beginnt das Gedicht im zweiten (naiven) Stadium, das von Schmerz, Not und Mangel an Reflexion geprägt ist. Chirons Ruf nach dem „nachdenklichen“ Licht wird so verständlich als Suche nach demjenigen, das seinen Zustand des Mangels beenden kann. Das „nachdenkliche“ Licht bringt die Besonnenheit, die aus der tiefen Verstörung herausführt und den Schmerz heilt. Doch ist seine Zeit noch nicht gekommen. Noch muss es der unreflektierten, zürnenden Nacht weichen. Hölderlin nennt sie „erstaunend“, was hier transitiv zu verstehen ist und in seiner Bedeutung dem englischen „stun“ (betäuben) nahekommt (Grimm: erstaunen). Während sich das Licht immer wieder zurückziehen muss, ist der hemmende Widerstand der Nacht stets präsent.⁸

Auf der Ebene des Rhythmus schließlich steht das fließende Versmaß der alkäischen Strophe mit seinem weichen Wechsel von unbetonten und betonten Silben im Kontrast zu den kurzen, durch Beistriche getrennten Satzteilen, die Chirons abgebrochenes Sprechen, sein Stammeln, widerspiegeln. Die lyrische Intensität ergibt sich hier aus der formalen Bändigung der extremen Emotionen durch die sanfte Odenstrophe.

Strophe 2 und 3:

Sonst nemlich folgt' ich Kräutern des Walds und lauscht'
 Ein waiches Wild am Hügel; und nie umsonst.
 Nie täuschten, auch nicht einmal deine
 Vögel; denn allzubereit fast kamst du,

⁷ In der „abstrakt[en] und distanziert[en]“ Wendung „zu Zeiten“ sieht Schmidt einen Hinweis „auf das für die innere Erfahrung geltende Gesetz der Periodizität“ (Schmidt 1978: 28). Da das Licht mit dem Göttlichen gleichgesetzt wird, entspricht das periodische Weichen des Lichts „der notwendigen Beschränkung göttlicher Gegenwart“ im Leben der Menschen. Dieser Gedanke finde sich häufig in Hölderlins Werk. Dies sei in der „Schwäche der menschlichen Natur“ begründet, welche das Göttliche nicht zu jeder Zeit zu erkennen vermag. Schmidt erkennt darin „eine deutliche Analogie zur pietistischen Theodizee der divina oeconomia“ (ebd., Anm. 18).

⁸ Weil die Nacht hier „zürnt“ und „hemmt“ (und nicht mehr nur „bannt“ und „hält“ wie in der früheren Fassung *Der blinde Sänger*), sieht Schmidt ihre „Negativität schon dezidiert erkannt“ (Schmidt 1978: 39).

So Füllen oder Garten dir labend ward,
 Rathschlagend, Herzens wegen; wo bist du, Licht?
 Das Herz ist wieder wach, doch herzlos
 Zieht die gewaltige Nacht mich immer. (GSA 2,1: 56)

In Strophe 2, 3 und 4 erinnert sich Chiron an die erste Zeit seines Lebens, die von „reiner Innigkeit“ erfüllt war. Es ist der ursprüngliche (heroische) Zustand der Einheit mit den Phänomenen der Welt. Chiron nimmt innigen Kontakt zu Pflanzen („folgt‘ ich Kräutern des Walds“) und Tieren („und lauscht‘ / Ein waiches Wild am Hügel; und nie umsonst.“) auf. „Lauschen“ ist hier transitiv zu verstehen (Grimm: lauschen). Sein Geist war in Einklang mit der Natur. Besonders erwähnenswert erscheint mir dazu Schmidts feinfühliges Beobachtung, dass der junge Chiron die Kräuter nicht pflückt, sondern ihnen folgt, und das Wild nicht jagt, sondern ihm lauscht (Schmidt 1978: 41): „Ein [...] verfügendes und zerstörendes Eingreifen in die Natur gehört erst einem späteren Stadium der Entwicklungsgeschichte an“. Chirons friedliche, gewaltlose Haltung spiegle seine „sympathetische Nähe zum Leben der Natur“ (ebd.). Für Beissner sind die Vögel „als Boten des Lichts aufzufassen, als Kreatur gewordne Lüfte, zugleich auch wie griech. οἰωνοὶ und lat. aves als Weissagevögel, Vogelzeichen, Vorbedeutung“ (GSA 2,2: 510). So gelesen drückt sich in ihnen die Verbundenheit der Natur mit Chiron aus, die sich ihm auch in ihren Botschaften ganz öffnet.

Der Kontrast zwischen jenem verlorenen, paradisischen Zustand und dem jetzigen, leidvollen ist so groß, dass sich Chiron des unerhörten „nie“ durch die intensivierende Wiederholung „auch nicht einmal“ versichern muss.

Darüber geriet sein Geist in grenzenlose Begeisterung. Es war die reine Ekstase, ein Zustand extremer Intensität. Davon wurde sogar das Licht angezogen: es labte sich am jungen Pferdemenchen (dem „Füllen“) und seinem Leben, welches ihm ein „Garten“ war. Es näherte sich allerdings „rathschlagend, Herzens wegen“, was erst der verwundete Chiron rückblickend versteht. Das ‚sehende‘ Licht wollte ihm ratend beistehen, um sein Herz vor Unheil zu bewahren („Herzens wegen“). Hier nun wird die Reihe der Erinnerungen durch eine abermalige Anrufung des Lichts unterbrochen („wo bist du, Licht?“). Die zweite Hälfte der dritten Strophe (Vers 11 und 12) greift die zweite Hälfte der ersten Strophe (Vers 3 und 4) auf und variiert sie, indem sie das Thema „Herz“ moduliert: War das Herz in Strophe „wach“, so ist es nun „wieder wach“. War die Nacht in Strophe 1 zürnend und hemmend, so ist sie nun herzlos und gewaltig („Das Herz ist wieder wach, doch herzlos / Zieht die gewaltige Nacht mich immer.“). Das Herz wird in Vers 11 und 12 dreifach genannt. Weil es jeweils einem anderen der ‚Beteiligten‘ zugeordnet ist (und damit auch einen anderen ‚Ton‘ hat), werden in Strophe 3 alle ‚Töne‘ auf der formalen Ebene vereint: während „Herzens wegen“ sich auf den wohlmeinenden Rat des Lichts bezieht (ideal), gehört das Herz in „Das Herz ist wieder wach“ eindeutig Chiron (heroisch); die Herzlosigkeit der Nacht (naiv) schließlich bildet zu beiden einen scharfen Gegensatz. Von besonderer ästhetischer Intensität ist indes die Spannung zwischen der formalen Zusammenführung der drei Beteiligten und ihrer ‚tatsächlichen‘ Trennung.

Strophe 2 (Vers 5 und 6) moduliert die Klammerkonstruktion von Strophe 1 (Vers 1 und 2): Mit „sonst“ beginnt Vers 5, mit „und nie umsonst“ endet Vers 6. Auch hier ergibt die geringfügige Veränderung (von „sonst“ zu „umsonst“) wieder eine bemerkenswerte Verschiebung der

Bedeutung. „Sonst“ zu Beginn von Vers 5 ist eines der vielen Temporaladverbien innerhalb der Ode, die der Kontrastierung zwischen paradiesischer Vergangenheit, leidvoller Gegenwart und erlöster Zukunft dienen. So moduliert erstens das „Nie“ zu Beginn von Vers 7 das „nie umsonst“ am Ende von Vers 6 und wird seinerseits in der anschließenden Wendung „auch nicht einmal“ (Vers 7) intensiviert. Zweitens kontrastiert das zweifache „nie“ (Vers 6 und 7) das zweifache „immer“ (Vers 4 und 12). Drittens wird das „immer“ am Ende der ersten Strophe am Ende der dritten Strophe (Vers 12) wiederholt.

In den Strophen 4, 5 und 6 vollzieht sich der Wandel des Geistes. Aus dem Zustand der „reinen Innigkeit“ fällt er, unheilbar verwundet, in tiefe Not und Schmerz.

Ich war's wohl. Und von Krokus und Thymian
 Und Korn gab mir die Erde den ersten Straus,
 Und bei der Sterne Kühle lernt' ich,
 Aber das Nennbare nur. Und bei mir

Das wilde Feld entzaubernd, das traur'ge, zog
 Der Halbgott, Zeus Knecht, ein, der gerade Mann;
 Nun sitz' ich still allein, von einer
 Stunde zur anderen, und Gestalten

Aus frischer Erd' und Wolken der Liebe schafft,
 Weil Gift ist zwischen uns, mein Gedanke nun,
 Und ferne lausch' ich hin, ob nicht ein
 Freundlicher Retter vielleicht mir komme. (GSA 2,1: 56)

In Strophe 4 kommt es zu einer letzten Steigerung der Innigkeit, bevor am Ende des letzten Verses (Vers 16) die fatale Wende eingeleitet wird. Sie beginnt mit einer Aussage, die ebenso schlicht wie ergreifend ist: „Ich war's wohl.“ Beissner kommentiert die Stelle: „Ich war wohl, obschon es mir selbst unwahrscheinlich dünkt, ein und derselbe wie der, von dem ich eben gesprochen habe, der mit der Natur in innigem Einvernehmen stand“ (GSA 2,2: 511). Im Zustand der Entfremdung, in welchem sich Chiron zum Zeitpunkt seiner Rede noch befindet, erscheint es ihm nahezu unglaublich, dass er einst in so reiner Harmonie gelebt hat, weshalb er sich dessen durch diesen einfachen Satz versichern muss. Das dreimal wiederholte anaphorische „und“ bringt Steigerung und Wende zugleich. Während es zweimal der Aufzählung eines weiteren ‚paradiesischen‘ Details dient, leitet es beim dritten Mal die Katastrophe ein.⁹ So innig war die Beziehung des jungen Kentauren zur Erde, dass sie ihn zu jeder Jahreszeit mit ihren Blumen, Kräutern und Früchten beschenkte, im Frühling mit Krokus, im Sommer mit Thymian sowie im Frühherbst mit Korn. Für Schmidt hingegen lässt der „Strauß“ ein aktives Pflücken erkennen (Schmidt 1978: 46). Das erste glückliche Stadium, in welchem der Kentaure von der Natur beschenkt wurde, ist unwiderruflich vergangen. Nun ist seine Haltung vom Nützlichkeitsdenken bestimmt: der Krokus diene ihm zum Färben der Kleidung, der Thymian zum Würzen der Speisen, das Korn dem Stillen des Hungers (ebd.).

⁹ Adorno sieht in Hölderlins stilistischer Bevorzugung der Parataxis nicht nur das Erbe Pindars, sondern die Rebellion des Dichters gegen die sprachliche Synthesis, die in der Strenge ihrer Logik dem Wunsch des Menschen nach Beherrschung der Natur entspricht (Adorno 1970).

Chirons grenzenlos wissbegieriger Geist erforschte indessen die Sterne („Und bei der Sterne Kühle lernst' ich. / Aber das Nennbare nur.“). Schmidt verweist hier auf die mythologische Überlieferung, der zufolge Chiron ein Astronom war (Hölderlin/Schmidt 1997: 802). In der akademischen Tradition galt die Astronomie als wichtigste Naturwissenschaft und war fester Bestandteil der sieben freien Künste. In seinem Kommentar zum Pindar-Fragment *Das Belebende*, der zeitgleich mit der Chiron-Ode übersetzt worden sein dürfte, bezeichnet Hölderlin die Kentauren als „ursprünglich[e] Lehrer der Naturwissenschaft, weil sich aus jenem Gesichtspuncte die Natur am besten einsehen läßt“ (GSA 5: 289). Dies ist für Schmidt ein Indiz dafür, dass die im Gedicht genannten, vom Blick des Kentauren erfassten Pflanzen (Krokus, Thymian und Korn) und kühlen Sterne für die Gesamtheit der natürlichen Phänomene stehen, die sich der Mensch durch landwirtschaftliche Nutzung und wissenschaftliche Erforschung anzueignen versucht. Mit der naturwissenschaftlichen Benennung der Welt gehe aber auch die ursprüngliche innige Verbundenheit mit der Natur verloren, so Schmidt (Hölderlin/Schmidt 1997: 802). Übrig bleibe ein distanziertes Verhältnis zu den natürlichen Phänomenen, in welchem für den Menschen nur noch existiert, was wissenschaftlich (be)nennbar sei (ebd.). Das Schaffen ausgeklügelter Nomenklaturen täusche indes über die zutiefst als Zwist empfundene Entfremdung von der Natur kaum hinweg.

Indlekofer bietet eine sehr interessante Interpretation des rätselhaften ‚Nur-Nennbaren‘, indem sie es als „deutsches Gegenwort“ zum lateinischen *nefas* deutet (Indlekofer: 129–130). *Nefas*, welches im Lateinischen Frevel gegen Gott und Gottlosigkeit bedeutet, wird, wörtlich übersetzt, im Deutschen zum Un-Nennbaren. Da Chiron nur das Nennbare lernt, so impliziert diese Lesart Chirons Achtung des Göttlichen selbst im Zustand der tiefen Entfremdung.

Über die Bedeutung von „Aber das Nennbare nur“ kann nur gemutmaßt werden. Das „nur“ impliziert auf jeden Fall eine Einschränkung. Welcher Art diese jedoch ist, bleibt offen. Mit „nennbar“ könnte einerseits die reine Immanenz, die Phänomene der sicht- und begreifbaren Welt, gemeint sein, während das Transzendente für Chirons damals noch sehr jungen Geist unfassbar blieb (wiewohl er selbst in einer gewissermaßen unreflektierten Einheit mit dem Göttlichen lebte). Andererseits impliziert die Wendung „aber das Nennbare nur“ die Existenz von etwas (zum Zeitpunkt der Rede) Un-Nennbarem, nämlich die Erfahrung von unaussprechlichem Leid. Dieses konnte der junge Chiron aus der reinen Anschauung tatsächlich nicht lernen.

Die divergierenden Deutungsmöglichkeiten zeigen, dass das „Nennbare“ (und mit ihm das Un-Nennbare) semantisch unbesetzt bleibt; es ist ‚leer‘ und kann mit unterschiedlichen Inhalten gefüllt werden. Wenn es aber Chirons unaussprechlicher Schmerz ist, der hier nicht genannt wird (was hier vermutet wird), verbirgt sich in dieser Leerstelle das eigentliche Zentrum der Ode.

Am Ende der Strophe 4, durch das Strophenenjambement mit besonderer Spannung aufgeladen, holt der „Zwist“ das lyrische Ich ein („Und bei mir“). Herakles fügt Chiron eine unheilbare Wunde zu, womit er dessen Leben für immer vergiftet. Der Zauber, der auf Chirons „wildem“, weil maßlosem und unreflektiertem Feld (Leben) lag, wird durch Herakles zerstört. Ein eigentümlich berührender Kontrast besteht indessen zwischen dem, was Herakles Chiron antut, und Chirons Wort „Der Halbgott [...], der gerade Mann“. Eindrücklicher könnte der Gegensatz zwischen subjektiver und objektiver Wahrheit nicht formuliert werden. Auch

wenn Herakles als Zerstörer in Chirons Leben eintritt, so bleiben seine Epitheta „Halbgott“ und „gerader (redlicher) Mann“ auf nahezu Homerische Weise unangetastet. Beissner sieht in der Entzauberung des Gartens durch Herakles gar einen (trotz unfreiwilliger Verwundung) gutgemeinten Akt der Zivilisierung:

er entzauberte die trübe, wilde, wüste, bunte Erde (...), das wilde Feld, das heißt: die Umgebung des Gartens (v. 9), worin der junge Centaur, das Füllen, bisher wohlbehütet, nur das Nennbare lernend, gelebt hatte, und machte sie ihm zugänglich. Aber eben dadurch verlor der junge Centaur die ursprüngliche Vertrautheit mit den Mächten der Erde und des Lichts. (GSA 2,2: 511)

Nicht umsonst werde Herakles bei diesem Tun als „Zeus Knecht“ bezeichnet (ebd.). Ähnlich ist die Lesart von Schmidt, der in der ent-zaubernden Handlung von Herakles den Willen des Menschen verkörpert sieht, „über die Natur zu verfügen, anstatt in ihr nur naiv und unbewußt aufzugehen“ (Hölderlin/Schmidt 1997: 803). Hatte der im Einklang mit der Natur lebende Mensch das wilde Feld noch als paradiesischen Garten gesehen, so empfinde er die ungezähmte Natur nun, nach der Kultivierung, als „traurig“ (ebd.).

Nun, da sich Chiron im Zustand der Entzweiung und Entfremdung befindet, in welchem keine Liebe mehr möglich ist, schafft sich sein Geist Chimären der Liebe „aus frischer Erd' und Wolken“. „Weil Gift ist zwischen uns“ bezieht sich wohl auf Chirons Getrennt-Sein vom Licht. Dies erinnert an Hölderlins poetologische Reflexion über Begeisterung, Schwärmerei und Leidenschaft („Aus Freude musst du das Reine überhaupt ...“, GSA 4,1: 235–236), in der es vom Zustand des Mangels heißt, dass er den Menschen zur Schaffung von Phantasiegestalten ansporne:

In guten Zeiten giebt es selten Schwärmer. Aber wenns dem Menschen an großen reinen Gegenständen fehlt, dann schafft er irgend ein Phantom aus dem und jenem, und drückt die Augen zu, daß er dafür sich interessiren kann, und dafür leben. (GSA 4,1: 236)

Vor allem aber entwirft Chirons Geist Visionen der Erlösung, wie sie in der zweiten Hälfte der Ode besungen werden. Chirons besondere Tragik liegt darin, dass es eine Wiedervereinigung mit dem Göttlichen und damit die neue, besonnene Innigkeit für ihn nur im Tod geben kann: „Den Retter hör' ich dann in der Nacht, ich hör' / Ihn tödtend, den Befreier“ (Vers 29–30).

5. Resümee

Auf die Frage, wer denn in einem Gedicht spreche, die lyrische Figur, eine abstrakte lyrische Sprechinstanz oder doch der Autor, meint Culler, dass die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitete Position, das lyrische Ich sei auf keinen Fall mit dem Autor in Beziehung zu setzen, überdacht werden müsse (Culler 2015: 105–109). Er teile vielmehr die Ansicht von Käthe Hamburger, welche auf die Frage nach der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und dem biographischen Subjekt (Autor) sagte, dass es ein Fehler sei sowohl zu behaupten, dass es keine Beziehung gebe, als auch, dass es eine gebe (Hamburger 1977: 219). Die Beziehung sei in gleichem Maße tatsächlich gegeben wie unbestimmbar (Culler 2015: 107).

Die lyrische Welt des Gedichts kann mit keiner anderen Realität verglichen werden. Chirons Schmerz und Verzweiflung existieren nur als Artikulation einer lyrischen Stimme.¹⁰ Und dennoch enthalten sie den Schmerz und die Verzweiflung Hölderlins, der nach dem Tod von Susette Gontard in zunehmender Vereinsamung weiterleben musste.

Die Integration von gegensätzlichen Standpunkten in der Beurteilung von lyrischem Schmerz lehnt sich an Hölderlins integrierende poetische Verfahrensweise an, welche die Vollendung in der modulierenden Entfaltung und der Vereinigung von Gegensätzen anstrebt. Anhand einer genauen Analyse der Anfangsstrophen der Ode *Chiron* wurde versucht zu zeigen, dass die ästhetische Inszenierung von Schmerz und Verzweiflung bei Hölderlin höchste theoretische Reflexion, formale Virtuosität und persönliche Betroffenheit vereint. Dazu wurde das Gedicht im Lichte seiner Ausführungen zur ‚tragischen Ode‘ und seiner Poetik der Intensität neu perspektiviert. Die besondere Intensität der hier zum Ausdruck gebrachten Emotionen verdankt sich einerseits der Umsetzung seines Konzepts des Tragischen, welches auf einer ganz bestimmten Sukzession innerer Haltungen beruht, andererseits der gleitenden Modulation synchroner Töne sowie der durch die semantische Öffnung entstehenden Leerstellen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): Parataxis. Zur späten Lyrik Friedrich Hölderlins. In: Jochen Schmidt (Hg.): *Über Hölderlin. Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 339–379.
- Apollodorus (2005): *Bibliothèque. Götter- und Heldensagen*, hg. v. Paul Dräger. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Bennholdt-Thomsen, Anke (2020): Nachtgesänge. In: Johann Kreuzer (Hg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2., revidierte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler, 349–358.
- Bartel, Heike (2000): *Centaurengesänge. Friedrich Hölderlins Pindarfragmente* (2000). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Culler, Jonathan (2015): *Theory of the Lyric*. Cambridge/Massachusetts, London/England: Harvard University Press.
- Dąbrowski, Kazimierz (1972): *Psychoneurosis is not an Illness. Neuroses and Psychoneuroses from the Perspective of Positive Disintegration*. London: Gryf Publications.
- Dąbrowski, Kazimierz und Michael M. Piechowski (1977): *Theory of levels of emotional development*. Oceanside/N.Y.: Dabor Science.
- Dahlke, Karin (2008): Äußerste Freiheit. Wahnsinn / Sublimierung / Poetik des *Traagischen der Moderne. Lektüren zu Hölderlins „Grund zum Empedokles“ und zu den „Anmerkungen zum Oedipus“ und „zur Antigone“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

¹⁰ Degner spricht von der „Intensität der ‚persona“: auch wenn die Ode suggeriert, dass es Chiron ist, der hier spricht, so fällt es uns Leser*innen doch schwer, sich die hier ausgedrückten, intensiven Gefühle als Ausdruck eines bestimmten lyrischen Ich vorzustellen (Degner 2008: 189). Vielmehr bleibe die Person Chiron schattenhaft; was wir hören, sei eine intensive „lyrische Stimme“, die durch eine per-sona hindurchtönt (ebd.).

- Degner, Uta (2008): *Bilder im Wechsel der Töne. Hölderlins Elegien und „Nachtgesänge“*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Doering, Sabine (2020): Oden. In: Johann Kreuzer (Hg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2., revidierte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler, 320–332.
- „ERSTAUNEN“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=E08745>>, abgerufen am 06.05.2021.
- Graf, Fritz (online seit 2006): Chiron. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte) (Hg.): *Der Neue Pauly*. http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e232740 [06.06.2021].
- Grunert, Mark (1995): *Die Poesie des Übergangs. Hölderlins späte Dichtung im Horizont von Friedrich Schlegels Konzept der ‚Transzendentalpoesie‘*. Tübingen: Niemeyer.
- Hamburger, Käthe (1977): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hölderlin, Friedrich (1951): *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 2,1: *Gedichte nach 1800, Text*, hg. v. Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer 1951 (GSA 2,1).
- Hölderlin, Friedrich (1951): *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 2,2: *Gedichte nach 1800, Lesarten und Erläuterungen*, hg. v. Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer (GSA 2,2).
- Hölderlin, Friedrich (1952): *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 5: Übersetzungen, hg. v. Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer (GSA 5).
- Hölderlin, Friedrich (1954): *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 6,1: *Briefe, Text*, hg. v. Adolf Beck. Stuttgart: Kohlhammer 1954 (GSA 6,1).
- Hölderlin, Friedrich (1961): *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 4,1: *Der Tod des Empedokles, Aufsätze, Text und Erläuterungen*, hg. v. Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer (GSA 4,1).
- Hölderlin, Friedrich (1961): [*Selected verses*], with plain prose translations of each poem; introduced and ed. by Michael Hamburger. Harmondsworth/Middlesex: Penguin Bocks.
- Hölderlin, Friedrich (1997): *Gedichte*, hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verl.
- Indlekofer, Barbara (2007): *Das Geschick des dichterischen Wortes. Vom poetologischen Wandel in den Oden „Blödigkeit“, „Chiron“ und „Ganymed“*. Tübingen, Basel: Francke.
- „INNIGKEIT“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=I00520>, [06.05.2021].
- Kleinschmidt, Erich (2004): *Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein.
- „LAUSCHEN, verb.“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=L02370>, [06.05.2021].
- Mendaglio, Sal (2006): Dabrowski’s Theory of Positive Disintegration and Giftedness: Overexcitability Research Findings. In: *Journal for the Education of the Gifted* 30 (1), 68–87.
- „NACHDENKLICH, adj.“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=N00253>, [06.05.2021].

- Piechowski, Michael M. 1991. "Emotional Development and Emotional Giftedness." In *Handbook of gifted education*, herausgegeben von Nicholas Colangelo und Gary A. Davis, 285–306. Boston: Allyn & Bacon.
- „RATSCHLAGEN, verb.“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=R01002>, [06.05.2021].
- Ryan, Lawrence (1960): *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Ryan, Lawrence (1962): *Friedrich Hölderlin*. Stuttgart: Metzler.
- Safranski, Rüdiger (2019): *Hölderlin. Komm! Ins Offene, Freund! Biographie*. München: Hanser.
- Sattler, Dietrich E. (1996): synthesis. Versuch einer dritten Vermittlung. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Friedrich Hölderlin*. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur, Sonderband 7 (96), 159–174.
- Schiever, Shirley W. (1985): Creative Personality Characteristics and Dimensions of Mental Functioning in Gifted Adolescents. In: *Roeper Review* 7, 223–226.
- Schmid, Holger (2020): Wechsel der Töne. In: Johann Kreuzer (Hg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2., revidierte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler, 133–141.
- Schmidt, Jochen (1978): *Hölderlins später Widerruf in den Oden „Chiron“, „Blödigkeit“ und „Ganymed“*. Tübingen: Niemeyer.
- „ZUZEITEN, adv.“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z12381>, [29.04.2021].