

Drittes Buch

Die Lyrik des Gedankens

Erstes Kapitel

Kant und die Begründung des Idealismus

Das Erscheinen von Kants „Kritik der reinen Vernunft“ im Jahre 1781 scheidet zwei Phasen der deutschen Geistesgeschichte: das Zeitalter eines naiv-dogmatischen Realismus und das des kritischen Idealismus.

Vorher dachte und urteilte man, ob bewußt oder nicht, eingestanden oder nicht, nach dem von Spinoza in der Ethik formulierten Grundsatz: „Eine wahre Idee muß mit ihrem Gegenstande übereinstimmen“. Ob der Deutsche als orthodoxer Christ Gott mit gläubigem Gemüte als Welterschöpfer und -lenker verehrte; ob er als Rationalist mit denkendem Verstande die sinnreiche Zweckmäßigkeit der Schöpfung bewunderte; ob er als Atheist und Materialist die Welt zum automatischen Apparat physikalischer Zufälligkeiten mechanisierte, immer tat er es in der selbstverständlichen Voraussetzung, daß die Gesetze seines Denkens zugleich auch die Gesetze des Denkgegenstandes, also der Welt seien, daß somit das Ergebnis der Tätigkeit seiner Denkgesetze, seine Vorstellung von der Welt, übereinstimme mit dem wirklichen Sein der Welt.

Wohl hatte sich in dem religiösen Problem praktisch die Erkenntnis durchgesetzt, daß es eine logisch zwingende Allgemeingültigkeit des Wissens nicht gebe. Seitdem 1740 Friedrich II. es ausgesprochen, daß in seinen Staaten jeder nach seiner Fasson selig werden könne, hatte sich der Gedanke der Toleranz überallhin verbreitet und war zu einem Gemeinplatze populärphilosophischer Erörterung geworden; Lessing hatte ihm zwei Jahre vor dem Erscheinen der Kritik der reinen Vernunft in „Nathan dem Weisen“ die klassische Prägung gegeben. Nachdem man sich früher über das, was wir nicht wissen können, auf Tod und Leben bekämpft, war man einzig geworden, daß eine allgemein bindende Erkenntnis der letzten Dinge

nicht möglich sei. Man hatte damit tatsächlich die Grenzlinie zwischen Wissen und Glauben gezogen, nur daß die moralisierende Verständigkeit des Aufklärungsmenschen das Gebiet des Glaubens fast zum reinen Nichts verflüchtigt hatte.

Aber diese praktische Duldung hinderte nicht, daß das methodische Problem der Erkenntnis nach wie vor von metaphysischen Nebeln umhüllt war. Zwei Ansichten standen sich seit den sechziger Jahren, jede mit Anspruch auf dogmatische Geltung, gegenüber. Die rationalistische Wolffs: Wissen ist Ordnung des Erfahrungstoffes durch die Denkkategorien des Verstandes. Die empirisch-sensualistische Humes: Wissen ist Glauben, unmittelbares Überzeugtsein, daß es so sei. Jene war die ältere, diese die jüngere; zu ihr bekannten sich Hamann und Herder. Gerade sie waren, ob auch bei Hume ein Anflug der Skepsis nicht fehlt, kraft der genialen Intuition, die sie beanspruchten und besaßen, im Innersten davon überzeugt, daß ihre Vorstellung mit dem Gegenstande sich decke; hätten sie doch sonst nicht mit solchem Feuer den Kampf gegen den Rationalismus geführt. Noch der spätere Streit Herders mit Kant um die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ zeigt Herders dogmatische Befangenheit und seinen methodologischen Irrtum, einen Glauben, der Metaphysik war, als Wissenschaft ausgeben zu wollen: tiefsinnige und wundervolle Ideen über Gottes Walten in Natur und Geschichte werden vorgetragen, mit fein gedeuteten Beobachtungen aus allen Wissenschaften gestützt, und das ganze bleibt im Innern doch ein kosmischer Roman, keine Wissenschaft.

Wie rasch dieser naive Realismus, der sich den Schein dogmatischer Gewißheit gab, in verhängnisvolle Unsicherheit und Haltlosigkeit umschlagen konnte, dafür ist Ludwig Tiecks William Lowell erschütterndes Beispiel: erst ein schwärmender „Idealist“, das heißt ein junger Mensch ohne Festigkeit der Erfahrung und mit unbestimmten Traumideen von Welt und Zukunft, gelangt er auf dem Wege des Genusses zu dem Satze, daß der Mensch das Maß aller Dinge und somit der Schöpfer seines Schicksals sei. In Wahrheit aber entspricht dieser Überspannung des Ich zum sittlichen Regulator der Welt zugleich die Spitze innerer Unsicherheit. Die seelische Einheit seines Wesens spaltet sich in freche Sinnlichkeit und abergläubischen Geisterwahn. Der gleiche Mensch, der in Rom ein Mädchen durch seine begehrlige Leidenschaft zugrunde richtet und ihren Geliebten tötet, erschrickt in jämmerlicher Angst vor einer Courti-

sane, die der Verstorbenen gleicht, im Wahn, es sei der Geist der Getöteten.

Es ist Kants unsterbliche Größe, in die trüben Nebel einer als Wissenschaft sich gebärdenden Metaphysik den scheidenden Lichtstrahl geworfen zu haben. Ein genialer Methodiker, teilt er das theoretisch-erkennende Verhalten des menschlichen Geistes von dem sittlich-handelnden und dem künstlerisch-ästhetischen und untersucht jedes gesondert: das theoretische in der „Kritik der reinen Vernunft“, das sittliche in der „Kritik der praktischen Vernunft“, das ästhetische in der „Kritik der Urteilskraft“.

In der „Kritik der reinen Vernunft“ schränkt er zunächst die wissenschaftliche Erkenntnis auf das Reich der Erfahrung ein. Die Ideen Gott, Unsterblichkeit und Freiheit sind nicht Gegenstand des Wissens. Aber auch innerhalb der Erfahrung ist unser Wissen gebunden an die Natur unseres Bewußtseins; menschliche Vorstellung von dem Gegenstand und Gegenstand decken sich niemals. Denn wir bringen, um einen Gegenstand zu erkennen, dazu die Formen unseres Anschauungsvermögens — die Raum- und Zeitbegriffe —, sowie die Formen unseres Verstandes — die Kategorien — mit. An diese Formen der Anschauung und des Verstandes gebunden, vermag der Mensch niemals die Dinge an sich zu erkennen, sondern nur die Dinge, wie sie für uns sind, also die Welt der Erscheinungen. Ohne Aussicht, jemals die Dinge an sich zu erfassen, ist doch der menschliche Verstand innerhalb der Welt der Erscheinungen der unumschränkte Gesetzgeber der Natur. Nicht die Objekte diktieren ihm ihren Willen, er vielmehr ordnet sie nach der in ihm wohnenden Gesetzmäßigkeit. Was er als Gesetz aufstellt, ist Gesetz für das menschliche Bewußtsein — ob es auch Naturgesetz an sich ist, ist für den Menschen belanglos. So gelangt Kant im Kreis verstandesmäßiger Erfahrung zu der Möglichkeit einer menschlichen Wissenschaft mit allgemein verbindlichen und notwendigen Urteilen. Aber eben einer menschlichen Wissenschaft, die niemals eine absolute Wahrheit zu vermitteln vermag.

Das aber heißt, daß jene Einheit der Welt, in die sich nach dem früheren naiven Realismus das menschliche Ich so innig eingepaßt, endgültig zerrissen ist. Aus dem Zustand eines metaphysischen Schlafwandlers, in dem es, den physischen Gesetzen scheinbar trougend, auf haardünnem Dachfirne über der Erde geschwebt, war das Ich jäh aufgeschreckt und in die nur sinnlich-physische Erfah-

rungswelt hinabgeworfen worden. Das Leben Heinrichs von Kleist zeigt etwa, wie dieses jähe Aufwecken auf leidenschaftliche Wahrheitsfucher wirkte. Er sah nur den Bruch mit dem Ding an sich und fühlte den Schmerz ins Bodenlose. Als er Kants Vernunftkritik kennen gelernt, schrieb er an seine Braut: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“ Und an die Schwester Ulrike: „Der Gedanke, daß wir hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen, daß das, was wir hier Wahrheit nennen, nach dem Tode ganz anders heißt, und daß folglich das Bestreben, sich ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich und fruchtlos ist, dieser Gedanke hat mich in dem Heiligtum meiner Seele erschüttert. — Mein einziges und höchstes Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr. Seitdem efelt mich vor den Büchern.“

Was Kleist erfuhr, war das Schicksal des ganzen Geschlechtes, nur daß es die andern nicht mit dieser tragischen Ausschließlichkeit erlebten. Für alle war der Riß zwischen Ich und Welt, Vorstellung und Gegenstand durch Kants Kritik aufgetan, und jeder mochte ihn nach seiner Persönlichkeit erweitern oder schließen. Auf der einen Seite gähnte das Reich des dunklen Schicksalsglaubens und trüber Sinnlichkeit, auf der andern winkte die Schaffung einer neuen Weltanschauung aus dem sittlichen Willen des künstlerischen Ich. Zwischen beiden aber schwebte die Sehnsucht des fühlenden Menschen und hauchte ihre dichterischen Träume oder Klagen in die Welt.

Denn das große Geschenk, das Kant seiner Zeit in seinem kritischen Idealismus gegeben, war ein doppeltes: zu der methodischen Scheidung von Vorstellung und Ding trat die Aufgabe, aus dem menschlichen Vorstellungsleben eine neue Welt zu schaffen, einen geistigen Kosmos, nachdem der Wirklichkeitskosmos des naiven Realismus in die Brüche gegangen. Kant selber wies zwei Wege zur Schaffung dieser neuen Metaphysik: in seiner „Kritik der praktischen Vernunft“ leitet er aus der Notwendigkeit, sittlich zu handeln, den Glauben an die transzendenten Ideen: Freiheit, Unsterb-

lichkeit, Gott her, nicht als wissenschaftliche Erkenntnisätze, sondern als kategorische Forderungen, als Postulate. In seiner „Kritik der Urteilskraft“ entwickelt er das Wesen des schönen Kunstwerks als eine absichtslose innere Zweckmäßigkeit analog der inneren Zweckmäßigkeit der organischen Geschöpfe der Natur. Fichte war es, der von dem unbedingten Pflichtgebot der praktischen Vernunft aus den Weg zu einer neuen Metaphysik fand, Schelling ging von der „Kritik der Urteilskraft“ aus.

Fichte, der in allem Tun, also auch in der wissenschaftlichen Forschung, ein sittliches Handeln sieht, stellt das Ich als den Inbegriff denkenden Tuns an die Spitze alles Geschehens: „Im Anfang war die Tat.“ Es gibt keine andere Wirklichkeit für ihn als dieses Ich. Wollen wir es erkennen, so gibt es nur einen Weg: die Reflexion, die Selbstbetrachtung oder intellektuelle Anschauung; wie es in der ersten Einleitung zur Wissenschaftslehre heißt: „Merke auf dich selbst. Kehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab und in dein Inneres, ist die erste Forderung, welche die Philosophie an ihren Lehrling stellt.“ Das heißt nichts anderes als: die Welt ist mein Geistesbild, meine Idee. Die Grundformel für die idealistische Weltanschauung ist damit geprägt und Fichte der eigentliche Wegleiter der Romantik geworden.

Daß jenes Geschlecht tatsächlich Kants Trennung von Ich und Welt in dem Sinne einer Aufforderung zur Begründung eines menschlichen Geisteskosmos auffaßte, mögen zwei Aussprüche Hölderlins und Schellings zeigen.

Hölderlin, in einem Entwurf für eine Vorrede zu „Hyperion“ sagt: „Die selige Einigkeit, das Sein, im einzigen Sinne des Wortes, ist für uns verloren und wir mußten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reißen uns los vom friedlichen *ἔν καὶ πάν* der Welt, um es herzustellen, durch uns selbst.“

Schelling, von Fichte ausgehend, spricht in seinen „Ideen zu einer Philosophie der Natur“ (1797), von der Trennung von Ich und Gegenstand durch die Reflexion, um zu betonen, daß durch die Freiheit, also die Autonomie des Geistes, jene Trennung wieder aufgehoben werden müsse. Die Vereinigung geschieht in der Vorstellung: „Indem ich den Gegenstand vorstelle, ist Gegenstand und Vorstellung eins und dasselbe.“ Die Naturphilosophie bot ihm, ihn weit von Fichte wegführend, die Möglichkeit neuer Metaphysik. In seiner „Weltseele“ (1798) stellt er dem Ich die Natur nicht mehr als

Gegenstand zur Tat gegenüber, sondern Geist und Natur werden ihm spinozistisch die beiden Wirkungsformen Gottes, Gestalt Symbol der Idee. Die Natur ist so nicht ein toter Haufe von Materie oder ein Tummelplatz mechanischer Kräfte, sondern ein lebendiger Organismus, der sich nach dem Gesetz der Polarität von Sonnen- und Erdkraft, positivem und negativem Wirken bewegt und entwickelt. —

Wie die philosophische Weltanschauung, so kannte auch die Dichtung des 18. Jahrhunderts die Spaltung zwischen Ich und Welt nicht. Zumal in Goethe war das Bewußtsein der Einheit des Lebens zu großartigstem Ausdruck gelangt. Er wußte, daß es Grenzen der Erkenntnis gab. Aber sie bestanden nur im Stoffe, dessen Inhalt sich nicht ganz erobern ließ, nicht in der Form. Das Gefühl einer Harmonie wirkender Kräfte, eines persönlichen Organismus, war in ihm, und wo er sich auseinandergerissen fühlte, da erhob diese Erfahrung den Gegensatz als Polarität zum Weltgesetz, das notwendig waltete, um die Steigerung und Entwicklung des Lebens zu schaffen. Die Welt als Ganzes war durchaus sinnvolle Einheit, Organismus, Kosmos und das menschliche Ich nicht in Gegensatz zu ihr gestellt, sondern ihr Glied, ihr lebendig eingewachsen, in ihr wirkend, wie die andern Geschöpfe der kinderreichen Mutter. Wohl zuckt im „Werther“, im „Torquato Tasso“ ein Zwiespalt zwischen Ich und Welt auf; aber er bleibt moralisch, psychologisch, er wird nicht kosmisch. Er ist in der sittlichen Unzulänglichkeit des Einzelmenschen begründet, nicht in dem Verhältnis des Menschen zum Weltganzen. Der Riß ist nur darum da, weil der Mensch einseitig einen Teil seiner Kräfte ausgebildet hat (Sinnlichkeit, Gefühl, Phantasie), statt aus sich selber einen Organismus zu schaffen, wie ihn der Organismus des Lebens von dem erfordert, der glücklich und fruchtbar wirken soll. Das Gedicht, in dem Goethe am erschütterndsten bekennt, daß Menschsein ohnmächtig sein heißt, der „Faust“, läßt die getrennten Lebensströme doch schließlich zur Einheit zusammenmünden. Nach langem egoistischem Sonderstreben und -genießen findet Faust den Weg zum Gemeinwirken, kehrt der abgesprengte Teil geistig-sittlich zum Ganzen der Menschheit zurück, und im selbstlosen Schaffen genießt er jenen höchsten Augenblick, dem er Dauer wünscht. Der Aufstieg zum Himmel bedeutet nicht nur leiblich-sittlich Erlösung, sondern auch, durch Anschauen Gottes, Allwissen und Wiedervereinigung mit dem All, dessen Teil das Ich auch während seiner Erdenfahrt geblieben ist.

So mußte Goethe, um dichten zu können, sich im ganzen mit der Welt eins fühlen. Das dürfte doch wohl der tiefere Grund dafür sein, daß er, wie sein ganzes Zeitalter, zur Tragödie als Weltanschauungsdichtung unfähig war. Erst aus dem Bewußtsein des Zwiespaltes zwischen Ich und Welt vermochte Hölderlin sie (im „Empedokles“) zu ahnen, vermochten Kleist, Grillparzer und Hebbel sie zu schaffen, nachdem Schiller vorausgegangen. Bei ihm bricht zum erstenmal stark und erschütternd als Grunderlebnis der Gegensatz zwischen Ich und Welt auf. Bei der dramatischen Gespanntheit seiner gewaltigen Willensnatur war das immer wach erhaltene Bewußtsein jenes Gegensatzes der Urquell und der Lebensnerv seines Schaffens. Er durfte nicht das Gefühl des Einsseins haben, des seligen Eingebettetheits des Ich ins All; er mußte als Ich jeden Augenblick mit Bewußtsein der Welt gegenüberstehen, um leben, d. h. schaffen zu können. Wo er sich hingab, war er verloren. Er brauchte den Sieg und Triumph, den nur der Kampf gewährt. Kant befreite ihn von den metaphysischen Phantasien seiner Jugend. Nun schuf der Künstler mit beispielloser Energie aus dem Herrlichsten, Reinsten, Gewaltigsten seines sittlichen Ich sich ein Ideal — ein Reich des Gedankens. Alles Widerstehende, Hemmende, Lastende der feindlichen Welt erniedrigte er zur stumpfen und sinnlich-häßlichen Wirklichkeit. Dann zog er aus, mit dem Ideale den Widerstand dieser stumpfen Wirklichkeit zu besiegen, ein Herakles, der in endlosen Mühen und Kämpfen mit Naturgewalten sich den Weg zum Olymp erringt.

Dieser Zwiespalt zwischen Ich und Welt trennt Schiller einerseits von Goethe, wie er ihn andererseits den Romantikern zugesellt. Wie diese vermag er den Riß nur dadurch zu ertragen, daß er ein Reich der Ideen jenseits der sogenannten Wirklichkeit erbaut. Was ihn aber weltanschaulich von den Romantikern scheidet, ist der wissenschaftliche Kritizismus Kants. Er begnügt sich, aus dem geschichtlichen Stoffe der Wissenschaft seine Dramen zu schaffen, und verzichtet darauf, in dem Reich der Freiheit aufs neue die Metaphysik anzusiedeln. Aber das wesentliche ist: er ist Idealist wie die Romantiker. Auch er lebt nicht von dieser, sondern von jener Welt.

Wo er daher sich der lyrischen Sprache bedient, um innerste Bedrängnis auszusprechen, muß er, wie Hölderlin und Novalis, eine ganz andere Lyrik schaffen als Goethe. Goethes Lyrik gewinnt den wunderbaren Schmelz ihrer, wie das Leben, unmittelbar ergreifen-

den Gefühlskraft, Wahrheit und Naturtreue in Bild und Sprache aus dem organischen Verwachsensein des Menschen mit der Welt, deren innerste Kräfte in ihm kreisen und Gestalt bilden. Seine Lyrik heißt Bejahung. Die Lyrik Schillers und der Romantiker spiegelt von Anfang an den Gegensatz zwischen Ich und Wirklichkeit. Verneinung heißt ihre Veranlassung, ihr Inhalt, ihre Form. Überwindung der stumpfen Wirklichkeit durch die idealbildende Kraft des sittlichen Ich. Goethes Lyrik ist Naturlyrik im weitesten und tiefsten Sinne, Lyrik des sichtbaren All. Die Lyrik Schillers und der Romantiker muß Gedankenlyrik werden, Lyrik der geistigen Innenwelt, Offenbarung des Ideals im Bewußtsein des ringenden Geistes oder Versinnbildlichung der Sehnsucht des Gemütes nach ihm.

Zweites Kapitel

Schiller

Jede geschichtliche Gestalt ist mit Notwendigkeit so geworden, wie sie ist. Eine Verschiebung in ihrem Werdegange auch nur um einen Punkt würde das perspektivische Liniensystem ihres Bildes verändert haben. Sie würde vielleicht größer und reicher geworden sein; sie wäre aber nicht so geworden, wie sie nun vor uns steht. So gehört auch der Besuch der Karlsakademie mit Notwendigkeit in den Werdegang Schillers hinein. Sie einzig vermochte mit ihren Vorzügen und Mängeln sein Wesen so zu entwickeln, wie es geworden ist.

Schon die beständige Nähe des Hofes, das Gefühl, zu den besondern Schützlingen des allmächtigen Herzogs zu gehören, nährte Schillers Drang nach Größe und Glanz. Die Anstalt selber war das Schoßkind Karl Eugens, das er mit herrischer Laune und Freigebigkeit hegte. Vortreffliche Lehrer wirkten an ihr. Die Schüler bildeten in gewissem Sinne eine Auslese aus der Jugend des Herzogtums. Auf Schiller selber scheint der fürstliche Begründer und Leiter der Anstalt ein Auge voll freilich etwas willkürlichen Wohlwollens geworfen zu haben. Für seine Zukunft hatte er sorgen zu wollen versprochen. Das waren wertvolle Vorzüge, deren Schiller verlustig gegangen wäre, wenn er den regelrechten Bildungsgang des wenig bemittelten schwäbischen Theologen, Seminar und Stift, durchgemacht hätte.

Aber welches Dunkel war die Rehrseite dieses Glanzes! Dem Dichter selber drängte sich das Verdammungsurteil auf die Lippen, als er, hingerissen von der teilnehmenden Freundschaft des Rörnerschen Kreises, in ein schöneres Gefühl rein menschlicher Gefühle ausschauen konnte. Er habe rückwärts gesehen in die Vergangenheit, die er durch unglücklichste Verschwendung mißbraucht, schrieb er am 3. Juli 1785. „Ich fühlte die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene (vielleicht große) Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaune meines Schicksals, die zweite und größere aber durch mich selber zernichtet.“ Als er in Lotte von Lengefeld die Geliebte gefunden, gestand er im August 1789: „An meinem Wesen haben Schicksale sehr gewaltsam gezerrt. Durch eine traurige düstere Jugend schritt ich ins Leben hinein, und eine herz- und geistlose Erziehung hemmte bei mir die leichte schöne Bewegung der ersten werdenden Gefühle.“ In der That, die ganze Anlage der Karlsakademie wie der Geist, der sie erfüllte, mußten das jugendliche Gemüt mit den schwersten Gefahren bedrohen. Schon die strenge Abscheidung von den natürlichen Formen verwandtschaftlichen Zusammenlebens, Familie, Eltern, Geschwister, ließ menschliche Gefühle verkümmern oder entarten. Urlaubsgesuche wurden selbst bei Fällen schwerer Krankheit oder des Todes abgeschlagen. Besuche der Eltern fanden nur unter Aufsicht statt. Als einst bei einem Zögling Weihnachtsgedächtnis gefunden wurde, das ihm seine Mutter zugesteckt, diktierte ihm der Herzog selber einen Brief und zwang ihn, unter höchster Beleidigung der mütterlichen Zärtlichkeit und „in den bittersten Ausdrücken“ den Rest des Gebäckes zurückzuschicken. Nicht in unbefangenen Verkehr konnte sich ein natürliches Verhältniß zum andern Geschlechte ausbilden. „Dem erwachsenen ledigen Frauenzimmer“, sogar den Schwestern der Zöglinge war der Zutritt zur Akademie verboten. Die einzige Frau, die mit den Schülern in engere Beziehung trat, die von ihnen verehrt wurde, war — die Mätresse des Herzogs, Franziska von Hohenheim. Sie war der gute Stern des Fürsten und die Wohltäterin des Landes; aber was für ein Hohn auf die Wahrheit des sittlichen Gefühls, wenn Schiller die erste seiner Reden über das Wesen der Tugend in den Preis von „Wirtembergs trefflichem Karl“ und der „liebenswürdigen Freundin Karls“ ausklingen läßt! Was für eine ungeheuerliche Kriecherei, wenn der Jüngling auch in der zweiten Rede den Herzog „den großen Freund

der Tugend“ rühmt; die Lüge wird dadurch nicht geringer, daß er in der Rede bekennt, Karls Söhne hätten nicht schmeicheln gelernt!

Das war das bedenkliche Übel der Schule: die Lüge, die Erziehung zum höfischen Schein. Die überstrenge Zucht, die den ganzen Tageslauf der Zöglinge vom Öffnen der Augen bis zum letzten wachen Gedanken auf Schritt und Tritt regelte, war einer starken Persönlichkeit wie Schiller lästig, obgleich die „Strafbillets“, die er wegen Verfehlungen gegen die Disziplin erhielt, nicht zahlreich sind. Der Mangel an Einsamkeit und Natur bedeutete für den zum Dichter Geborenen eine schwere Hemmung seiner künstlerischen Entwicklung. Das Studium der Rechte und dann das der Medizin, womit er die erwähnte Theologie auf den Befehl des Herzogs hatte vertauschen müssen, befriedigte die innersten Bedürfnisse seines Geistes nicht. Aber was bedeutete das alles gegen die zur Lüge entartete Unnatur dieser Erziehung? Der Mensch, der in den untersten Schichten des Volkes aufwächst, hört manches Wort, sieht manche Tat, die den zarten Sinn eines Kindes verwunden mögen. Aber sie schaden nicht allzuviel, weil sie als Zufall, als Derbheiten unfälschter Natur aufgefaßt werden können. Auf der Karlsakademie dagegen war die Lüge Kommando, System, und mußte als solches den Zöglingen sich einprägen. Als im Jahre 1775 Erzherzog Maximilian die Anstalt besuchte, erließ der Herzog einen Tagesbefehl, worin er, außer den Anweisungen für „Propretät und Parade“, gebot: „Alle nur möglichen Bücher sollen auf den Tischen und Schränken der Kavaliere stehen.“ Nach der Erzählung eines Zöglings soll es vorgekommen sein, daß, wenn Fremde die Schlafsäle besichtigten, diese mit Hofbetten ausgestattet erschienen, die dann am Abend wieder entfernt wurden!

Die Karlsakademie war ein Stück despotischer Gartenbaukunst. Aus dem lebendigen Grün der Natur sollten, nach der Willkür ihres Gründers, geometrische Figuren, Pavillons oder tierische Gestalten zugeschnitten werden. Das Erziehungsideal war Unterdrückung der Natur, Fälschung des Fühlens, Denkens und Lebens zum rhetorisch aufgebauchten Pomp höfischer Scheinkultur. Der despotische Wille ihres Gründers vermochte die bedeutendsten Lehrer heranzuziehen — aber was nützte ihre Tüchtigkeit im Dienste des Scheins? Mit den Ideen großer Philosophen wurden die Zöglinge vertraut gemacht — aber was fruchtete alle Philosophie, wo ihr Inhalt so weit sich von dem wirklichen Leben entfernte? Nur zwei

Klassen von Menschen konnten — absolut ausgedrückt — aus dieser Schule hervorgehen: solche, die sich willig der Annatur und Unmoral ihrer Einrichtungen beugten und sie in ihr Wesen aufnahmen, Höslinge. Das war die Absicht des Herzogs. Oder solche, deren angeborener Wahrheitsfinn und Menschenadel durch den von allen Seiten eindringenden Schein zum männlichen Troß gesteigert und gesteißt wurde, Helden. Sie konnten es nur werden, wenn sie sich innerlich gegen alles auflehnten, was als vom Herzog geschaffene Wirklichkeit sie umgab, und dem Ideale nachstrebten, das sie in der eigenen Brust trugen. Schiller gehörte zu diesen.

Alle Äußerungen seiner Umgebung über ihn, alle Zeugnisse seines eigenen Geistes zeigen, daß er von früh auf zum Höchsten strebte. Als der Herzog den Zöglingen aufgab, sich selbst und ihre Genossen zu charakterisieren, rühmten viele Schillers Aufrichtigkeit, Gutherzigkeit, Frömmigkeit und freundschaftliche Gesinnung. Friedrich von Hoven, der ihn damals wohl am besten kannte, wußte zu erzählen, daß seine Hauptneigung mit allem Eifer auf die Poesie gehe und nichts imstande sei, ihn davon abzubringen. Seine eigene Charakteristik verbindet Offenheit und Schärfe der Beobachtung mit Ehrlichkeit und Gemüths tiefe. Aber nicht sowohl der Inhalt dieser Aufgaben als ihre Methode ist für Schillers werdende Persönlichkeit bedeutsam: sie zeigt, nach welcher Seite Geist und Beobachtungssinn der Schüler ausgebildet wurden. Der Unterricht zielte, neben der Befragung des Gedächtnisses, auf Befestigung edler moralischer Grundsätze im Sinne der Aufklärungsphilosophie. Besonders der Schotte Ferguson und sein deutscher Erklärer Garbe hatten auf Schiller Eindruck gemacht. Ihre Lehre, daß Glückseligkeit eins sei mit Tugend, daß Menschenliebe und Wohltätigkeit die wahre Frömmigkeit ausmachen und stete geistige Vervollkommenung der Inbegriff der Sittlichkeit sei, befriedigte das idealistische und intellektuelle Bedürfnis seiner Seele. Solche Lehrsätze fanden bei jenen Aufgaben der Charakterisierung praktische Anwendung. Die Aufgaben schärften den Beobachtungssinn der Zöglinge, aber nicht durch ein Stück unmittelbarer, vor Augen liegender Wirklichkeit, sondern durch Äußerungen des moralischen Lebens. Auch das Ziel der Erziehung, wie die Einrichtung der Anstalt, lag in einem geistig-sittlichen Jenseits, nicht in vorurteilsloser und treuer Beobachtung sinnfälliger Natur. Nicht rasches Erfassen des Augenblickszustandes wurde gelehrt, sondern Überwindung desselben durch die an-

feuernden Ideen größtmöglicher Vollkommenheit. So bildete sich Spannung, Idealismus, Schwung, Willensgröße in Schillers Wesen aus, aber auch Weltfremdheit, Neigung, das Einzelne, Kleine, Nahe und Sinnlich-Bestimmte zugunsten des Allgemeinen, Großen, Weiten und Unbestimmt-Geistigen zu übersehen. Bei Goethe tritt die weltumspannende Verallgemeinerung am Schluß seines Lebens auf als philosophisches Ergebnis jahrzehntelanger, rastloser Einzelbeobachtung; bei Schiller begegnet sie uns am Anfang und wird, da ihr die Untermauerung durch die Erfahrung fehlt, leicht Berauschung an großen Worten oder Wörtern, Schaugepränge, Phrase. Das war der Tribut, den der Schüler dem Geiste der Schule entrichtete und der höfischen Schein- und Prunkkultur, die sie geschaffen.

So bildet sich, aus dem tatsächlichen bedenklichen Charakter der Anstalt, dem tiefgefühlten Bedürfnis, ihn in sich zu überwinden, und den durch die Schule theoretisch verkündeten moralischen Grundsätzen in Schiller seine besondere Auffassung der Dichtung aus. Dichter sein, sagt er sich, kann nicht heißen, die konkrete Wirklichkeit aus treuhingebender Beobachtung schildern, wie sie ist, das Gesetz ihres Wesens in ihr selber finden und aus ihr darstellen; sondern Dichter kann nur sein, wer an die Stelle der erbärmlichen Wirklichkeit eine bessere Welt setzt und jene durch Ideen, die über der elenden Wirklichkeit in einem Reich fleckenloser Geistigkeit schweben, überwindet. Der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit, oder Ich und Welt, bestimmt von Anfang an Schillers Dichten. Schon in den ersten Gedichten wendet des Dichters Geist sich von der Erde ab. Sein Geist schwillt „zu göttlichen Gesängen“:

Laß strömen sie, o Herr, aus höherem Gefühl,
 Laß die Begeisterung die kühnen Flügel schwingen,
 Zu dir, zu dir, des hohen Fluges Ziel,
 Mich über Sphären himmelan gehoben,
 Getragen sein vom herrlichen Gefühl.

In der spätern Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, in der Schiller die Grenze zwischen Goethe und sich zog, sagt er von dem sentimentalischen Dichter, er „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vor-

stellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen“. Je nachdem seine Empfindung mehr bei der Wirklichkeit oder bei dem Ideale verweilt, wird seine Darstellung *satirisch* oder *elegisch* sein. „Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale . . . zu seinem Gegenstande macht.“ . . . „Sekt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch.“ Auch die *Idylle* gehört zur *Elegie*.

Schon in den ersten Erzeugnissen seines Geistes treten diese beiden Grundrichtungen sentimentalischer Poesie, die satirische und die elegische, hervor. Die Ode „An die Sonne“, später mit leichten, nur formalen Retuschen in die Anthologie aufgenommen, ist in Schillers vierzehntem Jahr, also um die Zeit des Eintritts in die Akademie, vielleicht kurz zuvor, entstanden. In Klopstock'schen Tönen strömt Sehnsucht nach überirdischen Weiten aus des Knaben Brust. Der Blick zur Sonne schafft unendliche Dimensionen, rauschende Begeisterung, großwogiges Pathos. Der im Innern latente Zwiespalt erscheint noch, von den Nebeln religiöser Inbrunst verdeckt, als Gegensatz zwischen Licht und Finsternis. Wie die Sonne, Gottes Werk, strahlt:

 liebäugelt der Himmel zur Erden, und diese
 Lächelt zum Liebling empor;
Und es küssen die Wolken am Saume der Höhe die Hügel;
 Süßer atmet die Luft; — —
Alle Wesen taumeln wie am Busen der Wonne:
 Selig die ganze Natur!

Aber wenn sie fortschwebt „im Zug der Purpurgewölke“, werden unter ihr zu Staub

Alle Thronen, Moder die himmelausschimmernden Städte;
 Ach! die Erde ist selbst
Grabeshügel geworden.

In den beiden ersten gedruckten Gedichten des Akademisten ist die Stimmung geschieden. In dem Hymnus „Der Abend“ (1776 in Balthasar Haugs Schwäbischem Magazin erschienen) zeigt schon das Thema die verzichtende Wehmutsstimmung. Die Sonne weist dem

Tal ihr Abendangeſicht — „für andre, ach! glückſel'gre Welten Iſt daß ein Morgenangeſicht“. In einigen Strichen wird eine Idylle gezeichnet: eine Quelle, die über Felsen rieſelt, Hirt und Herde davor; des Schäfers Lied, das im Tale widerhallt; Käſerſummen und Nachtigallſchlagen. Tauſendfältiger melodischer Klang überall auf Erden. Der Dichter aber ſchwingt ſich darüber hinaus, verſchließt ſeine Sinnen der Erde, um Gott zu preiſen:

Hör' auf, du Wind, durchs Laub zu ſauſen,
Hör' auf, du Strom, durchs Feld zu brauſen,
Und horcht und betet an mit mir.

Ja, der Schluß ſpricht die Erwartung aus, daß ein baldiger Tod den nach Gott Strebenden gänzlich mit dem Schöpfer vereinigen werde.

Nicht die hinfchmelzende Sehnsucht der Elegie, vielmehr der aufgepeitschte Zorn der ſtrafenden Satire hat die Ode „Der Eroberer“ (im März 1777 im Schwäbiſchen Magazin erſchienen) geformt:

Dir, Eroberer, dir ſchwellet mein Buſen auf,
Dir zu fluchen den Fluch glühenden Rachedurſts.
Vor dem Auge der Schöpfung,
Vor des Ewigen Angeſicht.

Klopſtock hatte 1750 Friedrich V. als Friedensfürſten geprieſen, den die Unſterblichkeit in das eiſerne Feld umſonſt lockt, der niemals weint „am Bild eines Eroberers, Seinesgleichen zu ſein“. Im „Meſſias“ hatte er dann das Gericht über die Könige geſchildert. Nun malt der jugendliche Schiller alle Greuelthaten des Erobererehrgeizes in grellſten Farben aus, um den Sünder ſchließlich vor Gottes Richterthron zu zittern:

Dann, dann iſt auch mein Wuſch, iſt mein gefluchtester
Wärmſter, heißester Fluch ganz dann geſättiget,
O dann will ich mit voller
Wonn', mit allen Entzückungen
Am Altare vor dir, Richter, im Staube mich
Wälzen, jauchzend den Tag, wo er gerichtet ward.

Alle Register einer an Klopſtock, Haller, Uz und Schubart gebildeten Vorſtellungswelt und Sprachgewalt werden gezogen — ſchon Balthaſar Haug ſpricht von des Jünglings „os magna ſonaturum“. Aber der eiſernde Prophet ſteht in leerer Kirche, und ſeine Tiraden verhallen in der Ode. Wer iſt denn der Eroberer, deſſen Wüten jene Zeit verwüſtet hätte, den Schiller aus eigener Anſchauung kannte? Ein vager Gemeinplatz der Geſchichtsbücher, Dichter und

Redeübungen hat das Bild geprägt. Aber ist es vielleicht dem jungen Dichter gar nicht um einen wirklichen Eroberer zu tun? Bekämpft er vielleicht unter diesem Bild nur den Dämon in seiner eigenen Brust?

Wer aus solchen Gedichten die wirklichkeitsfremde, in großen Bildern und Worten sich berausende Art des jungen Schiller erfaßt hat, dem erscheinen auch seine Reden auf Karl Eugen und Franziska nicht mehr so bedenklich: ihre Schmeichelei und innere Unwahrheit ist offenbar nicht sittlicher Mangel, sondern dichterische Freiheit und prunkende Redeübung. Schillers Freund Hoven erzählt in seiner Selbstbiographie, eine Frau, die in der Akademie ihren Sohn besuchte, habe, wie sie Schiller den Schlaffaal hinunterschreiten sah, ausgerufen: „Sieh doch, der bildet sich wohl mehr ein als der Herzog von Württemberg!“ So prägte sich seine Gewohnheit, den Geist nur mit Bildern der Größe zu erfüllen, auch in seinem Außern aus. Nur in moralisch-künstlerischen Ideen lebend, durch die Lektüre des Plutarch in den Olymp antiker Götter und Helden entrückt, versäumte er, bei aller Schärfe des Blickes für das Innere der Menschen, durch bescheidene Beobachtung der natürlichen Umwelt sich den wahren Maßstab für die Dinge zu schaffen. Sein Denken und Dichten wurde ein schwelgendes Sich-Berauschen an großen Vorstellungen, an „Idealen“ im konventionell-jugendlichen Sinne. Wenn er Karl und Franziska als Muster von Tugend pries, sah er gar nicht die wirklichen Menschen vor sich; er verherrlichte das Ideal eines erträumten Herrscherpaares. Wie schmerzlich mußte das Erwachen sein, wenn der Dichter aus seinen Himmeln auf die Erde niederstieg! Zwei Äußerungen aus dem Sommer 1780 leuchten grell in sein Inneres. Die eine an Christophine: „Ich freue mich nicht mehr auf die Welt, und ich gewinne alles, wenn ich sie vor der Zeit verlassen darf.“ Die andere an den Vater des verstorbenen August von Hoven: „Ich bin noch nicht einundzwanzig Jahre alt, aber ich darf es Ihnen frei sagen, die Welt hat keinen Reiz für mich mehr.“

Damals waren die „Räuber“ schon zum großen Teil vollendet, das leidenschaftlichste und wahrste Bekenntnis, das jemals ein werdender Dichter von der brodelnden Gärung seines Innern abgelegt. Weltumspannender Erobererwillen und reinste Sehnsucht nach den Idealen haben die Gestalt Karls gezeugt: „Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! — Stelle mich vor ein Heer

Kerlß wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“ Aber auch ihm geht der kühl forschende Blick für die Wirklichkeit ab: „Mir ekelt vor diesem tintenklebsenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.“ Unbesehen übernimmt er die Gemeinplätze der Zeit, wie den „Lichtfunken Prometheus“, Gesetz und Freiheit, und glaubt daran, indem er sie ins Ungeheure steigert. Enttäuscht, verhärtet sich sein Idealismus zu zornigen Anklagen auf das Bestehende: „Blutliebe ist zur Verräterin“, „Vaterliebe zur Megäre geworden.“ In wilden Zoten rast sich seine betrogene Seele aus. Noch schneidender, teuflischer ist die Satire, die sich in dem neidischen Bösewicht Franz verkörpert: „Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der einzige? Warum mußte die Natur mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen?“ Dann wieder schmelzen Zorn und Anklage und Hohn in weiche Wehmut dahin. In der Stille der Nacht ergreift des Räubers Moor blutbefleckte Hand die Laute und beklagt in elegischem Lied des Brutus Mordtat an Cäsar.

Aber, in all diesen Abtönungen des tragischen Verhältnisses zwischen Ich und Weltzustand, was für eine Höhe und Reinheit des sittlichen Grundgefühls, wenn nach all seinen Greuelthaten in dem Räuber Moor die Erkenntnis aufgeht, daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden! Wenn er sich selber opfert, die „unverletzliche Majestät“ der „beleidigten Gesetze“ wieder zu heilen! Dieser Zug allein genügt, Schillers Erstling das Zeichen der Größe aufzudrücken und uns mit der Zuversicht zu erfüllen, daß sein Schöpfer aus dem eigenen Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit den Weg zur Harmonie finden wird.

Zur gleichen Zeit, wo Schiller das vulkanische Feuer seines dramatischen Temperamentes zum erstenmal ausbrechen ließ, trieb sein stürmisches Ideen- und Gefühlsleben auch eine größere Zahl lyrischer Gedichte hervor. Sie wurden fast alle in Schillers „Anthologie auf das Jahr 1782“ veröffentlicht, die „Gedruckt in der Buchdruckerei zu Tobolsko“ zu Beginn 1782 erschien und von dem Herausgeber „Meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben“ war. Wie bezeichnend für Schillers dramatisch gespannte Persönlichkeit ist der äußere Anlaß dieser ersten Sammlung! Das Buch war ein Gegenstoß gegen den „Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782“, den der nicht unbegabte Unempfinder Friedrich Gotthold Stäudlin veran-

staltete. Sein Almanach gab sich als Mittel- und Sammelpunkt der schwäbischen Dichtung. Nachahmung des Göttinger Hainz, Klopstocks und Bürgers legte darin die Früchte artiger Mittelmäßigkeit aus. Von Schiller stand nur die „Entzückung an Laura“ in verkürzter Form darin; andere Beiträge von ihm hatte Stäudlin, wie es scheint, abgelehnt. Schillers geniale Unreife jagte seiner zahmen Fertigkeit nicht zu. So trieben innere und äußere Gründe Schiller zur Herausgabe seiner Anthologie, deren Inhalt er zum größten Teil mit eigenem Gute bestritt.

Als Kämpfer tritt Schiller mit der Anthologie auf den Plan. Ein Kämpfer ist er auch in dem Buche. Ist es ein Zufall, daß das künstlerisch vollendetste dieser Gedichte die „Schlacht“ ist? In bedeutsamer Vorreife entfaltet sich darin bereits seine spätere Größe. Schiller hat niemals einer Schlacht beigewohnt; aber seinen Vater konnte er Schlachten schildern hören. Und so geschah hier, was später größer und tiefer bei der Schilderung der Zustände und Natur der Schweiz im „Tell“ sich abspielte: die unmittelbare Erfahrung eines andern wurde ihm zum mittelbaren Gedankenerlebnis. Lediglich vermöge genialer Intuition brachte er ein Stück nie gesehener Wirklichkeit zu prachtvoller Darstellung. Es ist die pompöse und malerische Feldschlacht des 18. Jahrhunderts, wie sie die Maler jener Zeit dargestellt: Marschierende Regimenter. Starrende Fronten. Blicke Wunden. Flatternde Fahnen. Gesang, Trommelwirbel, Pfeifenklang. Dumpfes Donnern ferner Geschütze. Dann der Zusammenstoß. Langes Hin- und Herwogen der streitenden Massen. Kommandorufe. Bewegungen. Niederschmetternde Kartätschen. Tod um und um. Fliegende Adjutanten, und endlich der Sieg. Wie menschlich schön, wie sich von diesem donnernden und funkelnden Hintergrund Einzelschicksale abheben und dadurch die starre Pracht des großen geschichtlichen Vorganges belebt wird und seine Existenz ihre innere Begründung erhält:

„Gott befohlen, Brüder!
In einer andern Welt wieder!“

„Und auch du, Franz?“ — „Grüße mein Lottchen, Freund!“

Wie beherrscht dieser Jüngling die malerisch-musikalischen Mittel künstlerischer Sprache! Mit einer impressionistischen Leidenschaft, wie sie in dieser Stärke bis dahin nur bei Bürger zu finden ist, schildert er Eindrücke des Gesichtes und Gehörs. Wie malt die metrische

Gestaltung das zitternde Zeigerspiel der innern und der äußeren Bewegung! Am Anfang das prachtvolle Bild der stundenlang marschierenden Heeressäulen:

Schwer und dumpfig,
Eine Wetterwolke,
Durch die grüne Ebne schwankt der Marsch.

Das „wilde eiserne Würfelspiel“ des bevorstehenden Kampfes bringt einen rascheren Pulsschlag, der dann angesichts des „unabsehblichen“ Feldes der Entscheidung plötzlich stockt:

Blicke kriechen niederwärts,
An die Rippen pocht das Männerherz.

Aber der drängende Zwang der Entscheidung peitscht das Leben wieder auf und beschleunigt den Takt:

Vorüber an hohlen Totengesichtern
Niederjagt die Front der Major.

Künstlerisch gewogen, fallen die andern Gedichte der Anthologie ab. Aber sie leuchten tief in das flackernde Flammengewoge seines Innern. Eine Situation begegnet uns mehrfach in ihnen: der Dichter steht auf einer Höhe oder auf freiem Felde und überschaut mit einem Blicke das Ganze der Landschaft, ohne liebevoll beobachtend beim einzelnen zu verweilen. Wirkt das Motiv nicht symbolisch? Der Gedanke erschwingt die höchsten Höhen, ermißt die tiefsten Klüfte, verliert sich in den fernsten Weiten, aber seine Schwungkraft ist doch auch deswegen so gewaltig, weil sein Gepäck an Anschauung, gesehenem Wirklichkeitsgehalt so gering ist. Ein Eroberer des sittlichen Reiches, nicht der unmittelbaren Welt, steht der Dichter vor uns. Von ihm selber gilt, was er später von Haller sagte (der einer der Lehrer seiner dichterischen Frühzeit war). Auch er teilt uns nicht eigentlich seine Empfindungen, sondern seine Gedanken darüber mit. Seine Gedichte sind weniger Darstellungen neuentdeckter Stücke des Lebens, als vielmehr Auseinandersetzungen einer überragenden Persönlichkeit mit den uralten, ewigen Fragen des sinnlich-sittlichen Menschseins: Gott und Natur; Himmel und Hölle; Leben und Tod; Geist und Sinnlichkeit; Freundschaft und Liebe; Gut und Böse; Freiheit und Knechtschaft. Zwei Probleme ragen vor den andern hervor: das Sein (Gott und Welt) und die Liebe.

Der halb naturwissenschaftlich-deistisch gestützte, halb mystisch-gefühlsmäßige Pantheismus, den Schiller später in der „Theosophie

des Jultus“ (in den „Philosophischen Briefen“) vorgetragen hat, durchwaltet schon die Gedichte der Anthologie. Das Universum ist, so beginnt die „Theosophie“, ein Gedanke Gottes. Beruf aller denkenden Wesen ist es, diesen Gedanken in der Natur, das Gesetz im Phänomen zu finden. Die große Zusammensetzung, die wir Welt nennen, ist dem Dichter nur deswegen merkwürdig, weil sie vorhanden ist, ihm die mannigfaltigen Äußerungen Gottes symbolisch zu bezeichnen. „Alles in mir und außer mir ist nur Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist.“ Die Gesetze der Natur (Gravitation, Kreislauf des Blutes usw.) sind die Chiffren, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen. Die Harmonie der Welt zu erforschen, gibt hohe Freude: „Ich bespreche mich mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur, durch die Weltgeschichte — ich lese die Seele des Künstlers in seinem Apollo.“

In dem prachtvollen Pathos der religiösen Ekstase rauschen diese Ideen schon in den Jugendgedichten vor uns auf. In der „Hymne an den Unendlichen“ denkt er, auf einem Fackelfels sitzend, den Ewigen:

Deinen schauernden Pomp borge dem Endlichen,
Ungeheure Natur! Du, der Unendlichkeit
Riesentochter,
Sei mir Spiegel Jehovahs!

In der Phantasie „Die Herrlichkeit der Schöpfung“ erlebt der Dichter, Außeres gedanklich deutend, die Nachwehen eines Gewitters, und sein Geist schwingt sich über die erfrischte Welt:

O welch Gesicht! Mein Lieb! wie könntest du es sagen,
Was dieses Auge trank vom weltumwandelnden Wagen?
Der Schöpfung ganze Pracht, die Herrlichkeit,
Die in dem Einsamen der dunkeln Ewigkeit
Der Allerhöchste ausgedacht
Und sich zur Augenlust, und euch, o Menschen!
Zur Wohnung hat gemacht,
Lag vor mir da! . . . Und welche Melodien
Dringen heraus? welch unaussprechlicher Klang
Schlägt mein entzücktes Ohr? . . . Der große Lobgesang
Sönt auf der Laute der Natur!

Aber die gleiche Phantasie, die so auf schimmerndem Regenbogen von Berg zu Berg schreitet und die göttlichen Harmonien der Schöpfung preist, steigt auch tief in die nächtlichen Schauer von Tod und

Verwerfung nieder, und der himmelerstürmende Optimismus schlägt in finstersten Pessimismus um. Die „Melancholie“ klagt:

Blinze dreimal — und der Sonnen Pracht
Löscht im Meer der Totennacht — —
Eine schönre Wangenröte
Ist doch nur des Todes schönerer Thron,
Hinter dieser blumigten Tapete
Spannt den Bogen der Verderber schon — —
Lern' es, Mädchen, diesen Trank der Lust,
Dieser Kelch, woraus mir Gottheit düftet —
Laura — ist vergiftet!

Mit der Wollust des Grausens wühlt der Jüngling in der „Leichenphantasie“, der „Elegie auf den Tod eines Jünglings“ oder in der „Kindestmörderin“ in Vorstellungen von Tod und Gruft, Moder und Nacht. Wie sind in der Eingangstrophe zu der „Leichenphantasie“ (den Anlaß zu ihrer Entstehung gab der Tod von Schillers Kameraden August von Hoven am 13. Juni 1780) schaurige Motive zu einem drastischen Gemälde zusammengestellt:

Mit erstorbnem Scheinen
Steht der Mond auf totenstillen Hainen,
Seufzend streicht der Nachtwind durch die Luft —
Nebelwolken schauern,
Sterne trauern
Bleich herab, wie Lampen in der Gruft.
Gleich Gespenstern, stumm und hohl und hager,
Zieht in schwarzem Totenpompe dort
Ein Gewimmel nach dem Leichenlager
Unterm Schauerflor der Grabnacht fort.

Wie in der Stellung zum Weltganzen, so schwingt auch in der Darstellung der Liebe der Geist des jugendlichen Dichters in blitzschnellem Auf und Ab zwischen Himmel und Hölle, Tag und Nacht, Seele und Sinnlichkeit. Der „Venuswagen“, „An einen Moralisten“, „Rastraten und Männer“ (später „Männerwürde“) und die Oden an Laura vor allem sprechen seine Gedanken aus. Und hier, bei den Lauraoden, sind wir auch in der Lage, bis zu einem gewissen Grade das Erlebnis zu kennen, das ihnen zugrunde liegt, und das Gesetz unmittelbar aufzudecken, nach dem Schiller gestaltet.

Das Urbild der Laura war, wie Caroline von Wolzogen bezeugt, Luise Vischer, die Witwe eines 1779 gestorbenen Hauptmanns und Regimentsquartiermeisters, bei der Schiller als Regimentsmedikus zu Stuttgart im Quartier war. Von den sechs Kindern, die sie ihrem

Manne geboren, waren zur Zeit, als Schiller bei ihr wohnte, noch zwei Knaben und ein Töchterchen am Leben. Die Zeugnisse von Mitlebenden über sie widersprechen sich zum Teil. Schillers Freund Petersen nennt sie „ein wie an Geist, so an Gestalt gänzlich verwahrlostes Weib, eine wahre Mumie“. Scharffenstein scheint der Wahrheit näher zu kommen, wenn er sie als ein „gutes Weib“ bezeichnet, „daß, ohne im mindesten hübsch und sehr geistreich zu sein, doch etwas Gutmütiges, Anziehendes und Pikantes hatte“. Daß sie Leidenschaft besaß und den Mut oder Leichtsinn, ihrer Liebe zu leben, wissen wir aus einem Ereignis ihres spätern Lebens. 1784 ließ sie sich von einem Studenten entführen und gab darauf einem Kinde das Leben.

Sich den Kopf zu zerbrechen darüber, ob Schillers Verhältnis zu ihr sinnlich oder platonisch gewesen, ist von wenig Belang. Wesentlich dagegen die Erkenntnis des ungeheuren Gegensatzes zwischen der wirklichen Geliebten, ihrer Art und der Welt, in der sie lebte, und der Laura der Oden. Die wirkliche Geliebte führte den bürgerlich-schlichten Namen Luise; Schiller nennt sie mit dem durch Petrarca's Sonette geweihten Namen Laura. Die wirkliche Luise Vischer war eine gegenüber Schiller um etwa zehn Jahre ältere Witwe; „Mädchen“ redet Schiller sie in „Vorwurf“, „Melancholie“ und „Laura am Klavier“ an. Denn sie ist das erste Weib, für das sein Herz flammt, und normalerweise ist die erste Geliebte ein Mädchen. So beugt er den Ausnahmeharakter der Wirklichkeit gewaltsam unter das, noch recht konventionelle, Sittengesetz. Ebensovienig will die Schilderung von Lauras Seelenleben zu dem stimmen, was wir von Luise Vischer wissen. Etwa in der „Melancholie“:

Deine Seele, gleich der Spiegelwelle
 Silberklar und sonnenhelle,
 Malet noch den trüben Herbst um dich;
 Wüsten, öd' und schauerlich,
 Lichten sich in deiner Strahlenquelle,
 Düst're Zukunft Nebelsterne
 Goldet sich in deinem Sterne . . .

Schon eher Wirklichkeitsatem hauchen Stellen wie jene in „Vorwurf“:

Meiner Pläne stolze Pyramiden
 Erbbelst du mit leichten Zephyritritten
 Schäfernd in den Staub.

Oder:

Meine Ruhe, gleich dem Sonnenbilde
In der Welle, wolkenlos und milde,
Mädchen, hast du hingemordt.

Auch die Ode „Laura am Klavier“ mag eine wirkliche Situation wiedergeben, aber doch nur so, daß die Dinge der Erde auf dem himmelweiten Grund seiner Seele zu riesengroßen Schatten gesteigert erscheinen. Weggehaucht ist das Dürftige, Armlige und Niedrige der Wirklichkeit, wo die goldig schimmernden Nebel des Gefühlles wallen. Die kleine Hauptmannswitwe wird zur Göttin, der Jüngling, der bei ihr eine elende Kammer bewohnt, deren heute sich ein Handwerksgefelte schämen würde, wird zum Gotte:

Laura, über diese Welt zu flüchten
Wähn' ich — mich in Himmelmainglanz zu lichten,
Wenn dein Blick in meine Blicke flimmt;
Ätherlüfte träum' ich einzufaugen,
Wenn mein Bild in deiner sanften Augen
Himmelblauem Spiegel schwimmt.

Ja, die Liebe Lauras wird ihm zur Weltkraft, die das All zusammenhält:

Sphären ineinander lenkt die Liebe,
Welthysteme dauern nur durch sie.

Das ist Idealisierung im Sinne der Erhöhung des Wirklichen bis zu den Formen des Absoluten. Aber es ist nur das Entweder des Idealisten. Das Oder, die Rehrseite des Lichtes, ist das absolute Dunkel: die Steigerung des trüben, unerfreulichen Erlebens bis zum unbedingten Verdammungsurteil. In der Liebe heißt es: Sinnlichkeit. Die Muse stürzt aus den ätherischen Höhen des Himmelfluges in die Pfüke der Wollust. In dem in einem Sonderdruck veröffentlichten „Venuswagen“, einem Seitenstück zu Bürgers Gedicht „Fortunens Pranger“, wird die Macht der Venus vulgibaga mit ebenso kecker Satire bloßgestellt, wie es etwa ein Pamphilus Gengenbach in der „Gäuchmatt“ tut. Mit derselben Absolutheit, mit der Schiller in den pathetischen Oden die höchsten Vorstellungen erschwingt, greift er hier zu den niedrigsten Ausdrücken, wie geil, Meze, Hure.

Er zieht Venus vor seinen zürnenden Richterstuhl:

Ja, so heule — Meze, kein Erbarmen!
Streift ihr fed das seidne Hemdchen auf.

Auf den Rücken mit den runden Armen!
 Frisch! und patschpatsch! mit der Geißel drauf.

Aber er züchtigt Venus doch nur deswegen so grausam, weil er sie selber schon auf dem Nacken gespürt hat. Wie derb und frech — Wielandsche Lüsterheit auf Schillerschen Jugendstolz gepropft — steht er in „Rastraten und Männern“ („Männerwürde“) vor uns:

Und röter wird das Mädchen dann,
 Und 's Nieder wird ihr enge.
 Das Mädchen weiß: ich bin ein Mann!
 Drum wird ihr's Nieder enge.

Wie wird sie erst um Gnade schrein,
 Er tapp' ich sie im Badel!
 Ich bin ein Mann, das fällt ihr ein —
 Wie schrie sie sonst um Gnade?

Was für eine Welt liegt zwischen dem ersten Liebeserleben Goethes und dem Schillers und ihren dichterischen Darstellungen! Goethes Erleben ist Natur. Er hält sich an Gleichaltrige. Seine Gedichte spiegeln die ersten Regungen der Sinnlichkeit (in der Leipziger Zeit) und strömen dann über von einer reinen Seligkeit des Gefühls, wie sie die keusche Liebe zu Friederike mitten in der idyllischen Natur ihm gönnte. Schillern, wie seine Erziehung dem Zwang unterworfen war, blieb es versagt, seine erste Liebe als taufrische Morgenschönheit zu erleben. Sie gilt einer kinderreichen Witwe, die den Schmelz der Jugendschöne bereits abgestreift hat und den Jüngling, wie es scheint, nicht ohne Koketterie an sich fesselte. Um sich selber zu behaupten, muß er die Unnatur zum Ideal verklären. Auch die Liebe wird ihm zum Gedankenerlebnis. Der Dramatiker zerlegt sie und erlebt sie metaphysisch als kosmische Gewalt oder als Wollust, nicht menschlich als seelisch-sinnliche Einheit.

Aber so steht ja Schiller überhaupt mit seiner Jugendlyrik der Goethes gegenüber. Goethes frühe Gedichte erscheinen gedankenarm, verglichen mit denen Schillers. Langsam, organisch erlebend, tastet sich in ihnen Goethe in die Wirklichkeit ein. Wohl ist seine Schulbildung noch reicher als die Schillers; aber sie bleibt im Hintergrund. Im Gedicht spricht sich vor allem das menschliche Erlebnis aus persönlicher Anschauung aus. Schiller aber überschüttet uns mit einem ganzen Schwall von Bildung, allgemeinen Vorstellungen, Gedanken. Besehen wir sie näher, so sind es Gemeinplätze der Wissenschaft, Philosophie und Dichtung, und die eigene Anschauung ist die

dürftigste — entsprechend der Abgeschlossenheit, in der seine Jugend verlief. Statt Bilder selbsterlebter Wirklichkeit zu geben, greift er schon jetzt (wie später als Dramatiker und Balladendichter) in die von Früheren geprägten Bilderschätze der Vergangenheit zurück. Aber er kennt von ihnen vorderhand nicht viel mehr als einen Kreis: die antike Mythologie und Geschichte. Wie sparsam fügt der junge Goethe, auch in seinen Hymnen, Motive und Gestalten aus der antiken Mythologie seinen Gedichten ein! Schiller, wenn er nach Verbilligung seiner Ideen sucht, greift auf Schritt und Tritt nach ihnen. In dem „Triumph der Liebe“ begegnen uns nacheinander folgende mythologische Vorstellungen: Pyrrha; Amoretten; Musen; Elysium; Aurora; Luna; Aphrodite; Najaden; Pygmalion; Kronion und die Uraniden; Olympus; Leda; Phöbus und seine Sonnenrosse; Hera; Orkus; Pluto; Proserpina; Minos; Megära; Orpheus; Sithos; Lethe; Cochtus. Ein kunterbunter Festreigen, nicht eine mythische Einheit, die, wie in „Wanderers Sturmlied“ aus dem Erlebnis symbolisch wächst. Ein ganzes Compendium griechischer Mythologie wird aufgebraucht, um den körperlosen Gefühlen und Ideen des anschauungsarmen Dichters Gestalt zu geben — wenn auch nur Schattengestalt. Man wird sich darum auch nicht wundern, daß die Verknüpfung der einzelnen Vorstellungen zum Gesamtbilde sehr oft rein gedanklich, nicht anschaulich geschieht: Sieger „tanzen“ (in „Vorwurf“) „in des Ruhmes Eisensluren“ (d. h. auf dem Schlachtfeld), als ob sie in einem Ballsaal wären; und Atherlüfte saugt der Jüngling ein, (in der „Entzückung an Laura“), wenn sein Bild in ihrer „sanften Augen himmelblauem Spiegel schwimmt“. Ganze Ketten von Vorstellungen schmiedet er, die nicht durch die Einheit des erlebten Bildes, sondern durch abstrakt-gedankliche Verwandtschaft zusammengebunden sind. So reiht die zweite Strophe von „Vorwurf“ die Vorstellungen: Blumenabpflücken, Verblasen von Glanzphantomen (etwa Seifenblasen), Heldenraub, Pyramiden, Zephyritritt; die dritte: Adlerpfad, Glücksrad, Cochtus, Sklave aneinander. Wie im Verhältnis zur Wirklichkeit der Dichter sich über das Tatsächliche hinwegschwingt, so hebt ihn auch in der künstlerischen Gestaltung der Gedanke von Ding zu Ding, wie ein Adler über trennende Abgründe von Berg zu Berg fliegt. Er schwingt sich sogar, Alopstock nach, ins leere Blau des völlig Wesenlosen, wenn er in einer Zeit, die kein deutsches Vaterland und keine Helden kannte, singt:

Will ich gar zum Weibe noch erlahmen?
 Hüpfen noch bei Vaterlandes Namen
 Meine Pulse lebend aus der Gruft?
 Will ich noch nach Varus' Adler ringen?
 Wünsch' ich noch in Römerblut zu springen,
 Wenn mein Hermann ruft? —

In Goethes Jugendgedichten ist der Bau in der Regel entweder bildmäßig, durch die äußeren Zusammenhänge eines Anschauungskomplexes gegeben, also epifizierend, wie z. B. in „Willkommen und Abschied“, oder durch das Gefühlsfluten bestimmt, wie im „Mallied“, oder gemischt anschaulich-gefühlsmäßig, wie in „Wanderers Sturmlied“. In Schillers Jugendlyrik leitet meist der Gedanke die Entwicklung. Was er gibt, sind philosophische Aufsätze in poetisierter Form. Satz reiht sich an Satz. Was sie innerlich zusammenbindet, was Fortgang und Wahl der Vorstellungen bestimmt, ist die Reflexion, nicht Gefühl oder Anschauung. Die Liebeslieder an Laura sind Betrachtungen über verschiedene seelische Haltungen, in die die Liebe den Menschen bringt. Z. B. die „Melancholie“ erörtert den Gegensatz zwischen der Herrlichkeit der Liebesgefühle und der Nichtigkeit des Menschen in einer Art, die sich fast nur durch die losere Aneinanderreihung der Vorstellungen von der strengen logischen Folgerichtigkeit philosophischer Prosa unterscheidet. Auch wo der Jüngling von einer bestimmten Bildsituation ausgeht, wie in der „Herrlichkeit der Schöpfung“ mit ihrem Gemälde einer Landschaft nach dem Gewitter, trägt ihn der Gedanke sofort, wie seinen Meister Klopstock, von dem festen Boden in die schwindelnden Weiten des Unanschaulichen. Die philosophischen Gedichte haben später diese gedankliche Struktur von Schillers erster Lyrik folgerichtig wieder aufgenommen und ein geschulteres Denken kunstmäßig dargestellt.

Wo der Anschauungsdichter sich im Kreise eines organisch zusammenhängenden Erlebnisses einheitlich bewegt, schreitet der Gedankendichter und Dramatiker, immer sich des Abstandes zwischen Ideal und Wirklichkeit bewußt, von Gegensatz zu Gegensatz. In „Melancholie“ preist Schiller zuerst die Schönheit der Geliebten und die Seligkeit der Liebe. Dann stürzt sein Geist zurück in den Gedanken der Vergänglichkeit, dem alles Irdische unterworfen ist. Auch Lauras Schönheit, auch des Liebenden Stärke werden vergehen. In „Vorwurf“ schwingt der Gedanke zwischen dem Stolz des Genies und der Demut des liebenden Mannes hin und her, „Rastraten und

Männer“ hebt mit dem selbstbewußten Bekenntniß der Männerwürde an und stellt ihr dann die Schmach des „Kombabischen Geschlechtes“ gegenüber. Aber auch innerhalb der gedanklichen Führung treten gegensätzliche Vorstellungen einander gegenüber. Schillers Jugendlyrik ist der ergiebigste Jagdgrund für Antithesen und Paradoxen. In „Melancholie“ stehen folgende Verse:

Laura will, daß meine Kraft entweiche
Daß ich zitternd unter dieser Sonne schleiche,
Die des Jünglings Ablergang gesehn? —
Daß des Busens lichte Himmelsflamme
Mit erfrorenem Herzen ich verdamme,
Daß die Augen meines Geists verblinden,
Daß ich fluche meinen schönsten Sünden?

Die „Elegie auf den Tod eines Jünglings“ reiht „komisch=tragisches Gewühl“, „faules fleißiges Gewimmel“, „teufelvoller Himmel“ aneinander. Die „Entzückung an Laura“ vereinigt „Qualentzücken“ mit „Paradieseszschmerzen“.

Zu solchen Bildungen dramatisch gespannter Gedankenkunst gesellen sich rhetorische Figuren als Ersatz künstlerischer Anschauung. Der Jüngling steht der Sprache durchaus als Despot, Tyrann, Eröoberer gegenüber. Er sucht die dichterische Eigenart, die ihm nicht aus dem Wirklichkeitserleben fließt und neue Vorstellungen schafft, in der sprachlichen Formung und schweißt Wörter zu neuen, oft gewaltsamen Bildungen zusammen, wie Theaterminotaure, Himmelsmaien glanz, Harfenschwung, Maienschwung, Riesentöter.

Seine bedeutsamste Sprachgebärde ist die Hyperbel. Ein Held, ein Hermes fliegt der junge Schiller mit Siebenmeilenstiefeln über die Welt dahin, und sein Blick überschnellt in einem Nu die fernsten Räume und Zeiten: Pyramiden trippelt Laura mit leichten Zephyritritten in Staub; in ihren Blicken brennt Sonnenaufgangsglut; wenn sie singt, springen die trunkenen Fichten, wie von Orpheus' Saitenruf belebt; ihre Blicke, wenn sie Liebe lächeln, lächeln Leben durch den Marmor.

Gewaltfamer wird der Reim gemeistert, und die widerstrebendsten Wörter werden oft zum Gleichklang zusammenge-spannt. Unreine Reime wie Gewühl — Lottospiel, rollten — vergolden mag man mit der Aussprache des Schwaben entschuldigen. Härter schon klingt: Höhnen — Tränen und Mutter — Bruder. Unerträglich aber sind: mehr — Thrazier; feuriger — daher — quer.

Al! das mag man belächeln. Man mag von verstiegencm Pathos, Schwulst und Deklamation, von Ungleichheit und Geschmacksverirrung sprechen. Aber man muß auch zugeben, daß das Pathos aus tiefster Seele dringt, daß die Deklamation nicht hohl und die Geschmacklosigkeit das Zeichen ringender Größe ist. Durch all die stürmisch wogenden oder melancholisch plätschernden Rhythmen dieser Lyrik, durch ihre machtvoll geprägte Sprache rauscht das heiße und edle Herz, verkündet sich der prophetische Geist eines werdenden Großen.

Aus dem Zwiespalt seiner äußeren Lage in Stuttgart befreite sich Schiller gewaltsam durch die Flucht. Für eine Reihe von Jahren wurde damit der Eroberer im Reiche des Geistes auch zum Er kämpfer der Wirklichkeit. Herrisch tritt das Erlebnis in sein Dasein ein, und was bisher allgemeine Idee gewesen ist, in der Schultube gelernt, von weitem gesehen, wandelt sich zur Anschauung um, berichtigt sich an der Anschauung. Schillers Denken wird schärfer, seine Erfassung der Lebensverhältnisse bestimmter, genauer, ohne daß er den fordernden Willen des Idealisten preisgibt. Auf die allgemeine Menschheitstragik der „Räuber“ folgt die soziale Tragik von „Kabale und Liebe“, auf die Weite die Enge, auf den titanischen Schwung die derb zugreifende, bisweilen ans Satirisch-Karikierende streifende Realistik.

Eine Wandlung im Sinne der Schärfung erfährt in diesen Irr- und Wanderjahren auch Schillers Auffassung der Liebe. Sie war dem jugendlichen Pantheisten in Stuttgart die innere Triebkraft der Welt, beseligende Idee, aber auch menschenmordende Wollust gewesen. Auch in seinem Verhältnis zu Luise Vischer klappten Ideal und Wirklichkeit weit auseinander: Schiller berauschte sich an Idealvorstellungen und war zugleich fühlender Beobachter genug, um zu sehen, daß Luise nicht Laura war. Nur die Tugend, nicht der Genuß war ihm Schönheit.

Jetzt aber schien ein wirkliches Erlebnis des Befreiten jene unwahre Trennung der Liebe in Gedanke und Sinnlichkeit berichtigen zu wollen. In Mannheim trat 1784 ein Weib in Schillers Lebenskreis, das Seele und Leidenschaft zugleich war und in fesselnder Schönheit des Leibes und äußerem Glanz himmlerobernde Seligkeit des Gedankens ausstrahlte: Charlotte von Kalb. Auch sie ein reifes Weib, das bereits einem andern Manne angehört hatte.

Das Verhältnis Schillers zu Charlotte von Kalb hat äußerlich

viel Ähnlichkeit mit dem Goethes zu Frau von Stein. Ein fünf- oder sechszundzwanzigjähriger bürgerlicher Dichter, mitten im Sturm und Drang, begegnet einem Weib der hohen Gesellschaft, schön, tiefen Gefühles voll, reich gebildet und durstig nach Geist und Kunst, in unfroher Entsagung an der Seite eines ungeliebten Mannes lebend, der für die Sehnsucht ihrer Seele kein Organ hat. Aber innerlich, was für ein Gegensatz! Charlotte von Kalb, zwei Jahre jünger als Schiller, besaß nicht jene verhaltene sittliche Kraft, mit der Charlotte von Stein Goethes stürmisches Blut und das ihre zu beruhigen verstand. Sie war begehrend, wo Frau von Stein zurückhaltend war. Auch einen Erfahreneren als den jungen Schiller hätte sie zu verlocken vermocht, wie er denn auch Nachfolger fand. Der Bund von Schönheit und Geist in dieser Frau riß ihn hin. Stauend gewahrte er, wie im belebenden Strahl der Liebe ihre Schönheit schöner, ihr Geist reicher wurde, und wie sein eigenes Innere wuchs und ein Glücksgefühl in ihm schwoll, das er nie gekannt. Glücksgefühl aus Leidenschaft, Schönheit und Seele, nicht nur aus Seele allein. Und in einer heißen Stunde treibt die Drohung seiner bevorstehenden Abreise die Liebenden sich in die Arme und sie tauschen das erste Du mit dem ersten Kuß: „Die Allseligen sind ein Du,“ stammelte sie, „das Du ist einer ewigen Verbindung Siegel.“ Wenn der Jüngling einst den Weisen vorschnell nachgesprochen: „Glückseligkeit ist Tugend“ — sollte ihn nun nicht das Leben eher lehren: Glückseligkeit ist Genuß?

Und doch, darf er sich diesem Glück hingeben? Steht nicht Charlottes Ehe als Schranke zwischen ihnen? Ferner, wenn sie gelöst wird, der Unterschied des Standes? Endlich, wenn auch dieser überstiegen wird, der Gegensatz der Temperamente, der Lebensanschauungen? Ist dieses Glück, das ihm Charlotte verheißt, die dem Idealisten bestimmte Seligkeit? Wird dieser so lockende Bund von Schönheit und Seele ewig währen? Kann soviel Leidenschaft den Dichter glücklich machen? Besteht seine Größe, die Bedingung seines Schaffens nicht gerade in dem Verzicht auf all dieses lockende Glück?

Zum erstenmal stellt nun das Leben selber diese Frage an ihn, die er bisher mit den Sätzen der Moralphilosophen allzu rasch beantwortet hat. In die Gemütsverwirrung, die in ihm entsteht, leuchten die „Freigeisterei der Leidenschaft“ und die „Resignation“ hinein.

Die „Freigeisterei der Leidenschaft“ (1784, später als „Der

Kampf“ um drei Viertel gekürzt) führt den verschleiernden Zusatz: „Als Laura vermählt war im Jahr 1782.“ Das heißt für uns: Als ein verheiratetes Weib des Dichters Blut entfachte. Denn es ist genau der Konflikt des Liebhabers Charlottes von Raib darin. Ein Jüngling, der der Tugend sich zugeschworen, widerruft seinen „über-eilten Eid“:

Nein — länger werd' ich diesen Kampf nicht kämpfen,
Den Riesenkampf der Pflicht.
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dämpfen,
So fordre, Tugend, dieses Opfer nicht.

Die Geliebte hat seinem Unglück Mitleid gezollt, ihr Mitleid „waffnet ihn zum Verbrecher“. Er preßt sie an seinen Busen, „auf ihren Lippen brennt mein erster Kuß“.

Erhörung zitterte auf deinem brennenden Munde,
Erhörung schwamm in deinem feuchten Blick.

Die Erinnerung an die heilige Fessel, die sie einem andern verbindet, hält ihn zurück. Nun raßt sein Blut in sophistischer Leidenschaft gegen Pflicht und Gesetz:

Unersehroffen trotz' ich einem Bund entgegen,
Den die erlöthende Natur bereut.

Gott hat sie füreinander bestimmt. Wenn er zuläßt, daß sie einem andern folgt, so ist er, der „sanftmütigste der fühlenden Dämonen“, durch Menschenwahn zum Wüterich verzerrt, ein Nero. Auf die Tugend hat er das Paradies als Lohn gesetzt. Aber ist das nicht ein Wuchern?

Besticht man dich mit blutendem Entsagen?
Durch eine Hölle nur
Kannst du zu deinem Himmel eine Brücke schlagen?
Nur auf der Folter merkt dich die Natur?
O diesem Gott laßt unsre Sempel uns verschließen,
Kein Loblied feire ihn,
Und keine Freudenträne soll ihm weiter fließen,
Er hat auf immer seinen Lohn dahin!

Nicht wie ein Stück Lyrik, wie ein Monolog aus dem dritten Akt einer Tragödie mit der schneidend scharfen Gegenüberstellung des Für und des Wider mutet uns das Gedicht an. „Resignation“ (nach der „Freigeisterei“ 1784 oder 1785 entstanden) ist ein Monolog aus dem vierten oder fünften Akt. Die wilde Anklage ist zur sanften

Klage geworden. Der Kampf zwischen Tugend und Glückseligkeit, in dem er in der „Freigeisterei“ so schmerzvoll gerungen, klingt nur noch als fernes Echo in seiner Seele nach. Er ist ausgekämpft. Sein Leben abgeschlossen. Er hat auf sein Anrecht an das Glück im Diesseits verzichtet, er hat entsagt. Jetzt steht er vor der Pforte der Ewigkeit und fordert für seine entsagende Tugend den Lohn — die himmlische Seligkeit. So oft hat die Welt gespottet: Was hast du von diesem Lohn? Wenn du ihn genießen willst, moderst du im Grabe, ist Laura dahin:

Für Hoffnungen — Verwesung straft sie Lügen —
 Gabst du gewisse Güter hin?
 Sechstausend Jahre hat der Tod geschwiegen,
 Kam je ein Leichnam aus der Gruft gestiegen,
 Der Meldung tat von der Vergelterin?

Jetzt soll ihm aus dem Munde der Ewigkeit Antwort kommen:

Der Menge Spott hab' ich beherzt verachtet,
 Nur deine Güter hab' ich groß geachtet,
 Vergelterin, ich fodre meinen Lohn.

Und Antwort gibt ihm ein Genius: Zwei Blumen blühen dem weisen Finder: Hoffnung und Genuß; Glaube an das geistige Glück, und Genuß des irdischen Augenblicks. „Genieße, wer nicht glauben kann.“ „Wer glauben kann, entbehre.“ Er hat gehofft, geglaubt. Er hat auf den Genuß des Augenblicks verzichtet. Nun hat er mit seinem gläubigen Hoffen seinen Lohn dahin und darf, was der Augenblick ihm hätte bringen sollen an Glück, nicht von der Ewigkeit heischen.

Das ist das sittliche Ergebnis dieser Erfahrung. Aus der Verwirrung der Sinne hat Schiller sich selber wieder gefunden — als einen Größeren, Klareren. Auch sein Erlebnis mit Charlotte von Kalb endete als Flucht aus der Enge der sinnlichen Welt in die Freiheit des Geistes. Man spürt dem Gedichte „Resignation“ an, wie schwer dem Dichter der Kampf geworden. Noch überschattet seine Seele das Trübe, Schmerzhafte des Verzichtensmüssens. Noch hemmt den stolzen Flug seines Genius zuviel der Erdenschwere. Es bedurfte noch weiterer, schwerer Kämpfe, bis die trübe Elegie des Verzichtensmüssens zum jauchzenden Siegesgesang des allgemeinen Verzichtenswollens sich aufgeschwungen hat, wie ihn Schiller in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben“ anstimmt. Erst Kant hat das Heroisch-Geistige seines Wesens zu völliger Reinheit befreit.

Den Lohn aber für den Sieg über Charlotte von Kalb und seine eigene Leidenschaft erntete er schon unmittelbar. Es war die Freundschaft Körners, des Mannes, an dessen Namen Schillers Abklärung vom Sturm und Drang und sein Kantstudium gebunden sind. Aus Stuttgart war Schiller in die freie Welt geflohen. Freunde, Hilfe hatte er da und dort gefunden. Erlösung erst im Kreise Körners. Denn zum erstenmal trat ihm hier selbstloses Verständnis seines Wertes und geistige Hingabe entgegen. So brach das Eis in seiner Brust. In den jauchzenden Strophen des Liedes „An die Freude“ (1785) hat Schiller sein Glück, „eines Freundes Freund zu sein“, in alle Welt hinausgesungen. Die Freude ist ihm etwas rein Geistiges, ja Kosmisches, nicht sinnliches Vergnügen, nicht Genuß. Das befreiende Gefühl erhöhter, durch Sympathie gesteigerter Menschlichkeit. Ja, mehr als Menschlichkeit: Naturkraft. Gefühl der Alleinheit des Lebens. Die verwandte Freude hat die Stelle eingenommen, die in den Gedichten der Anthologie die Liebe behauptet hatte. Sie treibt die Räder der großen Weltenuhr:

Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonne aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Sie ist es, die den Menschen an das Innere der Welt bindet überall da, wo seine geistig-sittlichen Kräfte zur Entfaltung kommen. Der Forscher, der kämpfende Dulder, der gläubige Christ — sie alle bekennen die Freude als erlösende Seligkeit:

Duldet mutig, Millionen!
Duldet für die bessere Welt!
Droben überm Sternenzelt
Wird ein großer Gott belohnen.

Der heroische Idealismus Schillers hat später in den philosophischen Gedichten tiefern, klarern, auch bilderprächtigern Ausdruck gefunden, hinreißenderen nicht mehr als im „Liede an die Freude“.

Fortan ist er fest entschlossen, die Freude als Grund- und Lebensstimmung in sich zu tragen. Die Ahnung eines neuen Ideals als Welt- und Kunstanschauung ist in ihm erwacht. Haben seine früheren Werke ihre Kraft aus der Spannung zwischen seinem Ich und der Wirklichkeit gezogen, hat er in ihnen zornige Satiren oder klagende Elegien angestimmt: jetzt hat das Gefühl sieghaft sein Herz erobert, daß eine reinere Kunst nur aus der Harmonie wachsen kann. Nicht

aus dem sinnlichen Genuß; dem hat er längst entsagt. Aber auch nicht aus einer abstrakten Lebensverneinung; in ihr würde die Kunst ersterben. Wohl aber aus der veredelnden Erhöhung des Lebens durch die Gesetze des Geistes. Die Ahnung der beseligenden und erhebenden Macht der Schönheit dämmert in ihm auf.

Eines hatte ihn das Erlebnis mit Charlotte von Kalb gelehrt. Auch ihn konnte nicht der Gedanke allein als abstrakt-logischer Prozeß im Tiefsten fördern, sondern unendlich viel mehr das Gefühls-erlebnis, das der Gedanke klärte. Von Charlotte von Kalb hatte er sich entfernt und weilte fortan nur als Freund in ihrer Nähe. Aber durch die Liebe sein Denken zum Gefühl erwärmen zu lassen und seinem Leben und Schaffen menschlich schönen Inhalt zu geben, war ihm klar erkanntes Bedürfnis. Am 7. Januar 1788 tat er Körner von Weimar aus das Geständnis, er müsse heiraten: „Alle meine Triebe zu Leben und Tätigkeit sind in mir abgenutzt; diesen einzigen habe ich noch nicht versucht. Ich führe eine elende Existenz, elend durch den inneren Zustand meines Wesens. Ich muß ein Geschöpf um mich haben, das mir gehört, das ich glücklich machen kann und muß, an dessen Dasein mein eigenes sich erfrischen kann.“ Und der Schlußgedanke aus der „Resignation“ fließt ihm in die Feder: „Wenn ich nicht Hoffnung in mein Dasein verflechte . . ., so ist es um mich geschehen.“

Damals kannte er das Weib bereits, von dem er diese Beseligung erwartete: Lotte von Sengelsb. Mit ihrer unberührten Frauenhaftigkeit, ihrer jugendlichen Heiterkeit, ihrem tiefen Gemüt, ihrer von Liebe zu allem Geistigen veredelten Anmut erschien sie ihm als die Erfüllung seiner Sehnsucht, als die Harmonie, von der er träumte. „Guten Morgen!“ schreibt sie ihm einmal, „Sie sind doch heute heiter und froh?“ Ein andermal, wie sie Anthologie-Gedichte Schillers gelesen: „Der schwermütige Ton, der in Ihren Gedichten herrscht, tat mir weh; ich möchte, Sie sähen die Welt immer heiter an und das Schicksal gäbe Ihnen nur Freude.“ In den Monaten, die Schiller im Sommer 1788 in Volkstätt und Rudolstadt zubrachte, taute im beständigen Verkehr mit Lotte und ihrer Schwester Caroline sein Gemüt auf. Das Wort ging in Erfüllung, das er Ende Mai an die Schwestern schrieb: „Rudolstadt und diese Gegend überhaupt soll, wie ich hoffe, der Hain der Diane für mich werden; denn seit geraumer Zeit geht mir's wie dem Orest in Goethes „Iphigenia“, den die Eumeniden heruntreiben. . . . Sie werden die Stelle der

wohlthätigen Göttinnen bei mir vertreten und mich vor den bösen Unterirdischen beschützen.“

Aber noch war dieses Gefühl der Harmonie und Schönheit nicht Erfüllung, noch blieb es dem sentimentalischen Dichter Sehnsucht, Hoffnung, Glaube. Noch war es ihm, bei der dauernden Gespanntheit seiner äußeren Lage, versagt, die Schönheit in der zeitlichen Wirklichkeit zu finden. Der Gedankendichter schuf sich eine zeitlose Welt als ihre Wohnstätte: die Antike, oder richtiger: die Götterwelt Griechenlands. Es ist kein Zufall, daß seine erste aufflammende Begeisterung für das klassische Altertum und seine Kunst in die gleiche Zeit fällt, wo er seinen Liebesfrühling mit Lotte Lengefeld durchlebte.

Zum Künstler fühlte er sich geboren. Künstler zu sein, erschien ihm als das Ziel seines Lebens. Als Künstler stellt er sich immer mit edlem Stolz Körner, dem Gelehrten und Kritiker, in den Briefen gegenüber. Aber er kannte auch den Feind in seiner eigenen Brust, der ihn stets aufs neue hinderte, ein Künstler zu sein: der Gedanke, die Abstraktion, die Spekulation. Durch den Gedanken hatte er die trüben Anfechtungen der sinnlichen Welt überwunden und sittliche Größe in sich ausgebildet. Aber welkte in der Eisekälte des Gedankens nicht die holde Blüte der Schönheit, der Kunst dahin? An seiner abstrakten Neigung war zu einem Teile ein Außerindividuelles schuld: die Akademie. Aber es war doch viel von der ungerathenen Gewaltthätigkeit der willensstarken Persönlichkeit dabei, wenn er nun einer ganzen Kultur die Schuld beilegte, was doch im Grunde nur seine persönliche Schwäche war, und die nachantike Geistesentwicklung der Lebensfeindlichkeit und des Schönheitshasses anklagte.

Es geschah in den „Göttern Griechenlands“, die im Märzheft 1788 von Wielands „Merkur“ erschienen. Mit schimmernden Farben malt seine sentimentalische Sehnsucht das Idealbild eines in schöner Natur seligen Lebens, da die griechischen Götter noch die Welt regierten. In die liebliche Hülle der Dichtung kleidete sich die Wahrheit. Naturkräfte versinnbildlichte die Phantasie in göttliche Wesen. Die Sonne war Helios mit seinem goldenen Wagen, „Eine Dryas lebt' in jedem Baum“. Alle Orte waren durch Spuren der Götter geweiht, die zu Menschen niederstiegen. Das Leben war Freude und Schönheit, und selbst an den Vorstellungen des Todes und des Jenseits haftete nichts Gräßliches: der Tod war kein Gerippe, und die Schattenwelt war Elysium.

Heute herrscht statt der Schönheit die Wahrheit, der der anmutigen

Fabel entkleidete Gedanke, „das entseelte Wort“. Der Gott der heutigen Welt ist Christus, dessen Evangelium das reine Leben im Geist ist:

Sinen zu bereichern unter allen,
Mußte diese Götterwelt vergehn.

Es heißt freilich den Sinn des Gedichtes völlig verkennen, wenn man darin wie Friß Stolberg eine dogmatische Befehdung des Christentums als Religion sieht. Es richtet sich gegen etwas Weiteres: gegen eine ganze Geisteshaltung. Gegen die abstrahierend-spekulative Form modernen Denkens, von der — nach Schiller — das Christentum nur eine Phase ist und die in noch höherem Maße in der modernen Wissenschaft erscheint. Wissenschaftliche Abstraktion, nicht christlicher Glaubenssatz, ist der Begriff Naturgesetz, den Schiller mehrmals der antiken Naturvergötterung gegenüberstellt. Wo einst Helios seinen goldenen Wagen lenkte, dreht sich jetzt, „wie unsre Weisen sagen, Seelenlos ein Feuerball“. In den Gedichten der Anthologie verwendet Schiller Newtons Gravitationsgesetz als Symbol der Weltharmonie. In der „Phantasie an Laura“ ist ihm die Liebe dieses Gesetz der Harmonie:

Silbe sie vom Uhrwerk der Naturen —
Trümmernd auseinander springt das All,
In das Chaos stürzen eure Welten,
Weint, Newtons, ihren Riesenfall.

Jetzt, die künstlerische Unfruchtbarkeit der akademischen Spekulation schmerzlich fühlend, klagt er:

Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,
Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,
Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,
Die entgötterte Natur.

Es ist nicht Religion, sondern Wissenschaft, was Schiller hier anklagt — die Abstraktion in seiner eigenen Brust als Feindin des Künstlers. Den eigenen Riß zwischen Ich und Welt, Ideal und Wirklichkeit fühlt und denkt er in die Welt hinein — die moderne Welt, in die er nun einmal hineingestellt ist. In der endgültigen, um elf Strophen verkürzten Fassung des Gedichtes, die in der Sammlung von 1803 erschien, spricht die neue Schlusstrophe die Idealität von Gedankenwelten, wie der griechischen Mythen, nach dem Standpunkt des klassischen Dichters in einer sentenziösen Formel aus:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Aber die kühle Klarheit dieser Erkenntnis des Gereiften schließt allzu eilfertig die ringende Sehnsucht ab, von der das Gedicht des werdenden voll ist. Organischer, wahrer läßt der ursprüngliche dreistrophige Schluß den tiefgefühlten Zwiespalt des Dichters als schmerzvollen Riß des modernen Menschen empfinden. Der Gegensatz zwischen Ich und Welt, wie er zu Ende des 18. Jahrhunderts gegenüber der früheren Einheit von Welt und Ich in dem Denken ausbricht, wird ihm zum Gegensatz zwischen modern-christlicher und antiker Weltanschauung. Die Menschen des Altertums standen den Göttern näher; zwischen den heutigen Menschen und ihrem Gotte gähnt eine tiefe Kluft:

Bürger des Olymps konnt' ich erreichen;
 Jenem Gotte, den sein Marmor preist,
 Konnte einst der hohe Bildner gleichen —
 Was ist neben dir der höchste Geist
 Derer, welche Sterbliche gebaren?
 Nur der Würmer erster, edelster.
 Da die Götter menschlicher noch waren,
 Waren Menschen göttlicher.

So klingt denn in der ursprünglichen Fassung das Gedicht nicht in eine kühl-klare Scheidung von Idealkunst und sinnlicher Wirklichkeit aus, sondern in das sehnsuchtsvolle Gebet an Gott, eine Scheidung zu vollziehen, den Dichter vom Denker zu lösen, ihm entweder die „ernste strenge Göttin“ Wahrheit oder ihre „sanftre Schwester“ Schönheit zu senden.

Aus dem Gefühlston, der mitschwingt, erkennt man, daß die Sehnsucht des Dichters den Wagebalken in dem Entweder — Oder bereits nach der Seite des Oder neigt: die Schönheit wiegt ihm schwerer als die Wahrheit, die Kunst schwerer als der Gedanke.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der „Götter Griechenlands“ schrieb Schiller an Körner: „Ich muß ganz Künstler sein können, oder ich will nicht mehr sein.“ Immer brennender war das Problem in ihm geworden. Durch das Denken war er zur Kunst gekommen; in der sprachgewaltigen Darstellung von Gedanken hatte der Lyriker geschwelgt. Aber was war Kunst? War Kunst nicht vielmehr Anschauung unmittelbar erlebter Wirklichkeit, Bild? Seit Schiller aus der spekulativen Atmosphäre Schwabens in die künstlerische Weltmars gerückt war, quälte ihn die Frage mehr und mehr. Er spürte, es war die Existenzfrage des Künstlers. Wieland, der selber in seiner

Jugend Gedankendichtung gepflegt, rügte das Allegorisch-Philosophische an Schillers Lyrik und den Mangel an Leichtigkeit. Schiller selber erkannte: „Die Hauptsache kommt nun bei einem Künstler darauf hinaus, ob der Hauptgedanke, um den ich mich bewege, den höchsten Grad der Anschaulichkeit erhalten hat.“ Vor allem aber verwirrte ihn die Persönlichkeit Goethes im Tiefsten zugleich durch den Reichtum und die Wahrheit seiner Weltkenntnis wie durch die unmittelbare Kraft ihrer künstlerischen Verbildlichung. „Er hat“, gestand er Körner, „weit mehr Genie als ich, und dabei weit mehr Reichtum an Kenntnissen, eine sichrere Sinnlichkeit, und zu allem diesem einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsin.“ Der Gedankendichter fühlte das Wesensverschiedene des unmittelbaren Erlebnisdichters. Noch war in ihm die Berechtigung beider Arten, die später der Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung aussprach, nicht zu klarer Erkenntnis kristallisiert. Aber der Wille lebte in ihm, sein Wesen neben dem Goethes durchzusehen. Und zwar als Künstler. Sein großes Gedicht „Die Künstler“, im Herbst 1788 und im Frühjahr 1789 in mehreren Anläufen ausgearbeitet, bezeugt es.

Es ist Schillers größtes Preislied auf die Würde der Kunst und die sittlich-kulturelle Aufgabe ihrer Diener. Die klare Herausstellung der platonischen Hauptidee des Ganzen, „die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit“, dankte er Wieland. In dem ersten Entwürfe lag sie noch „unentwickelt“, wie Schiller Körner gestand. Tatsächlich bergen sie als Reim schon die „Götter Griechenlands“. Aber der Reim ist jetzt zum Baum entfaltet. Nicht mehr Wahrheit oder Schönheit lautet jetzt Schillers Erkenntnis, sondern Wahrheit in Schönheit:

Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land:
An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
Abt sich am Reize der Verstand. —
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

In seinen früheren philosophischen Gedichten, noch in den „Göttern Griechenlands“, bewegt sich Schillers Denken in spekulativer Dialektik vorwärts. Er gibt Raisonement, Reflexion in leidschaftlich-rhetorischer Sprache. Jetzt hat ihm sein geschichtliches Studium einen Weg gezeigt, aus der Abstraktion sich der Anschau-

ung zu nähern. Er wählt die Form der historischen Entwicklung des Stoffes und erreicht so einen Abglanz von poetisch lebendigem Geschehen. Das Kompositionsprinzip des „Spazierganges“ wird vorweggenommen, ohne daß es Schiller mit derselben Kunst bemeistert.

Die Schönheit blieb, als Gott die Menschen aus dem Paradiese verstieß, als Wegweiserin aus dumpfer Sinnlichkeit in das Reich des Lichtes ihnen zurück. In ihren Harmonien erblicken sie als sinnliche Erscheinung die sittliche Gesetzmäßigkeit der Welt (V. 66—90). Die Künstler wurden die ersten Lehrer der Menschheit (V. 91—102). Aus Nachbildung von Naturgebilden ist die Kunst entstanden (V. 103—164). Als reines Schaffen des Geistes riß sie den Menschen aus der Barbarei los:

Jetzt wand sich von dem Sinnenschlase
Die freie schöne Seele los;
Durch euch entfesselt, sprang der Sklave
Der Sorge in der Freude Schoß.

Nun schied sich Mensch von Tier. Sein Blick suchte die Sterne. Gefühl wuchs in seiner Brust. Die Sinnenliebe veredelte sich zur seelischen Liebe, die sich in Liedern melodisch aussprach (V. 165—219). Jetzt entstand bewußtes Kunstschaffen als Offenbarung der sittlichen Gesetze der Welt. Der Künstler bildete Götter, erschuf Mythen, lehrte das Schicksalswalten als Notwendigkeit verstehen und den Menschen sich heiter ins Unabwendbare fügen (V. 220—350):

Gelassen hingestützt auf Grazien und Musen,
Empfängt er das Geschöß, das ihn bedräut,
Mit freundlich dargebotnem Busen
Vom sanften Bogen der Notwendigkeit.

Wenn bis dahin die Entwicklung rein geschichtsphilosophisch vorgeschritten ist und der Gedanke sich begnügt, den innern Sinn des geschichtlichen Werdens allgemein-teleologisch zu deuten, ohne auf besondere Phasen und Ereignisse hinzuweisen, so wird diese allgemeine Betrachtung nun auf einmal unterbrochen durch die Schilderung einer historischen Einzelepöche, der Renaissance (V. 351 bis 382). Das ist fraglos eine Störung der geistigen Gesamthaltung des Gedichtes, ein Bruch in dem Bau und eine zwecklose Wiederholung des Grundgedankens. Und doch mag man Schiller verstehen. Auch das besondere geschichtliche Ereignis der Renaissance wurde ihm im Zusammenhange des Ganzen zum Symbol. Die Renaissance, ursprünglich eine ästhetische Bewegung, wird ihm die

Wiege des modernen wissenschaftlichen Denkens. So gewinnt Schiller einerseits ein geschichtliches Beispiel für seine Grundidee, daß die Kunst die Erzieherin zur Wahrheit sei, anderseits kann er an die Darstellung der Entwicklung der modernen Wissenschaft aus dem Kunstempfinden der Renaissance nun, was ihn persönlich vor allem beschäftigt, die Gegenüberstellung von Wissenschaft und Kunst anknüpfen (W. 383—424). Nicht die Wissenschaft, wie es geschichtlich scheint, sondern, wie das philosophische Denken lehrt, die Kunst ist die höchste Tätigkeit des menschlichen Geistes.

Mit euch, — ruft er den Künstlern zu — des Frühlings erster
 Beginn die seelenbildende Natur; [Pflanze,
 Mit euch, dem freud'gem Erntefranze,
 Schließt die vollendende Natur.

Darum darf die Wissenschaft der Kunst und der harmoniespendenden Schönheit nicht vergessen:

Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
 Wird er in euren Armen erst sich freun,
 Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
 Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Gedanken, die Schiller bald darauf (Ende Mai 1789) in der Jenaer Antrittsrede weiter ausführen wird, klingen an: die Wissenschaft erreicht in mühseliger Einzelforschung, was die Kunst auf einmal: sie bietet das Bild des Lebens zerstückt, das die Kunst als Ganzes gibt.

Mit eindrucksvoller Mahnung an die Künstler, der Menschheit Würde, die in ihre Hand gegeben, zu wahren, schließt das Gedicht (W. 425—481). Das Kunstwerk ist Offenbarung der höchsten Weltgesetze, der Wahrheit, durch die Schönheit:

Der freisten Mutter freie Söhne,
 Schwingt euch mit festem Angesticht
 Zum Strahlensitz der höchsten Schöne,
 Um andre Kronen buhlet nicht!
 Die Schwester [die Wahrheit], die euch hier verschwunden,
 Holt ihr im Schoß der Mutter [der Schönheit] ein;
 Was schöne Seelen schön empfunden,
 Muß trefflich und vollkommen sein.

Mit diesem schwindelnd hohen Gipfel, auf den Schiller den Künstler stellt, ist sein Gedicht zugleich eine Absage und eine Verheißung: eine Absage an sein eigenes, verworren-dumpfes Jugend-

schaffen, eine Verheißung neuer vollendeter Kunst. Zur gleichen Zeit, da er so seinem eigenen Streben das höchste Ziel wies, erschien Bürgers Gedichtsammlung. Schiller rezensierte sie im Januar 1791 in der Jenaischen „Allgemeinen Literatur-Zeitung“. Seine Besprechung, ungerecht und hart gegen Bürger, gibt das umfassendste Bekenntnis seiner Auffassung der lyrischen Dichtung und einen nachträglichen Kommentar zu den „Künstlern“. „Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Wiß, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellt.“ Diese Aufgabe der Dichtung aber setzt einen Dichter voraus, der ihr gewachsen ist. Er muß eine reife, sittlich ausgebildete, vorurteilsfreie Persönlichkeit sein, damit er die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit seiner Zeit geläutert und veredelt in den Spiegel der Kunst sammeln kann. „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Wert seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten vollendeten Geistes ist.“

Damit kennzeichnet Schiller die Stärke und Schwäche seiner eigenen Lyrik. Indem er die Forderung des Interessanten aufstellt, mißt er die Lyrik mit allzu einseitig intellektualistischem Maßstabe, bekennt er, wie sehr ihm der Sinn für das eigentlich Lyrische, das Gefühlsmäßig-Dumpfe, Geist=lose und Sangbare gebricht. Hebbel sah hierin gerechter und tiefer, wenn er einmal erklärt, daß die echte Lyrik anscheinend immer das Alte, das Gewöhnliche, das längst Bekannte bringe. „Wer könnte dem Rezensenten etwas Erledliches erwidern, der Uhlands wunderschönes Lied: ‚Die linden Lüfte sind erwacht‘ mit den Worten abfertigte: was ist denn darin gesagt, als daß alles auf Erden sich ändert, das Schlimme ins Gute, das Gute ins Schlimme, und wer wußte das nicht, bevor er dies Lied in die Hände bekam?“ Und Schiller verkennt auch, aus dem gewaltigen

Verantwortlichkeitsgefühl seiner eigenen Persönlichkeit heraus, die Bedeutung des Volkstümlich-Naiven in Bürgers Lyrik, wenn er „Idealisierung, Veredlung“ eine der ersten Erfordernisse des Dichters nennt, „ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen“.

Mit der Schroffheit seiner Verdammung fügte er Bürger schweren Schaden zu. Aber es war die ungerechte Rücksichtslosigkeit des einem hohen Ziele zukämpfenden Genies. Daß er auf dem rechten Wege war, mochte ihm Goethes Urteil bezeugen, der, wie er voll Stolz Körner meldete, öffentlich erklärt hatte, er wünschte selber der Verfasser der Rezension zu sein. Noch entlastender aber ist, daß er die Vertiefung und Läuterung, die er von Bürger forderte, selber erstrebte durch den sechsjährigen heldenhaften Verzicht auf alles Kunstschaffen.

Es ist eine jener schicksalhaften Fügungen, die zum Werdegang des Genies gehören, daß jetzt Kants Philosophie in Schillers Entwicklung eingriff. Man mag es beklagen, daß sie mit ihrer logischen Scheidekunst Schillers Lyrik vollends zerstörte; man mag sich sogar fragen, ob das Kanterlebnis dem Dramatiker zugute kam; jedenfalls aber brachte es dem ringenden Denker Klärung und Ruhe. Es klingt wie eine siegesgewisse Vorahnung dieses Gewinnes, wenn er am 1. Januar 1792 Körner schrieb: „Ich treibe jetzt mit großem Eifer Kantische Philosophie. . . Mein Entschluß ist unwiderruflich gefaßt, sie nicht eher zu verlassen, bis ich sie ergründet habe.“ Seine Seele war ein Acker, der zum Frühlingswachstum bestellt ist. Fragen hatten sich in ihr gebildet, in deren Fassung bereits die Richtung der Antwort lag. Hier und da meint man in den vorkantischen Werken, mitten in Vorstellungsreihen aus dem Denken der Aufklärung, einen Kantischen Gedanken aufblitzen zu sehen. Nun war es Kant, der das Chaos teilte.

Poetisierte Metaphysik durchflutet Schillers Jugendlyrik. Auch er lebte des naiven Glaubens, daß das Denken die Dinge an sich ergründen könne und das Kunstschaffen die Gebilde der Natur nachzuahmen habe. In Goethe war ihm das Genie entgegengetreten, in dessen Werken die Natur selber Kunst geworden zu sein schien. Wie tief stand er, der bildungs- und vorstellungsarme, gequälte und ringende, unter jenem! Sein ganzes Dasein als Künstler wankte.

Da war Kant der Erlöser. Mit seiner Begründung der menschlichen Erfahrungswissenschaft zerstörte er die metaphysischen Träume Schillers. Mit seiner Betonung der Freiheit des sich selbst Gesetze

gebenden Menschen stärkte er die sittliche Wucht seiner Persönlichkeit. Mit seiner klaren Scheidung von Natur und Kunstschaffen gab er Schiller, dem naturfernen, die Möglichkeit, ein Künstler neben Goethe zu sein. Durch seine Feststellungen über die absichtslose Zweckmäßigkeit oder Autonomie des Kunstwerks, über die Schönheit als Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Verstand hellte er Schillers theoretische Unklarheit auf über das Verhältnis von Kunst und Moral und ebnete ihm die Bahn zum eigenen Schaffen. Das ganze Glück, der ganze Stolz, den rechten Weg beschritten zu haben, brechen aus dem Worte, das Schiller am 18. Februar 1793 an Körner schrieb: „Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze.“

Durch Schillers ganze bisherige Entwicklung geht die Dissonanz von Sinnlichkeit und Verstand. Nun zieht er mit Kants Hilfe aus dem Gegensatz die fruchtbarste Folgerung. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung erscheint die Sinnlichkeit als Sachtrieb, der Verstand als Formtrieb. Der Sachtrieb geht von dem physischen Dasein des Menschen aus und ist bestrebt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen, zur Materie zu machen und ihn dem Wechsel des Zustandes zu unterwerfen. Der Formtrieb geht aus von dem absoluten Dasein des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur und ist bestrebt, ihn in Freiheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen und bei allem Wechsel des Zustandes die Einheit der geistigen Persönlichkeit zu behaupten. Der Sachtrieb appelliert an das Gefühlsleben, der Formtrieb an die Vernunft. Diese beiden Triebe stehen in notwendiger Wechselbeziehung zueinander. Verbinden sie sich, so entsteht als Resultante der Spieltrieb. Sucht der sinnliche Trieb wechselndes, den Gesetzen der physischen Notwendigkeit unterworfenenes Leben hervorzubringen, der Formtrieb dauernde Gestalt zu schaffen, so erzeugt der Spieltrieb lebendige Gestalt oder Schönheit. Er schafft die absichtslose Zweckmäßigkeit des Kunstwerkes, wie es am reinsten die Griechen geschaffen. In der Schönheit der griechischen Kunst hat sich der materielle Zwang der Naturgesetze wie der geistige Zwang der Sittengesetze verloren in dem höhern Begriff von Notwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßt, und aus der Einheit jener beiden Not-

wendigkeiten geht erst die wahre Freiheit hervor. Gemüt und Verstand werden durch sie in gleicher Weise befriedigt.

Und doch haftet auch den Briefen über die ästhetische Erziehung noch der Schein einer Unklarheit an: die sehnstüchtige Verherrlichung der griechischen Kunst, des griechischen Lebensideals durch den modernen Menschen. In der nach ihrer Wirkung fruchtbarsten Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung (1795) ist dieser Schein der Unklarheit überwunden. Hier hat die rastlose und tiefgrabende Denkarbeit Schillers durch die Scheidung der Begriffe *naiv* und *sentimentalisch* die Grenze gezogen zwischen *antikem* und *modernem Lebens- und Kunstideal*. Es beeinträchtigt den Wert seiner Unterscheidung keineswegs die Vermischung der historischen und der ästhetischen Betrachtungsweise. Er weiß so gut wie Goethe, daß die wirkliche „Antike“ keine Kultureinheit war, deren Inhalt ein Wort auszuschöpfen vermag. Er denkt bei dem Begriff *Altertum* nur an eine kleine Zahl von Lebens- und Kunsterscheinungen, die ihm in ihrer idealen Vollendung als *typisch* erscheinen. So ist der Unterschied weniger *geschichtlich-zeitlich* als *ästhetisch-psychologisch*. Letzten Endes — das dürfte doch wohl der Reim sein — die Formulierung der Auseinanderetzung seiner Persönlichkeit mit dem Phänomen Goethe. Die Scheidung zwischen dem *Gedanken-* und dem *Anschaungs-*dichter. Das Entscheidende ist das *seelische Verhältnis zur Natur*. Die Alten „empfinden natürlich; wir empfinden das *Natürliche*. Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homers Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirt den Ulysses bewirten ließ, als was die Seele des jungen Werthers bewegte, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las. Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit“. Der in der Natur lebende, natürlich empfindende Dichter ist *naiv*; der aus dem Gefühl seiner Naturentfremdung die Natur suchende Dichter ist *sentimentalisch*. Der naive Dichter rührt uns durch *Natur, sinnliche Wahrheit, lebendige Gegenwart*; er stellt dar, was er sieht. Der sentimentalische rührt durch *Ideen*. Er reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und hat sich auseinanderzusetzen mit dem Gegensatz zwischen der Wirklichkeit als Grenze und seiner Idee als dem Unendlichen. Je nachdem er mehr bei dem einen oder andern verweilt, wird seine Dichtung *Satire* oder *Elegie*.

Es zeugt von der hohen Klarheit wie von dem sittlichen Ernst

Schillers, wenn er nun von dem gewonnenen Standpunkte aus die Dichter mustert, die die Bildner seiner Jugend waren: Rousseau, Haller, Klopstock. In ihrer Charakteristik spricht er zugleich das strenge Urtheil über seine eigene Jugendlyrik. Es zeugt nicht minder von Einsicht und Ernst, wenn er den Aufsatz ausmünden läßt in die Unterscheidung der zwei Veranlagungsformen: des Realisten (Goethe) und des Idealisten (Schiller), und es ist die großartigste Selbstdarstellung, die jemals ein Dichter gegeben hat, wie er sich als den Idealisten kennzeichnet: die Dinge, denen der Realist sein Denken unterwirft, muß er seinem Denkvermögen unterwerfen. Er kann absolute Wahrheiten besitzen und in seinen Kenntnissen nicht gefördert sein. Indem er auf das Allgemeine, Ausgleichende sein Augenmerk richtet, vernachlässigt er leicht das Besondere, Unterscheidende. Daher mag man ihm, bei Höhe und Weite der Spekulation, Leerheit an bestimmtem Gehalte vorwerfen.

Wie wahr, wenn er dann die moralische Größe des Idealisten preist: „Gibt es überhaupt nur im wirklichen Leben eine wahrhaft sittliche That, die es auch vor einem rigoristischen Urtheil bliebe, so kann sie nur von dem Idealisten ausgeübt werden. . . . Wenn sich der Realist, auch in seinem moralischen Handeln, einer physischen Notwendigkeit ruhig und gleichförmig unterordnet, so muß der Idealist einen Schwung nehmen, er muß augenblicklich seine Natur exaltieren, und er vermag nichts, als insofern er begeistert ist. Alsdann freilich vermag er auch desto mehr, und sein Betragen wird einen Charakter der Hoheit und Größe zeigen, den man in den Handlungen des Realisten vergeblich sucht.“

Wer mit solcher Klarheit die Vorzüge und Schwächen seines geistigen Selbst und seines Gegensatzes zu erkennen vermag, ist bereits auf dem Wege zu einer höhern Einheit, in der sich beide lösen. Das war für Schiller der Klassizismus. Die symbolische Kunst. Die Darstellung des Allgemein-Geistigen — der Idee — am besondern Bilde, ohne daß dieses so tief in das Individuelle untertaucht, daß die Idee nicht mehr sichtbar ist. Jenes — das Allgemeine — gibt das Gesetz und schafft die wesentliche Wahrheit; dieses — das Besondere — erzeugt das sinnliche Leben. So konnte Goethe, aus dem Reiche der Anschauung kommend, nun dem aus dem Lande des Gedankens an ihn Herangeschrittenen die Hand zum Bunde reichen. So konnte aber auch Schiller wieder zur Dichtung zurückkehren, geklärt, vertieft, um das Wort zu erwahren, das er damals an Goethe schrieb:

der Dichter sei der einzige wahre Mensch und der beste Philosoph nur eine Karikatur gegen ihn.

Den philosophischen Gedichten, die auch jetzt wieder die Brücke schlagen, spürt man die Schärfung des Gedankenlebens an: die Ideen gruppieren sich klarer. Die Weltanschauung ist die kantische. Die Sprache hat von der schwärmenden Rhetorik von einst nur noch den hohen Schwung behalten, den eine stolze Entsagung adelt. Lyrisch am höchsten stehen die im Sommer 1795 entstandenen „Ideale“, deswegen, weil der Dichter hier die Weitung seines innern Erlebens zu philosophischen Abstraktionen meidet und, was er zu bekennen hat, aus dem engen Raum seiner eigenen Brust hervordringen läßt. Es ist der wehmütige Gesang von dem Schwinden der eigenen Ideale in gar nicht philosophischer Bedeutung des Begriffes, der Ideale der Jugend, deren lockende Schönheit vor der unerbittlichen Wahrheit des Lebens nicht standhält: Der Naturpantheismus, dessen flimmernde Morgennebel die kühle Klarheit der kritischen Vernunft zerblasen. Schaffenspläne und Künstlerstolz, die vertiefte Erkenntnis zur Demut herabgestimmt. Erkenntnisdurst, der nicht gestillt ward. Von all dem rauschenden Geleite sind ihm nur die Freundschaft und die Beschäftigung geblieben, und, über ihnen schwebend, die Hoffnung. Wie bescheiden ist die stolz fliegende Seele geworden! Wie gedämpft klingt die Sprache des einst zum Höchsten ringenden Geistes! Schiller hat den Kern der Kantischen Lehre gewiß sicherer erfaßt als Heinrich von Kleist; aber ein fern abgeschwächter Widerhall von dessen Verzweiflungsschrei tönt uns auch aus seinen „Idealen“ entgegen. Der *Sacrificio dell' intelletto* ist schwer, aber das Opfer der Phantasie nicht minder. Es war doch nicht der erste beste Wahn- und Uberglauben, den man mit dem Übertritt zu Kant preisgab: das Lebendig-Künstlerische lief Gefahr, die Beute des Mathematisch-Naturwissenschaftlichen zu werden.

„Das Ideal und das Leben“ (als „Das Reich der Schatten“ im Septemberheft 1795 der „Horen“ erschienen) zeigt die sehnstichtige Wehmut des Fühlenden durch die sittliche Energie des Schaffenden überwunden. Die lyrische Biegsamkeit ist zum philosophischen Gedanken gestählt. Anschließend an Ideen der Briefe über die ästhetische Erziehung vor allem, tief aus dem Grunde seiner Persönlichkeit schöpfend, hat der Dichter den bangen Streit seiner Jugend zwischen Sinnlichkeit und Geist, Welt und Ich nun geschlichtet. Wechsellös selig zu sein, darf der Mensch nie hoffen; nur den Göttern ist es

beschieden, die dafür auf das Leben verzichten müssen. Dem Menschen aber bleibt nur die hange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Wer dem Sinnenglück lebt, ist dem „Stofftriebe“ untertan und wird, rasch gesättigt, von ihm verzehrt:

Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schnellig der Begierde Flucht.

Nur wer den Formentrieb, die (geistige) Gestalt, das Ideal in sich wirken läßt, schafft Ewiges. Denn wo der dem sinnlichen Reiche Hingegebene im dumpfen Genuße erschläft, treibt das Ideal den, der sich ihm zu eigen gibt, in nie müdem Ringen immer weiter und höher. Das ist der Grundgedanke des Gedichtes — das Bekenntnis von Schillers sittlicher Energie.

Die strenge, licht- und kunstvolle Klarheit, in der dieser Gedanke antithetisch entwickelt wird, verrät seinen Denksprung, wie die hin- und herflutenden Vorstellungen Goethescher Hymnen ihre Herkunft im Gefühlserlebnis bekunden. Die erste Strophe scheidet Götter und Menschen, die zweite bis fünfte stellt dem Sinnengenuß das Ringen um die „Gestalt“ gegenüber. Die folgenden vier Strophenpaare (6—13) kennzeichnen sich schon durch die jeweiligen Eingänge mit „Wenn“ und „Aber“ und die entsprechenden syntaktischen Gliederungen als parallele Gegensätze: Mühe und Lohn des Ringens stellen sie dar. Das erste Paar setzt dem Kämpfer um irdisch-praktische Ziele — das Bild der Wagenrennen schwebt vor — die selige Harmonie im Reiche der Schönheit entgegen. Das zweite Paar deckt den Kampf auch im Reiche des Kunstschaffens auf: die selige Schönheit, die als Preis winkt, muß errungen werden. Das dritte Paar trägt den Kampf des Idealisten ins sittliche Gebiet hinüber: hart und furchtbar streng steht das Sittengesetz vor dem, der noch in der Sinne Schranken weilt. Wer es in seinen Willen aufgenommen, wer den kategorischen Imperativ Kants begriffen und das allgemeine Sittengesetz zur Maxime seines Willens gemacht hat, der ist frei. Im letzten Paar endlich erscheint der geistig Ringende als der Besieger auch des körperlichen Leidens der gequälten Menschheit: sogar der namenlose Jammer eines Laokoon zerweht im Reiche der Ideen, und in der Erkenntnis der Nichtigkeit des Sinnenlebens zerfließt der schneidende Schmerz in sanfte Wehmut. Zwei Schlusstrophen fassen die gedankliche Entwicklung in eindrucksvollem Bilde zusammen. Der ringende Geistesmensch ist Herakles. Alle Plagen,

alle Erdenlasten muß er auf seine willigen Schultern nehmen; aber, des Irdischen entkleidet, darf er einst eingehen in die ewige Seligkeit des Olymps. So trägt den Menschen, den der Eingang des Gedichtes von den Göttern trennt, die sittliche Kraft seines Ideale erstrebenden Willens schließlich doch zu jenen empor. Was für eine stolz=bescheidene Apotheose des eigenen Idealismus! Lessing hatte einst in der schlicht-menschlichen Sprache des Aufklärers bekannt: „Seines Fleißes darf sich jeder rühmen.“ Schiller aber erweitert seine sittliche Idee zum weltumspannenden Symbol — zum Bekenntnis eines über menschliche Ohnmacht weit hinwegliegenden Idealismus. Er verallgemeinert, an Fichtes Seite tretend, sein geistiges Ich zum kulturschöpferischen Ich der Menschheit.

Kulturwerden stellt auch der „Spaziergang“ dar, der, im August und September 1795 entstanden, im 10. Stücke der Horen als „Elegie“ erschien. Bewußter und willensstärker hat sich der Denker zum Künstler gewandelt. Schiller selber fühlte es: im Vergleich zum „Spaziergang“ war ihm das „Ideal und das Leben“ „bloß ein Lehrgedicht“. Am Ausgang seiner theoretischen Periode stehend, vereinigt die Dichtung aufs glücklichste den Geschichtschreiber mit dem Philosophen, macht die äußerlich=geschichtliche Entwicklung zur Offenbarung innerer Gesetzmäßigkeit, das Bild zum Träger des Gedankens, die Natur zur Anschauung der Idee. So wird sie, was „Das Ideal und das Leben“ nur am Schlusse ist, durch und durch symbolisch.

Es war der glücklichste Einfall, einen Spaziergang durch eine wechselnde Landschaft zur Darstellung der wichtigsten Phasen der Kulturentwicklung der Menschheit zu machen und so, was als Gedankenprozeß im Innern lebte, teppichartig vor der Anschauung auszuweiten. Durch die Wanderung auf den Berg gewinnt Schiller die Energie persönlicher Willensentfaltung und die Höhe des geistigen Standpunktes. Der Wald schiebt eine willkommene Wand zwischen den bloßen Naturgenuß des Spaziergängers und das gedankliche Erlebnis der Landschaft als Kulturbild und mag mit seinem Schatten zugleich als Sinnbild der dämmernden Vorwelt gelten. Der Weite des Landschaftsbildes, das plötzlich den aus dem Wald Tretenden überrascht, entspricht die Weite der geschichtlichen Räume, auf die er zurückblickt. Und völlig natürlich bricht nun aus der Anschauung der Landschaft das geschichtliche Leben hervor: Straße und Strom sind Zeichen des sich bildenden Verkehrs. Herdengeläute und Hir-

tengefang offenbaren die früheste Wirtschaftsform, die Viehzucht; das Dorf die Landwirtschaft. Die regelrechte Pappelallee führt mit symbolischer Ankündigung aus der Freiheit des Landlebens in die geordnete Stadt, wo alles Regel wird und sogar die Götter, die spendenden Kräfte der Natur, in Mauern eingeschlossen sind. Nun bildet sich, durch die Enge des Zusammenlebens bedingt, politisches Denken: Vaterland, Staatsreligion und Opfermut des Bürgers für das Ganze. Dann, durch die Stärke geschützt, erblühen Gewerbe und Handel, Kunst, Technik und Wissenschaft. Mit der wachsenden Erkenntnis schwillt der Freiheitsdrang und das Selbstgefühl. Das sich vordrängende Individuum mit seinem egoistischen Wollen zerstört die Grundfesten der Sittlichkeit: Wahrheit, Treue, Glauben. Die Kultur entartet zur Scheinkultur. Nun wird man sich plötzlich bewußt, wie weit man sich von der Natur entfernt hat, und um sie wieder zu gewinnen, zertrümmert man die Kultur. Aber flieht der Mensch damit nicht zur öden Wildnis hinaus, wo jedes Vorwärts aufhört? Den Wanderer hat sein Pfad dorthin geführt, wo er in graufiger Wildnis nur Basaltblöcke, Stoffe auf Stoffe, getürmt sieht. Was ihn aus der Verzweiflung rettet, ist der Gedanke der Natur, die mit ihrem unerschöpflichen Reichtum immer neues Leben spendet, durch die Mannigfaltigkeit der wechselnden Gestalten immer das gleiche Gesetz erfüllt.

So endet die gedankliche Bewegung des Gedichtes, wo sie angefangen, bei der Vorstellung der lebensschaffenden Natur, und die bildende Phantasie begleitet den Kreislauf. Mit der Schilderung des Berges, des Waldes und der bebauten Landschaft, die der Aussichtspunkt bietet, beginnt sie. Wie aber der Blick des Wanderers zur kulturschaffenden Stadt vorschreitet, verschließt er sich der Natur, wird zum Gedanken, der den Lauf des geschichtlichen Werdens nachdenkt. Auch dem Denken aber droht, wie dem Kulturleben, die gleiche Gefahr: die Zerstörung des Lebens durch das Zubiel der Freiheit. Für den denkenden Dichter heißt das reine Abstraktion:

Abgeschüssige Gründe

Semmen mit gähnender Ault hinter mir, vor mir den Schritt.

Auch das Denken bedarf, wenn es nicht nur im einsamen Luftraum wie der Adler hangen und an das Gewölke die Welt knüpfen will, der Anschauung, Rückkehr zur Natur, Berührung mit der Wirklichkeit.

Was Schiller als Gesetz der Geschichte und als Gebot des Denkens aufgedeckt, hat er als Dichter selber in dem „Spaziergang“ erfüllt. Jene klaffende Zweiheit sinnlichster Glut und kältesten Denkens der Jugendgedichte ist hier geebnet zur Harmonie durchgeistigter Anschauung. Wenn er an Goethe den beobachtenden Blick rühmt, „der so still und rein auf den Dingen ruht“, so haben Goethes Vorbild und die Muster der Alten ihn nun diese Reinheit der Beobachtung selber gelehrt. Man spürt förmlich die prüfende Sorgfalt, mit der der Dichter die anschaulichen Wörter wählt: „Mit zweifelndem Flügel Wiegt der Schmetterling sich über dem rötlichen Alee.“ „Im Wind wogt das versilberte Gras.“ „Der Zweige laubigtes Gitter.“ Das ist die Sprache des Künstlers, der man es nicht anmerkt, daß ihr Schöpfer an der Hand Kants eben noch in die eisigen Höhen der Abstraktion emporgestiegen ist. Und doch hat auch Kant mitgeholfen, diese Wendung zu schaffen: durch seinen energischen Abwurf von der Metaphysik, durch seine Begründung menschlichen Erfahrungswissens. Von der Metaphysik, dem Pantheismus, hat Schillers Jugendlyrik gelebt. Nun wird der Bereich rein menschlicher Erfahrung der Stoff seiner schaffenden Phantasie. In Balladen und dann in den Dramen stellt er, nachdem er mit Lust und Leidenschaft an Goethes Seite im Xenienfeuer sich getummelt, Vorgänge und Kämpfe menschlicher Sage und Geschichte dar.

Völlig scheint Schiller nun neben Goethe zu stehen, durch den Kranz des klassischen Stiles, den beide halten, verbunden. Und doch nicht ganz. Was ihn von Goethe scheidet, ist die logische Bewußtheit, die sein Schaffen durchhellte. Er bleibt auch jetzt dem antithetischen Entweder — Oder des reinen Intellektualisten getreu, er kennt das Sowohl — Als auch des wahren Erlebnis Künstlers nicht. Und dieses Entweder — Oder des Logikers setzt den Schlußstrich unter seine Lyrik. Der schwärmende Pantheismus seiner Jugend, das ethisch-ästhetische Ringen seiner Mannesjahre vermochte aus dem Gedanken erlebnis Lyrik zu schaffen. Jetzt, wo die Welt in völliger Klarheit vor ihm steht und er als die Aufgabe der Kunst die Nachbildung der anschaulichen Erscheinungswelt erkannt hat, gibt er sich der Anschauung ganz hin und löst den Gedanken völlig im Bilde auf. Er schreibt Balladen und erfüllt in ihnen die ästhetische Forderung epischer Dichtung restlos. In ihnen zerfließen die Grenzen zwischen Epik und Lyrik nicht, wie in Goethes Balladen.

Dieser greift im „Fischer“, im „Erlkönig“ und in andern Gedichten

tief ins Reich dunkler Elementargewalten hinein und spricht ihr mystisches Wirken im gefühlstarken Bilde aus. Die Naturgläubigkeit des Pantheisten wirkt in ihnen. Schiller, der Kantianer, hat dem Pantheismus seiner Jugend entsagt und besitzt die Naturfrömmigkeit nicht mehr. Die brennende Glut des sittlichen Willens hat das träumende, halbwache, nebelhafte Frommsein aufgesogen, das der Lyriker zum Schaffen seiner Gebilde bedarf. Schillers Balladen stellen nicht das Walten dunkler Weltmächte dar, sondern rein menschliche Verwicklungen: die Verschwörung gegen einen Tyrannen und die Rettung der Verschwörer („Die Bürgschaft“), die überkühne Tat eines ehrgeizigen und liebenden Jünglings („Der Taucher“), den Kampf mit einem Drachen usw. Sie sind rein episch; Novellen in Versen. Alle Vorgänge liegen in dem hellen Scheine des Verstandes, den Kants Kritik der reinen Vernunft über das menschliche Geistesleben ausgegossen hat. Nicht das wunderreiche Wirken einer Weltvernunft durchwaltet diese Erzählungen als inneres Gesetz, sondern die klaren, formelhaften Begriffe menschlicher Sittlichkeit vollziehen sich ihnen: Freundestreue, Übermut („der Mensch versuche die Götter nicht“), Selbstbezwungung („Gehorsam ist des Christen Schmuck“). Und auch wo die Handlung ins Reich des Übersinnlichen und Metaphysischen hinüberzugreifen scheint, wie im „Ring des Polykrates“ und in den „Kranichen des Ibykus“, da wickelt sie sich tatsächlich doch nach den verstandesmäßig ausschöpfbaren Begriffen einer rein menschlichen Moralität ab. Ihnen allen — auch dem „Lied von der Glocke“, der vielgeschätzten und überschätzten Darstellung des bürgerlichen Lebens, fehlt das Inkommensurable, das, wenn vielleicht nicht aller Poesie, so doch jedenfalls der Lyrik eigen ist.

Es ist nicht anders: Schillers Lyrik ist in der Höhenluft der Kantischen Philosophie der Atem ausgegangen. Darstellung himmelanstürmender Gedanken war sie ursprünglich, der Kampf zwischen Sinnlichkeit und Geist ihr Stoff. Wie die Gedanken geflärt, die sinnliche Glut zum sittlichen Willen geläutert und die menschliche Erfahrungswelt ihr Stoff geworden ist, erfüllt sich das Wort, das Schiller 1789 an Körner schrieb: „Das lyrische Fach, das Du mir anweist, sehe ich eher für ein Exilium, als für eine eroberte Provinz an. Es ist das kleinlichste und undankbarste unter allen.“

Drittes Kapitel

Hölderlin

In einem Briefe an den achtzehnjährigen Hölderlin erzählt seine Jugendgeliebte Luise Nast folgenden Traum: „Du standst oben, wo man ins Kloster geht, wirst es wohl noch wissen, ach, vergangene Zeiten, wo ich Dich so oft sah, strecktest Deine Arme sehrend nach mir aus, Gott im Himmel welcher Anblick, Deine schwarze Kutte, alles wieder wie vorher.“ So steht Hölderlin vor uns. Die Wirklichkeit war ihm das Kloster, dessen schwarze Kutte er widerwillig trug; das Ideal die Geliebte, nach der er sehrend die Arme ausbreitete. Kurze Zeit nur, ehe die eherne Pforte wieder hinter ihm zuschlug. Wie Schiller, sein großer Landsmann, war auch er zerteilt durch jenen Riß, der den geistigen Menschen der Zeit von der Natur trennte. So hoch sein Geist schweifste, sein Körper wurde das Gefühl der Fesseln nicht los, und es blieb bei der Sehnsucht. Das ist die Grundstimmung seines Wesens: die heldische, aber ohnmächtige Sehnsucht, wie die Schillers der harte Wille ist, der kämpfend überwindet. Dem Jüngling mit den weiblich-schönen Zügen gebrach die sittliche Kraft Schillers. Aber der Lyriker Hölderlin ist um diesen Mangel größer als der Lyriker Schiller. Denn die Urquelle der Lyrik ist nicht des Eroberers zuversichtliche Gewalt über die Welt, sondern das Heimweh des verlorenen Sohnes.

Durch alle Briefe der kurzen Lebensspanne seines wachen Geistes zieht sich die Klage über den harten, allzuharten Druck, mit dem die Wirklichkeit seine ach! so weiche Seele quält. Wenn Zwang und Not Schillers Geist zu unerhörter Kraftentfaltung peitschen, für Hölderlin sind sie eine Last, der er sich entziehen will, weil eine tödliche Angst ihn umschwebt, er müsse ihr im nächsten Augenblick unterliegen. Wie die klösterliche Zucht des Stiftes in Tübingen den Studenten bedrückt, und er die Mutter um die Erlaubnis bittet, es zu verlassen, klagt er: „Sie sehen, liebste Mama, meine körperliche, und Seelenumstände sind verstimmt in dieser Lage; Sie können schließen, daß der immerwährende Verdruß, die Einschränkung, die ungesunde Luft, die schlechte Kost, meinen Körper vielleicht früher entkräftet, als in einer freieren Lage. Sie kennen mein Temperament, das sich, eben weil es Temperament ist, schlechterdings nicht

verleugnen läßt, wie es so wenig für Mißhandlungen, für Druck und Verachtung taugt.“ Man muß die Briefe des Siebzehn- und Achtzehnjährigen an seine Freunde lesen, mit dem nervösen Stakato der kurzen, leidenschaftlichen Sätze, den Gedankenstrichen zwischen den Wörtern, Wortgruppen, Sätzen, um den Ausruf nachzufühlen, den er einmal tut: „Ich bin zum Stoiker ewig verdorben. Das seh' ich wohl. Ewig Ebb' und Flut.“ Dieser Jüngling ist ein Werther, nur noch viel nervöser, beweglicher, empfindlicher, verwundbarer, mehr dem Augenblick hingegeben als Goethes Jugendgestalt. Und vor allem: ihm fehlt die Fähigkeit naiver Hingabe an die Natur und das Volksleben und damit ein Gegengewicht gegen die übermächtige Innerlichkeit.

Von Anfang an leidet er an der Verachtung oder wenigstens Mißachtung alles Äußeren, Sinnlichen, Wirklichen. Dem Kloster- und Studenten bedeuten Ort und Zeit so wenig, daß er es verschmäht, seine Briefe mit Ortsangabe und Datum zu versehen. Sie sind höchst arm an Schilderungen beobachteter Außenwelt, um so reicher an Darstellungen inneren Lebens: Klagen, Erinnerungen, Wünschen, Hoffnungen, Gedanken, Träumen. Neue Gegenden gleiten am Geiste des Reisenden vorüber wie Schattengebilde. Meist faßt er, wo er gewesen und was er gesehen, nur summarisch zusammen: „Nürnberg ist ein ehrwürdiger Ort mit seinen gotischen Palästen und eifrigen Einwohnern und liegt recht freundlich da auf der weiten Ebne, die rings mit Tannenwäldern bekränzt ist. Ich lernte auch sehr kultivierte Menschen kennen.“ Oder von Waltershausen, dem Gute der Frau von Kalb: „Die Gegend ist sehr schön. Das Schloß liegt über dem Dorfe auf dem Berge, und ich habe eines der angenehmsten Zimmer.“ „Die Gegend hier ist trefflich.“ Man fühlt: die Außenwelt mit dem Wechsel ihrer Farben, der spielenden Mannigfaltigkeit ihrer Konturen gewährt ihm an sich kein Glück. Ihr Reichtum wird ihm nicht zum Erlebnis. Die wirkliche Gestalt dringt nur in den Vorhof seines Wesens, nicht ins Innere. Nur sein Verstand arbeitet damit, zieht sie aus zum Begriffe. Sie lebt nicht in seinem Gemüt als Gefühl, als Anschauung, beglückend, bereichernd durch ihr bloßes Dasein. Im Gegenteil, sie zerstreut seinen nach innen gerichteten Blick, und so eilt seine Aufmerksamkeit so rasch als möglich von der Außenwelt nach dem geistigen Leben, zu den Menschen, ihrer Bildung, ihrem Innern, und noch lieber ins eigene Innere. Wie bezeichnend, was der Dreiundzwanz-

zigjährige von seiner Reise aus Schwaben nach Waltershausen schreibt: „Über meine Reise von Stuttgart bis Nürnberg kann ich Euch nichts sagen. Ich schloß meist die Augen, und ließ Euch, und was mir sonst lieb ist, vor mir erscheinen.“ So drängt das innere Gesicht das äußere zurück, und was Außenwelt ist — Landschaft und Menschen —, muß zuerst Besitz seines Geistes, als Erinnerung Teil seines Gemütslebens geworden sein, ehe es wahrhaft für ihn da ist. „Ich glaube,“ schreibt er 1792 an die Schwester, „das ist das Glück und Unglück der Einsamkeit, daß alles, was man liest oder verfaßt, mehr in der Seele verarbeitet wird; aber das ist dann freilich schlimm, wenn was anders zu tun ist, daß die unzeitigen Gäste, die Gedanken ans Gelesene oder Verfertigte, denen, die hergehörten, den Platz versperren.“

Sein verwundetes Herz heilt nicht innige Hingabe an die Welt, sondern, wie er meint, Flucht ins Innere: „Sag' ihm,“ schreibt er einmal der Schwester, als sein Bruder Karl „ein bitter Kräutlein im Schreiberstande findet“, „ich habe ein Kräutlein gefunden, das jenes bittere ganz vergessen mache. Es sei — Beschäftigung des denkenden Geistes.“ Und fünf Jahre später: „Die Not und Dürftigkeit von außen macht den Überfluß des Herzens Dir zur Dürftigkeit und Not.“ Wer will sagen, wieviel Anteil an der Ausbildung dieser Weltsehn und Verachtung die klösterliche Abgeschlossenheit im Seminar zu Maulbronn und die harte Zucht im Stifte zu Tübingen gehabt? Seinen Hang zur Einsamkeit haben sie sicher genährt, indem sie zugleich ihm die Geistesfreuden erschlossen, in denen er lernend und träumend sich ergehen mochte. Schwärmte doch der Siebzehnjährige davon, nach Vollendung seiner Universitätsjahre — Einsiedler zu werden! So gewöhnte er sich daran, die Welt aus der Ferne zu betrachten. Was um ihn lag, mit Augen zu sehen, mit Händen zu greifen, war klein und kleinlich, stieß und engte ihn auf Schritt und Tritt. Das war die Wirklichkeit, wie sie lebte und lebte. Über sie war sein Urteil gemacht. Wie groß und schön war dagegen die Ferne! Die weite, freie Welt, die mit bläulichen Gebirgen und weichen, einfachen Hügelsäumen lockte! Was brauchte er am Einzelnen, Kleinen sich zu plagen, wo das Ganze, Große ihm winkte, als geistiger Besitz?

Er verschmähte die Menschen, um die Menschheit zu lieben, und gab sich dem Allgemeinen zu eigen. Vergeistigung wurde die Art und das Ziel seines Wesens. Er schwelgte in Idealen. Am Ausgange

seines Studiums schrieb er 1793 dem Bruder: „Ich hange nicht mehr so warm an einzelnen Menschen. Meine Liebe ist das Menschengeschlecht, freilich nicht das verdorbene, knechtische, träge, wie wir es nur zu oft finden auch in der eingeschränktsten Erfahrung. Aber ich liebe die große schöne Anlage auch in verdorbenen Menschen. Ich liebe das Geschlecht der kommenden Jahrhunderte. Denn dies ist meine seligste Hoffnung, der Glaube, der mich stark erhält und tätig, unsere Enkel werden besser sein als wir, die Freiheit muß einmal kommen, und die Tugend wird besser gedeihen in der Freiheit heiligem erwärmenden Lichte, als unter der eiskalten Zone des Despotismus. Wir leben in einer Zeitperiode, wo alles hinarbeitet auf bessere Tage.“ Da erinnert man sich plötzlich daran, daß zu jener Zeit, wo Hölderlin diese Worte schrieb, in Paris die Revolution tobte und das Haupt eines Königs fiel. Wie fern und blaß ist das Echo dieses Schreckens in Hölderlins Geist! Und wie rein und edel ist es in der Ferne geworden! Wirklichkeit und Ideal!

Friedrich Hölderlin, 1770 in Lauffen am Neckar geboren, gehört dem Geschlechte der Romantiker an, obgleich er, auch hierin dem Leben fern, nicht in ihrem offiziellen Kreise verkehrte und nur von A. W. Schlegel beachtet wurde. Denn nicht der äußere Verkehr, sondern die Einheit der geistigen Richtung entscheidet geschichtliche Gemeinschaften. Und innerlich gehörte er zu ihnen. Was Novalis und die Schlegel (weniger Tieck) bewegte, bedrängte auch ihn. Sie waren wie die dritte Generation eines emporgekommenen Hauses. Die von etwa 1720 bis 1730 Geborenen — ein Klopstock, Lessing, Kant, auch Wieland noch — hatten den geistigen Wohlstand kämpfend erworben. Den um 1750 Geborenen (Herder, Goethe, den Göttingern, auch Schiller noch) hatte der erworbene den Lebensweg geebnet, und sie hatten ihn zum Reichtum gesteigert, den sie, sich noch der Mühen und Kämpfe ihrer Väter erinnernd, flug und sorgfältig hegten. Die Enkel aber, um 1770 geboren, ohne persönliche Erinnerung an die Sorgen der Großväter, im Wohlstand, ja Reichtum aufgewachsen und nur die mächtige Entfaltung vor Augen, bekundeten bereits, daß der Gipfel überschritten war, durch eine vornehme Haltung, die Sucht zu Vergeudung, Blasiertheit, Überhebung und ein Streben ins Maßlose. Wie kleinbürgerlich-treuherzig muten die Stürmer und Dränger, vor allem die Göttinger, uns an mit ihrer bescheidenen Freude am Landleben und Volksliede, mit ihrer Entrüstung gegen die Unnatur der Standesunterschiede, mit ihrer Leidenschaftlichkeit

und ihrem Schwelgen in Kraftausdrücken! Die Romantiker aber waren geborene Aristokraten — trotz oder gerade wegen ihrer vorübergehenden Schwärmerei für die Französische Revolution. Das Naturburschenhafte der Stürmer und Dränger stand ihnen gar nicht. Im Gegenteil, sie haßten das Gewöhnliche, den Durchschnitt, die Konvention in Leben, Wissenschaft und Kunst. Je mehr die freie, nüchterne, praktische Gesinnung der Aufklärung die Kreise des Bürgertums durchdrang, um so peinlicher zogen sie sich zurück aus diesem Reiche des Nutzens und der Vernunft. Das Rationale verachteten sie als das Flache. Dem Moralitätsideal der bürgerlichen Aufklärung stellten sie die Immoralität, das ästhetische Lebensideal des Künstlers entgegen, das Friedrich Schlegel in der „Lucinde“ verherrlichte, Schleiermacher verteidigte und Caroline lebte. Sie beteten zu den Göttern und Helden des Griechentums als den Personifikationen einer aristokratisch-ästhetischen Lebensauffassung — als den Genies des Mythos. Den ernsthaften und ehrbaren Realismus der Gesinnung und des Kunststiles bei einem Wieland oder Nicolai haßten sie als die verkörperte Banalität. Sie bildeten einen Klub junger *Elégants* in einer Mittel- oder Kleinstadt und taten sich etwas darauf zu gut, die Philister zu verblüffen durch immer neue Streiche. Unerbarmlich betriebsam, aber ohne ausdauernden Fleiß, war es ihnen Bedürfnis, von sich reden zu machen. Originalitätsjüchtig, wie nur je ein aufstrebendes Geschlecht, ließen sie die Ideen, in denen sie aufgewachsen, oder die sie sich aus den Werken anderer Denker und Dichter in Altertum und Neuzeit angeeignet, in glänzenden *Appercus* ausbilden, indem sie sie ins Maßlose steigerten und zur Einseitigkeit verzerrten. Die Gebärde mußte oft genug die Tat ersetzen.

Eine solche Gebärde des Maßlosen war Friedrich Schlegels Bestimmung der romantischen Poesie als einer „progressiven Universalpoesie“, war sein Begriff der „romantischen Ironie“. Ironie heißt Wachsein des Verstandes, Besonnenheit, Selbstbehauptung des Denkens gegenüber dem Gefühlstreiz, der von dem Erlebnis ausgeht. So hatte Wieland, so hatte Goethe im „Wilhelm Meister“ die Ironie geübt und Schiller sie in den Briefen über ästhetische Erziehung unter der Bezeichnung Spiel verkündet. Friedrich Schlegel, mit feinsten Witterung für Zeitatmosphäre, griff sie auf, steigerte sie, verallgemeinerte sie zur Stimmung, Gesinnung, Haltung des romantischen Geschlechtes. Er merkte, daß sie die Schwung-

kraft war, den Schaffenden über die Beschränkungen der Wirklichkeit in die Unendlichkeit des Geistes zu erheben. Ironie war ihm also die Freiheit des geistig Überlegenen von den Bindungen der Natur, der äußeren Wirklichkeit und des Gemütes. „Ein recht freier und gebildeter Mensch — definierte er — mußte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade.“ Ironie ist Spiel mit der Welt und mit sich selbst, eine „stete Selbstparodie“, und Goethe wird gelobt, weil er im „Wilhelm Meister“ „auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint“.

Wie weit steht die männliche Tüchtigkeit, der sittliche Ernst Fichtes ab von der lächelnden Frivolität Friedrich Schlegels! Und doch prägt sich auch in seiner Philosophie romantische Geistesart aus. Kants Idealismus setzen sie beide voraus, und das Streben ins Unendliche ist beiden gemein. Raum einer führt darum auch so tief in den anfänglichen Grund romantischen Wesens, wie Fichte, weil bei ihm geschlossene Weltanschauung, Folgerichtigkeit, Charakter ist, was bei Friedrich Schlegel Streuung der Lichtstrahlen, geistreiche Equilibristik und gewollte Charakterlosigkeit. Raum einer war aber auch eben deshalb eine Gefahr für schwache Geister. Was Fichtes Ich bedeutet, ist oben dargelegt worden: das denkende Tun als die einzige Realität, als der Anfang alles Seins, war ihm auch der einzige ursprüngliche Gegenstand der Philosophie, im Gegensatz zu Kant, der das Ding seiner kritischen Betrachtung unterworfen. Gewiß dachte Fichte bei seinem Ich, wenn es auch psychologisch in seinem eigenen sittlichen Willen seinen Grund hat, nicht an etwas Einzelmenschliches, sein denkendes Tun war etwas Kosmisches, Allgemeines. Aber wer hinderte, daß ein weniger verantwortungsvoller Geist sich selber anmaßte, dieses Ich zu sein? So konnte dieses genialitätszüchtige Geschlecht auch aus der Ich-Lehre eine Bestätigung und Kräftigung seines hochgespannten Selbstbewußtseins schöpfen. War es Zufall, daß zur gleichen Zeit, wo der französische Usurpator die Länder der sichtbaren Welt seinem Erobererwillen als Ziel setzte, Fichte das Souveränitätsrecht des Ich über die Dinge der sichtbaren und unsichtbaren Welt verkündete? Das Streben der Zeit ging überall ins Maßlose, Unendliche.

Der Klosterschüler in Maulbronn, der Stiffler in Tübingen wußte

nichts von Fichtes Ich oder von Friedrich Schlegels romantischer Ironie. Und doch war Hölderlin Geist ihres Geistes mit seiner Verachtung der gegenständlich-wirklichen Welt, mit seinem sehnstüchtigen Streben ins Unendliche. Gleich dem jungen Schiller, ihm nachführend und -denkend, und zugleich platonische Ideen aus begeisterter Seele ausströmend, schwelgt er in einem liebetrunkenen Pantheismus oder eigentlich Panentheismus: er glaubt an eine göttliche Kraft, die aus dem Chaos der Elemente ein Reich gesetzmäßiger Harmonie macht. Urania nennt er sie nach Heinsie. Liebe, Freude sind die Gefühle, in denen sie schafft; Freiheit das Gesetz ihrer Erscheinung. Schönheit die Wirkung ihres Wesens. Ihr Spiegel des Menschen Seele. In der „Hymne an die Göttin der Harmonie“ spricht sie zu dem Menschen:

Komm, o Sohn! Der süßen Schöpfungsstunde
Auserwählter, komm und liebe mich!
Meine Küsse weihen dich zum Bunde,
Hauchten Geist von meinem Geist in dich.
Meine Welt ist deiner Seele Spiegel,
Meine Welt, o Sohn! ist Harmonie;
Freue dich! zum offenbaren Siegel
Meiner Liebe schuf ich dich und sie.

Trümmer ist der Wesen schöne Hülle,
Knüpft sie meiner Rechte Kraft nicht an.
Mir entströmt der Schönheit ew'ge Fülle,
Mir der Hoheit weiter Ozean.
Danke mir der zauberischen Liebe,
Mir der Freude stärkenden Genuß!
Deine Tränen, deine schönsten Triebe
Schuf, o Sohn! der schöpferische Kuß.

Herrlicher mein Bild in dir zu finden,
Haucht' ich Kräfte dir und Kühnheit ein,
Meines Reichs Gesetze zu ergründen,
Schöpfer meiner Schöpfungen zu sein.
Nur im Schatten wirfst du mich erspähen,
Aber, liebe, liebe mich, o Sohn!
Drüben wirfst du meine Klarheit sehen,
Drüben kosten deiner Liebe Lohn.

Alle großen Ideen der Zeit bewegten auch ihn, und wenn je ein Jüngling um das zwanzigste Jahr herum ausschweifenden Träumen gelebt, so tat es Hölderlin. Die Revolution ließ ihn die Morgendämmerung einer neuen schöneren Welt hoffen. Von dem großen Jean Jacques ließ er sich über Menschenrecht belehren, und in dem

Griechentum, dessen Sprache er im Kloster gründlich gelernt, sah er das Ideal eines höheren Lebens bereits einmal auf Erden verkörpert... Was für ein Ausblick eröffnet sich, wenn wir bedenken, daß Hegel und Schelling seine Genossen im Stift waren, und daß er mit ihnen diese Gegenstände besprach!

Schon damals machte er sich mit Kant vertraut, zu dem er auch später sich immer wieder wandte. Sein Geist, ein Fremdling in der unmittelbaren Wirklichkeit, bedurfte der Spekulation und der Philosophie als Nahrung und Trost. „Kant“, schreibt er rückblickend 1799 an seinen Bruder, „ist der Moses unserer Nation, der sie aus der ägyptischen Erschlaffung in die freie einsame Wüste seiner Spekulation führt, und der das energische Gesetz vom heiligen Berge bringt.“ In Zeiten der Niedergeschlagenheit, wenn die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit vor ihm aufgähnt, gewährt ihm die Beschäftigung mit Kant Stärkung und Befreiung. „Das Ganze war mir fremd, wie irgendeinem. Aber jeden Abend hatt' ich neue Schwierigkeiten überwunden! Das gab mir ein Bewußtsein meiner Freiheit; und das Bewußtsein unserer Freiheit, unserer Tätigkeit, woran sie sich auch äußere, ist recht tief verwandt mit dem Gefühl der höhern göttlichen Freiheit, das zugleich Gefühl des Höchsten, des Vollkommenen ist.“ Und so preist er dem Bruder Kants kategorischen Imperativ als das „heilige Gesetz unserer Moralität“ an, das den Menschen auf dem Wege zur Vollkommenheit leiten soll.

Schon in Waltershausen, als Hofmeister des Sohnes der Frau von Kalb, hatte er sich in Fichtes Wissenschaftslehre vertieft. Nun hörte er ihn im Winter 1794/95 und im Sommer 1795 in Jena. „Fichte ist jetzt die Seele von Jena. Und gottlob! daß er's ist. Einen Mann von solcher Tiefe und Energie des Geistes kenn' ich sonst nicht.“ (An Neuffer November 1794.) Mit Fichteschen Worten sucht er seinen Bruder zu Mut und Tätigkeit anzuspornen: „Es ist im Menschen ein Streben ins Unendliche, eine Tätigkeit, die ihm schlechterdings keine Schranke als immerwährend, schlechterdings keinen Stillstand möglich werden läßt, sondern immer ausgebreiteter, freier, unabhängiger zu werden trachtet.“ Wohl weiß er, daß diese Tätigkeit des Geistes eine Beschränkung erfahren, daß ein Gegenstand sich ihr in den Weg stellen muß, damit Bewußtsein in uns und Tat entsteht. Aber seine Seele ist nicht dazu gemacht, in kühler Erkenntnis und kühner Eroberung sich diesen Gegenstand zu eigen zu machen. Er steht an Fichtes Seite in der Reinheit des sittlichen

Gefühls, in der Ungemessenheit des Strebens nach dem Ideal; aber sein Streben ist nicht harter Manneswille, der die Wirklichkeit sich unterjocht, sondern weiche Jünglingssehnsucht, die die Arme ins Leere hebt. Beide, Fichte und Hölderlin, sorgen sich um die politische Not der Deutschen. Aber während Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation“ die Erneuerung des politischen Denkens und die staatliche Wiedergeburt Deutschlands aus der Kräftigung der sittlichen und geistigen Bildung zielbewußt und mutig verkündet, bleibt Hölderlins Hyperion, seinem Dichter gleich, in ohnmächtiger Klage gefangen über die Kleinlichkeit und Zersplitterung der Deutschen seiner Zeit: „Ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen.... Die Tugenden der Deutschen sind ein glänzend Übel und nichts weiter.“

Aber Fichte ist ein Philosoph, dessen Heimat das kühle, erdenferne Reich abstrakten Denkens ist, Hölderlin ein Künstler, dessen bewegliches Herz in der Erde Freuden und Leiden wurzelt. Ihrer bedarf er, wenn anders er dichten, d. h. Erlebnis in Form umwandeln soll. Und ihnen entflieht er in die unsinnlichen Höhen des Geistes. Aus der lebenspendenden Dase, wo die Menschen ihn auf Schritt und Tritt hemmen, strebt er in die Wüste, deren Weite ihn lockt, und verschmachtet doch in ihrer lebensfeindlichen Öde. So geht ein tragischer Riß durch sein Wesen. In seinem „Tod des Empedokles“ hat er ihn tief und ergreifend ausgesprochen. Ein Übermensch, Staatsmann, Philosoph, Naturforscher und Magier, erweitert Empedokles in der Grenzenlosigkeit eines faustischen Erkenntnisdurstes sein Ich zur Welt:

Mein ist die Welt und untertan und dienstbar
Sind alle Kräfte mir, — — —
— — — Zur Magd ist mir
Die herrnbedürftige Natur geworden,
Und hat sie Ehre noch, so ist's von mir.
Was wäre denn der Himmel und das Meer
Und Inseln und Gestirn' und was vor Augen
Den Menschen alles liegt, was wär' es auch,
Dies tote Saitenspiel, gäb' ich ihm Ton
Und Sprach' und Seele nicht? Was sind
Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht
Verkündige? Nun! sage, wer bin ich?

Aber nun er am Ziel steht, nun er alle Wirklichkeit mit dem Geiste umspannt, in Geist gewandelt hat, erkennt er schauernd, wie

die blühende Natur von ihm zurückgewichen ist und er allein in der Eiszüste seines Denkens steht, und ihm bleibt kein Erlebnis mehr als das heroische Sterben. Der Augenblick, wo alles Körperliche von ihm abfällt und sein Ich ganz Geist wird, führt ihn auch in den Mutter Schoß der Natur zurück, und die höchste Anspannung seiner Lebenskraft im Entschluß des freigewählten Todes ist zugleich ihre Vernichtung:

Am Tod entzündet mir
 Das Leben sich zulezt, und reichst du
 Den Schreckensbecher mir, den gärenden,
 Natur! damit dein Säger noch aus ihm
 Die letzte der Begeisterungen trinkel!

Es ist unendlich ergreifend zu sehen, wie Hölderlin selber die Ansprüche seines Körperlichen auf den kleinsten Raum einengt, um nur Geist sein zu können; wie er in Jena, nachdem er seine Stelle bei Frau von Ralb verlassen, und später in Homburg, nachdem er auch die Stelle bei dem Bankier Gontard in Frankfurt hatte aufgeben müssen, weil er weder zu der einen noch zu der andern taugte — wie er mit bescheidensten Ersparnissen ein bescheidenstes Leben fristet, um unabhängig dichten zu können. Und unendlich ergreifend, wie er, im Gefühl des schmerzvollen Risses, der durch ihn und durch die Welt geht, dennoch ankämpft, um sich oben zu halten, und auch andern aus dem tiefen Born der kantisch-sichteschen Philosophie Trost spendet. „Du verstehst mich gewiß,“ schreibt er 1796 an seinen Freund Neuffer, „wenn ich Dir sage, daß unser Herz auf einen gewissen Grad immer arm bleiben muß. Ich werde mich auch wohl noch mehr daran gewöhnen müssen, mit Wenigem fürlieb zu nehmen, und mein Herz mehr darauf zu richten, daß ich der ewigen Schönheit mehr durch eignes Streben und Wirken mich zu nähern suche, als daß ich etwas, was ihr gleiche, vom Schicksal erwartete.“

Aber der Kampf überstieg seine Kräfte. Das Heldische ist bei ihm meist nur Gebärde. In einem Briefe des Sechszundzwanzigjährigen an seinen Bruder vom Juni 1796 stoßen wir auf das furchtbare Wort: „Ich bin wie ein alter Blumenstock, der schon einmal mit Grund und Scherben auf die Straße gestürzt ist, und seine Sprößlinge verloren und seine Wurzel verletzt hat, und nun mit Mühe wieder in frischen Boden gesetzt und kaum durch ausgesuchte Pflege vom Verdorren gerettet, aber doch hie und da noch immer well und krüppelig ist und bleibt.“ Was hatte er durchgemacht, das dieses

Bekenntnis der Verzweiflung rechtfertigte? Es war nichts übermäßig Hartes und Schweres. In der Hut einer treuen Mutter war er in der anmutigen Landschaft Lauffens herangewachsen. Im Seminar zu Maulbronn, im Stift zu Tübingen hatte er Reichtümer des Geistes in sich gesammelt, geistvolle Freunde gewonnen und freilich wohl daneben unter der Strenge der Zucht geseufzt. Es war ein Glück für ihn gewesen, daß gerade zu der Zeit, als er seine Studien abgeschlossen, Schiller in Schwaben weilte und ihm durch den Dichter Stäudlin der Zugang zu dem berühmten Landsmann geebnet ward. So hatte sich eine Aussicht geboten, dem Pfarrerberufe, an dem er keine Freude hatte, zu entinnen. Schiller hatte ihn der Frau von Kalb als Hauslehrer empfohlen, die in der Nähe von Meiningen das Gut Waltershausen bewohnte. Und von hier war er nach Jena gekommen, in die nächste Nähe Schillers und Goethes und Fichtes, nicht schlechter gestellt als Schiller, da er, ein Abenteurer und Eroberer, seinerzeit von Dresden in Weimar eingezogen. Als es in Jena nicht mehr gegangen, hatte sich ihm das Haus der Mutter wieder aufgetan. Dann, auf Ende 1795, hatte er im Hause des Bankiers Gontard in Frankfurt eine neue Stelle gefunden, in der er bis zum Herbst 1798 wirkte, neben Gedichten seinen „Hyperion“ größtenteils zum Abschluß brachte und die Empedoklestragödie entwarf. — Was war an diesen Erlebnissen, das jenes furchtbare Wort zu rechtfertigen vermocht hätte?

Außerlich gewiß nichts. Aber den Inhalt des Erlebens bestimmt nicht die nackte Tatsache, sondern der Grund des Gemütes, in dem sie zum Erlebnis aufblüht. Und der Grund des Gemütes war in Hölderlin so, daß er je länger je mehr fühlte, wie er der Wirklichkeit nicht gewachsen war. Und erschütternd trat ihm diese Ohnmacht im Gontardschen Hause vor die Seele. In der 1769 geborenen Susanne Gontard, der Mutter seiner Zöglinge, sah er alles Hohe und Schöne verkörpert, das Ideal Mensch geworden, und seine Seele warb um sie, wie nur je eine Menschenseele um das Ideal geworben. Ihre Schönheit, ihr Seelenadel beflügelte des Dichters Schaffen; Hyperion fand Diotima. „Noch bin ich immer glücklich“, schrieb er Anfang 1797 an Neuffer: „Es ist eine ewige, fröhliche, heilige Freundschaft mit einem Wesen, das sich recht in dies arme geist- und ordnungslose Jahrhundert verirrt hat! Mein Schönheitsinn ist nun vor Störung sicher. Er orientiert sich ewig an diesem Ma-

donnenkopfe. Mein Verstand geht in die Schule bei ihr, und mein uneinig Gemüt besänftiget, erheitert sich täglich in ihrem genügsamen Frieden. . . . Ich dichte wenig und philosophiere beinahe gar nicht mehr. Aber was ich dichte, hat mehr Leben und Form.“ In dem grenzenlosen Glücke, aber auch dem tiefen Gefühl menschlicher Aussichtslosigkeit, die um diese Liebe blühen, gewinnt seine Lebensstimmung leuchte Klarheit und religiöse Vollendung. Das Bewußtsein befestigt sich in ihm, ein tragischer Held zu sein, im Sinne jener großen metaphysischen Tragik, die erst die Spaltung von Mensch und Kosmos und die Begründung des Idealismus ermöglichte. Göttlich-Grenzenloses fühlte er in sich, aber in irdisch-unzulängliche Gestalt verhaftet. Das „heilige Schicksal“ — das Wortgefüge bekommt in seinem Mund ergreifend religiösen Klang — fühlt er über seinem Leben walten. Fröhliche Zuversicht des Helden und tiefe Ergebenheit des Todgeweihten mischen sich in seiner Seele, und in seine Sprache kommt etwas Geisterhaft-Waches, Hellscherisches, Tiefbescheidenes und zugleich Erhabenes. Er spürt, der Fluch des Todes ist das heilige Zeichen des Gottessohnes, es ist eine Gnade des Erlauchten, so sterben zu dürfen. Und so unterwirft er sich in stolzer Demut und lächelndem Leid. „Wie es das heilige Schicksal will! Wir können nicht Berge zu Tälern, und Täle zu Bergen machen. Aber wir können uns auf dem Berge des weiten Himmels und der freien Luft, und der stolzen Höhe, und im Tale der Ruhe und Stille freuen. . . . Gibt's auf dem Berge für uns zu tun, so klimmen wir hinauf, können wir pflanzen und bauen im Tale, so bleiben wir da.“

Sein tragisches Gefühl, aus himmlischem Licht und Todesdunkel gemischt, teilt sich auch Diotima mit und ergießt sich über ihre Briefe. „Wenn es sein muß,“ schreibt sie im März 1799, nachdem er in schroffem Bruch mit Gontard das Haus verlassen, „daß wir dem Schicksal zum Opfer werden, dann versprich mir dich frei von mir zu machen und ganz zu leben, wie es Dich noch glücklich machen, Du nach Deiner Erkenntnis Deine Pflichten für diese Welt am besten erfüllen kannst, und laß mein Bild kein Hindernis sein.“

Um die Wende des Jahrhunderts erlitt er das Schicksal des tragischen Helden. Im Mai 1800 hatte er, nach Aufzehrung seiner kargen Ersparnisse, die Heimat aufsuchen müssen. Nach einem halben Jahre etwa begab er sich wieder in eine Hofmeisterstelle zu Hauptwil im Kanton Thurgau. Im April 1801 wurde sie ihm gekün-

digt. Vor Weihnachten reiste er nach Bordeaux ins Haus des hamburgischen Konsuls. Im Juni 1802 langte er wieder in der Heimat an mit zerrüttetem Geiste. Der äußere Anlaß der Umnachtung ist in Dunkel gehüllt; der innere Grund liegt klar zutage: Was er bis dahin erlebt, war Symptom eines Auflösungsprozesses gewesen, der jetzt im Physischen sichtbar wurde. In rätselvoll-verschwommener Symbolik deutete er es in einem der lichteren Augenblicke selber an: „Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen.“ Sein Geist war der Überfülle des Lichtes nicht gewachsen gewesen, die er mit empfänglicher Seele in sich eingesogen.

Noch mehr als vierzig Jahre, bis 1843, hat er in der Dämmerung gelebt, die langsam zur völligen Nacht wurde.

Läßt man alle Tatsachen und Zeugnisse dieses, äußerlich betrachtet, grenzenlos traurigen Lebens an sich vorbeiziehen, so liest man in ihnen das Wirken eines Geistes, der um den ganzen Bereich menschlichen Wissens seine einsamen Flügel vollbringt, in alle Tiefen menschlichen Fühlens taucht. Aber eines fehlt ihm: ein Erlebnis, eine Vorstellung, ein Gefühl: das Verbsinnliche. Der kreisende Vogel hat keinen Raubtierschnabel und keine Fänge. Nur tragende Flügel und weithin schauende Blicke. Das ist Hölderlins Schicksal. Wie hält bei dem jungen Schiller das Verbsinnliche immer dem Geistigen die Wage! Wie reißt ihn seine erdgeborene Leidenschaft immer wieder von verfliegenen Flügen auf den Boden zurück! Innerer Zwiespalt und harter Kampf erfolgen aus der Doppelbegabung, aber auch der Sieg und das Glück des Dichters. Hölderlin gebriecht die Begabung für die Erdenschwere, man könnte sagen: die notwendige Lust am Häßlichen. Er hat nur Sinn, keine Sinne. Wo das Sinnliche in sein Leben eintreten will, findet es geschlossene Türen, oder besser: Mauern. Das derbe Wort, das Lessing einmal über den Werther an Eschenburg schrieb, gilt auch — mit leichter Änderung — von Hölderlin: „Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen? Gewiß nicht! Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern.“ Statt fest zuzugreifen, flieht Hölderlin; statt sich der Sinnenwelt hinzugeben und aus ihr Kraft zu saugen, verneint er sie. Und aus der Verneinung erwächst seine Dichtung, wie „Hy-

perion“ und „Empedokles“, so seine Lyrik. Er bedarf des Rückstoßes, um seine Kraft zu fühlen.

Im Herbst 1792 schickt er seinem Freunde Neuffer einen Brief voll Klagen und Verzagtheit. „Meiner Treu, o lieber Bruder! Ich glaube, man dürfte nimmer viel schüttlen, so stünde der junge Baum nackt da mit dürren Zweigen. Ich habe hier schlechterdings keine Freude. Da sitz' ich fast jede Nacht auf unsrer alten Zelle, und denk' an den mancherlei Verlust des Tages, und bin froh, daß er vorüber ist!“ Und mitten in diesem „Pflanzenleben“ kommt ihm der Gedanke, einen Hymnus an die Rühnheit zu machen! Das Gedicht trägt den Titel „Dem Genius der Rühnheit“. Es preist zuerst die Rühnheit der äußeren That, um dann, bezeichnend genug, zur Rühnheit des künstlerischen Schaffens überzugreifen. Auch der Dichter ist ihm ein Held, wenn er die Fülle der Wirklichkeit im Liede ausbreitet, die Gefühle meistert und, ein unerbittlicher Richter, die Lüge mit vernichtendem Blick trifft und die Entartung straft. Ein aufschlußreiches Beispiel für die Art seines Erlebens und die Umbildung des Erlebnisses ins Dichtwerk. Die Jämmerlichkeit der wirklichen Welt, der er doch nicht Widerstand leisten kann, entzündet die Sehnsucht nach Größe in ihm und läßt ihn in der Vorstellung der Rühnheit wenigstens geistig schwelgen. Der Achtzehnjährige singt:

Ihr Freunde! mein Wunsch ist, Helden zu singen,
Meiner Harfe erster Laut —
Glaubt es, ihr Freunde!
Durchschleich' ich schon so stille mein Thal,
Flammt schon mein Auge nicht feuriger —
Meiner Harfe erster Laut
War Kriegergeschrei und Schlachtengetümmel.

Und dann wird ihm, über den Helden der That hinweg, der geistige Darsteller, der Dichter, überhaupt zur Verkörperung der Rühnheit. So macht er mit der Idee der Rühnheit, ja mit der Idee des Verkündigers der Idee der Rühnheit, die Hilflosigkeit gegenüber der Wirklichkeit wett.

Denn sein Wille geht nun einmal nicht nach dem Wirken, dem Handeln. Er bleibt Sehnsucht, die so hoch fliegt, daß der Wille von vornherein an der Erreichung des Zieles verzweifelt. Man braucht nur einen Blick auf die Reihe seiner Jugendgedichte zu werfen, um zu sehen, in was für schwindelnden Höhen des Denkens dieser Dichter kreist. Nur das Größte ist ihm groß genug: Frei-

heit, Menschheit, Unsterblichkeit, Heldentum, Griechentum. . . . Er schreibt als Einundzwanzigjähriger Hymnen an die Menschheit, an die Schönheit, an die Freundschaft, als Zweiundzwanzigjähriger an den Genius der Jugend, an die Freiheit, an die Liebe. Er lebt und schafft in absoluten Werten. Um „die Majestät des Unsichtbaren“ webt sein „edler Geist der Dichtung Schleier“.

Nicht von der Anschauung, sondern vom Gedanken geht seine Dichtung aus. Ihre seelische Haltung ist nicht feurig, farbig, scharf, fest, sondern tief, geistvoll, verdämmernd, flüchtig. Wo Bilder äußerer Wirklichkeit auftreten, da entstammen sie meist nicht eigenem Sehen, sondern, wie bei dem jungen Schiller, dem Vorstellungsschatze der Kultur und der früheren Dichtung. Denn sie sind viel zu allgemein gegeben, zu wenig individuell erfaßt und geprägt, um eigener Sinnenbeobachtung zu entspringen. Wenn der junge Schiller in seinem besten Jugendgedichte ein bewegtes Gemälde der Schlacht gab, so brannte doch wenigstens das Blut seines Vaters in ihm, und dessen Erzählung konnte seine Phantasie nähren. Hölderlin aber singt rein aus dem Gedankenerlebnis:

Ich sah, Brüder! ich sah
Im Schlachtgetümmel das Roß
Auf röchelnden Leichnamen stolpern,
Und zucken am sprudelnden Rumpf
Den grausen gespaltenen Schädel,
Und blitzen und treffen das rauchende Schwert,
Und dampfen und schmettern die Donnergeschütze,
Und Reuter hin auf Lanzen gebeugt. . . .

Die allgemeinen Vorstellungen und Bilder der Dichterüberlieferung breiten sich in seinen Gedichten aus. Von dem Adler im grauen Felsenhange singt er, von den grünen Hainen, dem Zedernbaum, dem blühenden Tal und dem plätschernden Brunnen, von Tiburs Bäumen, von dem Schwan auf dem Cephissus, der durch Oliven und Myrtensträucher rinnt, und von den „Ernten in Urkasdien“. Aber alle diese Vorstellungen glänzen in seiner Seele nicht auf als Bilder äußeren Lebens, schön oder lieblich um ihrer Gestalt willen und ihrer Farben, sondern als Träger inneren Gehaltes, um ihrer Bedeutung willen. Sozusagen als Blüten, die der Weltgeist hervorgetrieben hat, und die der Dichter nicht mehr auf den Bäumen des Lebens organisch wachsen, sondern im Strom der Gedanken treiben sieht. Mit flüchtigem Blick, nicht mit verweilender Zärtlich-

keit steht sein Auge auf ihnen; sein Geist aber lebt im dunkeln Innern, das die Rätsel birgt, schwimmt hingegeben oder tief tauchend im Strome der Gedanken, der sittlichen, politischen, philosophischen Ideen, oder der Gefühle der Liebe, der Freundschaft, der unbestimmten Sehnsucht.

Wie bezeichnend für das sinnenblinde, aber gefühlreiche und gedankenreiche Verhältniß des Dichters zur Natur ist ein Gedicht des Fünfundzwanzigjährigen, „An die Natur“:

Da ich noch um deinen Schleier spielte,
Noch an dir wie eine Blüte hing,
Noch dein Herz in jedem Laute fühlte,
Der mein zärtlichbebend Herz umsing,
Da ich noch mit Glauben und mit Sehnen
Reich, wie du, vor deinem Bilde stand,
Eine Stelle noch für meine Tränen,
Eine Welt für meine Liebe fand;

Da zur Sonne noch mein Herz sich wandte,
Als vernähme seine Töne sie,
Und die Sterne seine Brüder nannte,
Und den Frühling Gottes Melodie,
Da im Hauche, der den Hain bewegte,
Noch dein Geist, dein Geist der Freude sich
In des Herzens stiller Welle regte:
Da umfingen goldne Tage mich.

Wenn er im Tale den Odem der Blüten trank, aus dämmern-der Geflüßte Schoß der Titanensang der Ströme schallte: „Da erschienst du, Seele der Natur!“ Immer also sucht der Geist des pantheistisch Fühlenden das Innere der Natur, und die Welt ihrer äußeren Erscheinungen lebt für ihn nur als Verkünderin des innern Waltens, der „Seele der Natur“. Darum bedeutet ihm auch, dem ausschließlichen Lyriker, die gegenwärtige Natur nichts mehr, nur die Natur der verrauschten Jugend. Denn jene ist nur Gestalt und Farbe, eine Mannigfaltigkeit äußerer Formen, die er teilnahmslos, weil unfühlend als etwas Fremdes betastet; diese aber ist von den Gefühlserlebnissen des sehnennden Jünglings durchtränkt, belebt, beseelt, mit geistigem Gehalt gefüllt:

Seid gesegnet, goldne Kinderträume,
Ihr verbargt des Lebens Armut mir,
Ihr erzogt des Herzens gute Reime,
Was ich nie erringe, schenktet ihr!

O Natur! an deiner Schönheit Lichte,
Ohne Müh und Zwang, entfalteten
Sich der Liebe königliche Früchte,
Wie die Ernten in Arkadien.

Jetzt aber, wo die jugendliche Welt tot ist:

Ewig muß die liebste Liebe darben,
Was wir lieben, ist ein Schatten nur,
Da der Jugend goldne Träume starben,
Starb für mich die freundliche Natur.

Oder sollte man nicht eher fragen: hat sie, die Natur an sich, je für ihn gelebt? Ist sie nicht erst dadurch für ihn lebendig geworden, daß er die wirkliche Natur im Spiegel der Sehnsucht schaute?

Man muß nur die Beiwörter mustern, die Hölderlin charakterisierend braucht. Es sind überwiegend Gefühl- und Gehaltsbezeichnungen, weniger Bezeichnungen anschaulicher Eigenschaften. Man betrachte z. B. daraufhin das Gedicht „Am Abend“ (1799):

Geh unter, schöne Sonne, sie achteten
Nur wenig dein, sie kannten dich, heil'ge, nicht,
Denn mühelos und stille bist du
Über den Mühsamen aufgegangen.

Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht,
Und wohl erkennt mein Auge dich, herrliches!
Denn göttlich stille ehren lern' ich,
Da Diotima den Sinn mir heilte.

— Da rauschten
Lebendiger die Quellen, es atmeten
Der dunkeln Erde Blüten mich liebend an,
Und lächelnd über Silberwolken
Neigte sich sehrend herab der Äther.

Darum gibt es nur eine kleine Gruppe von Gedichten, in denen der Gedanke vor der Anschauung zurücktritt und die literarische Überlieferung ersetzt wird durch das selbstgesehene Bild. Es sind Gedichte, in denen die Landschaft der engsten schwäbischen Heimat von dem Erleben im Kreise der Familie beseelt, durchfühlt ist. Denn so seltsam widerspruchsvoll ist dieser Mensch geartet, daß er, dessen Gedanken auf die Wolfenberge heldischer Größe klimmen, sein Herz in die traute Enge der Familie und der Heimatsscholle flüchtet, wenn er glücklich sein will.

In dem „Wanderer“ stehen so Weltweite und Heimatenge nahe zusammen. Jene Gedanke, diese Gefühlsanschauung. Jene

heroisches Pathos, diese wehmütiges Glück. Auf einem Berge Afrikas steht der Dichter und sieht in die dürrn Wüsten hinaus. Er erinnert sich des Eispolz, den er besucht, und seiner starrenden Ode. Beides Phantasiegebilde, Gedankenlandschaften, Symbole innerer Zustände, der Sehnsucht, die nach den äußersten Enden schwärmt und erleben muß, daß beide, Glut und Eis, das Leben zerstören. Da kehrt von den Grenzen der Vorstellungskraft der Geist zur Mitte zurück, zur milden schwäbischen Heimat, und auf einmal wandelt sich die allgemeine gedankliche Konstruktion zum selbstgeschauten Bilde — in der ersten unmittelbaren Fassung von 1796:

Über unten im Thal, wo die Blume sich nährt von der Quelle,
 Streckt das Dörfchen vergnügt über die Wiese sich aus.
 Still ist's hier: kaum rauschet von fern die geschäftige Mühle,
 Und vom Berge herab knarrt das gefesselte Rad.
 Lieblich tönt die gehämmerte Senf' und die Stimme des Landmanns,
 Der am Pfluge dem Stier, lenkend, die Schritte gebeut,
 Lieblich der Mutter Gesang, die im Grase sitzt mit dem Söhnlein,
 Das die Sonne des Mais schmeichelt in lächelnden Schlaf.

So schildert schon der Ahtzehnjährige, zur gleichen Zeit, wo die Sehnsucht seine Gedanken in alle Weiten schwingt, in dem Gedicht „Die Stille“, wie er als Knabe Erdbeeren gepflückt und beim Mondschein „ins liebe elterliche Haus“ kam, wo er im weithin schimmernenden Kerzenlicht die Seinen bei der Suppe sitzen sah. Heimat und Jugenderleben haben auch jenem lieblichen Bilde der nächtlich ruhenden Stadt die ergreifende Stimmungskraft eingeströmt, das die Elegienreihe „Brot und Wein“ eröffnet.

Gedankenerlebnis ist ihm auch die Liebe. Dem Jüngling ist sie der Inbegriff der Gesetzmäßigkeit alles Lebens, die Urkraft, die die Welt zusammenhält, und Schillers „Lied an die Freude“ und seinen Jugendgedichten nachsingend, ruft der Neunzehnjährige in dem „Lied der Liebe“ aus:

Singt den Jubel, Schwestern, Brüder!
 Festgeschlungen Hand in Hand!
 Singt das heiligste der Lieder,
 Von dem hohen Wesenband!

Liebe füllte die hohe Zeit seines Lebensraumes aus. Das seligste Glück, das ihm bestimmt war, schuf sie ihm. An ihr ist das zerbrechliche Fahrzeug seines Daseins zerstückt. Aber in seinen Gedichten sucht man umsonst nach einem Liebesliede. Auch die Stro-

phen an Diotima, zu dem Herrlichsten gehörend, was er gedichtet, singen nicht vom heißen Gefühl eines Liebenden zur Geliebten, sondern von der Anbetung eines Gläubigen gegenüber der Gottheit. Bei ihm ist es nicht poetisch übertreibendes Bild, sondern Wahrheit, wenn er in dem Gedicht „Diotima“ vom Februar-März 1796 die Geliebte anredet als das „selige Wesen, die Herrliche“,

Durch die mein Geist,
Von des Lebens Angst genesen,
Götterjugend sich verheißt;

als das „Götterbild“, das ihm in seiner Nacht erschienen „wie die Seligen dort oben“. Die Vorstellung von der Ordnung ins Chaos bringenden Diotima wiederholt sich im zweiten der Gedichte an Diotima vom Jahr 1798. Er nennt sie „nächst den Göttern mit Helden“. So ist sein Liebeserleben von vornherein aus der sinnlichen Sphäre in die geistige erhoben, ätherisiert. Wie Hyperion nach ihrem Tode Diotima, so verehrt Hölderlin Eufette Gontard als Geist der göttlichen Harmonie in der Natur. Darum ist sein Lieben fast aller individuellen Züge entkleidet. Wie scheiden sich bei Goethe seine verschiedenen Liebeserlebnisse scharf voneinander! Wie wandelt er sich selber, wie sind die Frauen, die er liebt, stets wieder andere! Hölderlin enthebt sein Lieben den irdisch-bestimmten Formen in die flimmernden Höhen der Sehnsucht. Er stellt nicht seine persönliche Liebe dar, die ihn, den einzelnen, beglückt oder quält, sondern die Liebe an sich, als abstrakte Macht, als das geistige Gesetz der sinnlichen Welt. Wie zur beschiedenen Zeit aus dem weißen Feld grüne Halme sprossen und ein einsamer Vogel singt, und mählich der Frühling die Erde erlöst, so wirkt die Liebe in der kalten Starrheit der rauhen Zeit („Die Liebe“ 1798).

Der junge Schiller stellt einer solchen pantheistischen Vergottung der Liebe seine eigene sinnliche Natur entgegen. Hölderlin, der durchaus seelenhafte, die sinnliche Natur der andern. Aus diesem Gegensatz erwächst seinem Liebeserleben der persönliche Zug. Dem Idealisten wird die Liebe zum tragischen Erlebnis. Er muß erfahren, daß die Welt es liebt, das Erhabene in den Staub zu ziehen. Er sieht Diotima leiden:

Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht.
Du edles Leben! siehest zur Erd' und schweigst
Am schönen Tag, denn ach! umsonst nur
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte.

Von einem eigenen furchtbaren Erlebnis, dem Euphorionsturz des Idealisten, spricht in rätselvoller Unbestimmtheit der „Abschied“:

Wenn ich sterbe mit Schmach, wenn an den Frechen nicht
 Meine Seele sich rächt, wenn ich hinunter bin,
 Von des Genius Feinden
 Aberwunden, ins feige Grab,
 Dann vergiß mich. . .

Noch weniger als die Natur und die Liebe ist ihm Griechenland sinnliche Wirklichkeit gewesen. Er sah das Land niemals mit eigenen Augen. Was er von ihm wußte, dankte er der Lektüre seiner Schriftsteller und der Geschichte. Und vor allem seiner eigenen Seele, die das „Land der Griechen“ unablässig suchte. Denn wie Iphigenie lebte er nach seiner Überzeugung unter Barbaren. Und so war ihm Griechenland die klassische Welt der Schönheit, des Heldentums, der staatlichen Ordnung:

Mich verlangt ins bessere Land hinüber,
 Nach Alcäus und Anacreon,
 Und ich schließ' im engen Hause lieber
 Bei den Heiligen in Marathon.

Aber auch seine Liebe zu Griechenland überschattet die Vernichtung; denn — Griechenland ist nicht mehr:

Ach! es sei die letzte meiner Tränen,
 Die dem heil'gen Griechenlande rann,
 Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen,
 Denn mein Herz gehört den Toten an!

Und so spürt er auf allen Flügen, die seine Seele unternimmt, nur immer wieder die Erzdecke über sich, an der er sich stößt — das Schicksal. Die beiden erschütterndsten Gedichte, die ihm gelungen, singen vom Schicksal: „An die Parzen“ und „Hyperions Schicksalslied“. In seinem tiefsten Erlebnis gegründet, ragen sie ins Höchste hinaus, was deutsche Dichtung geschaffen. Leben vom Tode durchrauscht verkünden beide. In dem Lied „An die Parzen“ ist es das Leben des Künstlers, das Leben im Geiste, Schaffen:

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
 Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht.

Und so bittet der tiefbescheidene die „gewaltigen“ Parzen um einen Sommer und einen Herbst zu reifem Gesange:

Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
 Mich nicht hinabgeleitet; ein mal
 Leb' ich, wie Götter, und mehr bedarf's nicht.

In „Hyperions Schicksalslied“ ist das Schicksalsgefühl noch dunkler, erbarmungsloser. Der Künstler, den in dem Parzenlied sein Schaffen den Göttern eint, ist nun zum schwachen Menschen geworden, und über ihm wandeln „schicksallos“ die Götter:

Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.

Wäre Hölderlin ein so großer Lyriker geworden, wenn er einen festern Wirklichkeitsinn gehabt hätte? Wohl kaum. Gerade sein Schweben zwischen Erde und Himmel strömt die tiefe Gefühlskraft in seine Gedichte. Wohl vermag er anschauliche Wirklichkeitsbilder zu entwerfen, etwa jenes Gemälde der nächtlich ruhenden Stadt (Brot und Wein I). Ein Stück äußere Natur scheint aufzusteigen als ein örtlich und zeitlich gebundener Organismus. Die Gasse wird still. Die Wagen rauschen hinweg. Der Mensch rechnet ab zu Hause. Fernes Saitenspiel. Glocken. Wächterruf. Wehen. Mond und Sterne. Und doch ist das Bild nicht episch. Denn das Äußere ist nicht um seiner selbst willen da, sondern durch dieses spürt die Seele, wie der Stab des Wassersuchers, den unterirdischen Quellen des Gefühls nach, das nun weich und voll aus dem Innern strömt und über die Dinge sich ergießt. Nicht das Leben und Treiben des Abends wird geschildert, sondern die gesättigte Stimmung am Abend, aus der einzig die Sehnsucht des Dichters in die Ferne greift, nach Jugend, Freundschaft, Mond und Sternen:

Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten — vielleicht daß
Dort ein Liebender spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit — und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmeriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk ruft ein Wächter die Zahl.

Ferne, unbestimmte Klänge dienen dazu, die Gefühle erklingen zu lassen!

Ebenso rein lyrisch sind die gedankenmäßig gebauten Gedichte. Schillers starker Intellektualismus legt in derartige Gedichte ein logisch straffes Gerüst und umhüllt es mit den bunten Teppichen seiner rhetorischen Sprache. Deutliches Streben nach logischem Bau zeigen bei Hölderlin nur jene Gedichte, in denen er, wie in den Jugendhymnen, Schillers Gedankengedichte nachahmt. In den späteren Gedichten, wo er sich selber gefunden hat, lenkt nicht das verständige Denken die Gefühle, sondern das auf- und abwogende Gefühl bestimmt willkürlich den Ablauf der Gedanken. So begrüßt er in der Ode „Rückkehr in die Heimat“ die milden Lüfte, den Strom mit den Pappeln, die Gebirge, Haus und Hügel, seine Gespielen der Kindheit. Dann dringt sein Blick in die Jugend hinunter, die lang entschwunden mit Lieb' und Glück, um darauf fortzufahren:

Doch du mein Vaterland! du heilig
Duldendest! siehe, du bist gelieben.

Und darum, daß sie dulden mit dir, mit dir
Sich freuen, erziehst du, teures! die Deinen auch,
Und mahnst in Träumen, wenn sie ferne
Schweifen und irren, die Ungetreuen.

Und wenn im heißen Busen dem Jünglinge
Die eigenmächt'gen Wünsche besänftiget
Und stille vor dem Schicksal sind, dann
Gibt der Geläuterte dir sich lieber.

Man sieht, wie in die örtliche Vorstellung der Heimat der politische Begriff Staat hineinspielt und beide eine wohl gefühlsmäßige, begreifliche, aber nicht logisch begriffliche Einheit zusammen bilden: das wechselnde Schicksal des Staates erzieht, aber nicht die Erinnerung an die Heimat.

Wie bezeichnend sind für die rein lyrische, nicht logische Führung der Gedanken nur schon die lose anknüpfenden „Und“! In der zusammenfassenden Schlußstrophe würde man logisch den Abschiedsgruß an die in der Heimat verbrachte Jugend erwarten, oder dann an die Fremde, aber Hölderlin reiht wieder beides aneinander und läßt es lyrisch verschwimmen:

Lebt wohl denn, Jugendtage, du Rosenpfad
Der Lieb' und all ihre Pfade des Wanderers,
Lebt wohl! und nimm und segne du mein
Leben, o Himmel der Heimat, wieder! —

Der Künstler, der, wie Goethe, mit empfindlichen Sinnen tief in dem unmittelbaren Leben steht, es auf sich wirken läßt und aus ihm heraus schafft, nimmt aus ihm einen Reichtum besonderer Anschauungen auf, die sich in der ursprünglichen Bestimmtheit, der Neuheit und der abgetönten Mannigfaltigkeit seiner Sprache äußern. Wer aber, wie Hölderlin, die Wirklichkeit flieht, weil er sie nicht erträgt, schöpft seine Vorstellungen und Ausdrucksweisen gern aus dem Schaffen der andern Dichter. In seinen früheren Gedichten hört man es immer wieder durchklingen durch seine Verse, wie Tosen von Wäldern und Rauschen eines Flusses in eines Wanderers einsames Lied, das sich in Rhythmus und Melodie manchmal den mächtigeren Weisen anschmiegt. Neben Young und Schubart, Ossian und Bürger haben wohl Klopstock und Schiller auf den Jüngling am stärksten gewirkt — meist „sentimentalische“ Dichter. Klopstock fühlt er sich verwandt in der ätherischen Geistigkeit und dem erhabenen Pathos, in dem etwas verschwommenen Patriotismus, der sich mit der tiefen Liebe zum Griechentum wohl verträgt, und seine antiken Strophengebilde ahmt er nach. Schiller reißt ihn durch seinen titanischen Schwung und die ideale Größe seiner Gedanken hin; ihm bildet er in den Hymnen das hohe Gedankengedicht nach. Später setzt der Einfluß Goethes ein, den man (neben der Wirkung der gleichzeitigen Dichtungen Schillers, vor allem des „Spazierganges“) in den Elegien spürt. Ein Zyklus wie „Brot und Wein“ setzt die „Römischen Elegien“ und die „Venezianischen Epigramme“ voraus. Ja, sogar sein Größtes, Hyperions Schicksalslied, dürfte ohne die „Grenzen der Menschheit“ und Iphigeniens Parzenlied nicht entstanden sein.

Aber was bedeutet das fremde Gut mehr als Anregung? Indem es durch Hölderlins Seele hindurchgeht, wird doch etwas Neues, Persönliches daraus. Wie er sich aus Scheu, „das warme Leben in sich zu erkälten“, nicht der Wirklichkeit hingibt, so gibt er sich auch seinen Vorbildern nicht hin. Er läßt sie in sich wirken, aber sie werden aufgeweicht in der milden Wärme seines Gemütes.

In dem Lied an die Freude jubelt Schiller:

Freude heißt die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Reimen,
Sonnen aus dem Firmament,

Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Hier ist alles fest und klar. Wie anders die seelische Färbung von Hölderlins „Lied der Liebe“, dem doch jeder die Nachahmung Schillers ansieht:

Liebe lehrt das Lüftchen kosen
Mit den Blumen auf der Au,
Lockt zu jungen Frühlingsrosen
Aus der Wolke Morgentau;
Liebe ziehet Well' an Welle
Freundlich murmelnd näher hin,
Leitet aus der Kluft die Quelle
Sanft hinab ins Wiefengrün.

Berge knüpft mit eh'rner Kette
Liebe an das Firmament,
Donner ruft sie an die Stätte,
Wo der Sand die Pflanze brennt;
Um die hohe Sonne leitet
Sie die treuen Sterne her,
Folgsam ihrem Winke gleitet
Jeder Strom ins weite Meer.

Schillers hinreißende Größe ist ins Freundlich-Idyllische gemildert. Lüftchen, junge Frühlingsrosen, freundlich murmelnd, sanft: lauter Vorstellungen, die einem friedlichen Gemüte entstammen. Wohl richtet sich dann in der folgenden Strophe Hölderlins Phantasie rebenhast an dem schlanken Stamme Schillers auf (ehrne Kette, Firmament, hohe Sonne), aber die „treuen“ Sterne und den „folgsamen“ Strom würde man bei Schiller umsonst suchen.

„Hyperions Schicksalslied“ weckt die Erinnerung an Goethes „Grenzen der Menschheit“ und Iphigeniens Parzenlied; auch der „Gesang der Geister über den Wassern“ mag im Hintergrund schweben. Da wie dort ist das Gefühl menschlicher Ohnmacht gegenüber der Schicksalsallmacht der Götter ausgesprochen, und auch Einzelvorstellungen sind aus Goethe in Hölderlin eingeströmt, wie der Vergleich des Menschenaseins mit dem vorbeischießenden Wasser im Gegensatz zu der Ewigkeit der Götter. Aber wie ist doch Hölderlins Gedicht etwas völlig Neues und Eigenes! Seine Vorstellungen in ihrer bildmäßigen Ausprägung sind von erschütternder Originalität, und durch seine Sprache weht der Grabeshauch eigenen tragischen Schicksals: eine Stimmung, in der die Verzweiflung des vernichteten Menschen zur heroischen Größe des Geistes empowächst.

In den „Grenzen der Menschheit“ hat die Idee menschlicher Kleinheit logisch-straffen Ausdruck gefunden, und der Fluß der Verse ist dadurch förmlich gelähmt, so daß die stoßenden Verse nur wenig sich von Prosa unterscheiden. In Iphigeniens Parzenlied aber spricht sich die Allmacht der Götter aus in streng-gleichmäßig gebauten kurzen Versen, denen etwas von dem hieratischen Schreiten eines feierlichen Priesterchors anhaftet. Dagegen wie weich und wechselvoll flutet das Erlebnis in „Hyperions Schicksalslied“ durch die innere Bewegung der Verse, und wie unterstützt der Klang der Sprache die metrische Wirkung! Wie fühlt man in den wolfigen Takt des Anfangs die seligen Genien droben im Licht wandeln! Mächtig, ehern ragt das wuchtige „Schicksallos“ in die webende Bewegung hinein: die Götter mit ihrer ewigen Jugend, säugling- und knospenhaft, sind dem Fluten des Werdens und Vergehens entrückt. Aber auch jetzt vermag die weiche Seele Hölderlins die Vorstellung starrer Größe nicht festzuhalten, sofort löst er die herben, stark angeschlagenen Trochäen oder Spondeen, die mit schwerer Anfangsbetonung einsetzten (Schicksallos; Säugling; Keusch), auf in die tröstliche Seligkeit leichter Daktylen und beschwingter Anapäste. Dann aber, im dritten Teil, wie ändert sich mit der Vorstellung Klang und Bewegung! Seliges Wandeln, ewige Klarheit ist das Wesen der Götter, unsicheres Stürzen das Wesen der Menschen; in dem Pizzicato des Taktes prägt es sich aus:

Döc | üns | ist | gēgēben —
 Es | schwin | den, | es | fällt'en —
 Wie | Wäff | er | von | Klipp|ē
 Zu | Klipp|ē | gēwörf'en.

In den „Grenzen der Menschheit“, noch mehr aber in Iphigeniens Parzenlied und in dem „Gesang der Geister über den Wassern“ hält Goethe, der Anschauungsdichter, sich konsequent in den Bildkreisen der gewählten Grundmotive. Jeder Bildkreis ist zum mindesten in sich geschlossen, keine Vorstellung durchkreuzt die andere.

Anders Hölderlin. Der gedankenhafte Zug seiner Lyrik hält nur die Grundstimmung fest; die Verbildlichungen aber wallen um sie wie Wolken, die unter dem Einfluß von Licht und Wind Farbe und Gestalt ändern: die im Licht wandelnden Genien, die die glänzenden Götterlüfte leicht rühren, werden erst den heiligen Saiten verglichen, die die Finger der Künstlerin berühren, dann dem schicksallos schlafenden Säugling. Ihr Geist blüht in bescheidener

Knospe, indes ihre seligen Augen in ewiger Klarheit blicken. Dann folgt, ohne jede äußere Beziehung zur bildlichen Schilderung des Götterdaseins, der Vergleich des Menschenlebens mit dem Sturz des Wassers.

Auch den pathetischen Schwung und die oft harte Gewalttätigkeit Klopstockscher Strophen löst Hölderlin in weichen Wohlklang auf, wobei man sich Hölty gern als Mittler zwischen beiden denkt. Hölderlin braucht keine künstlich geblähten Wortgebilde wie „Wasserföthurn“ oder „des Kristalls Ebne“, nicht scheinbar altertümliche Formen wie „sah“, um die Verse zu schwellen. Man muß bei ihm weder den Satzbau zergliedern, um den Sinn zu verstehen, noch, um den Takt zu erkennen, das Strophenschema sich aufzeichnen und dann gewaltsam danach skandieren. Seine antiken Strophen quellen mit völliger Natürlichkeit aus einem Gemüte, dem das Altertum die selige Heimat ist. Er begnügt sich mit den vorhandenen klassischen Maßen und vermeidet es, neue künstlich zu schaffen. Von dem ganzen Reichtum antiker Strophengebilde verwendet er, außer dem elegischen Maße, dem Distichon, fast ausschließlich die dritte asklepiadische und die alkäische Strophe. Ihren streng architektonischen Bau löst er in Musik auf und gibt ihnen den gedämpften Klang seelischer Harmonie. Die gleichen Strophenformen tönen bei Hölderlin ganz anders als bei Klopstock.

Hölderlin (An die Parzen):

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe!

Klopstock (An Fanny):

Wenn einst ich tot bin, wenn mein Gebein zu Staub
Ist eingesunken, wenn du, mein Auge, nun
Lang über meines Lebens Schicksal,
Brechend im Tode, nun ausgeweint hast...

Natürlich, mit mächtigem Auf- und Abschwellen, strömen Hölderlins Verse dahin und mit schlackenlosem Wohlklang. Bild, Stimmung und Verstand sind völlig eins. Die beiden ersten gemischten Verse haben einen ganz anderen Charakter als der dritte rein trochäische (mit Vorschlag) und der vierte daktylisch bewegte. Klopstocks Strophe, mit ihrer oft unschönen Konsonantenhäufung, ihrem zerhackten Satzbau und ihren Flickwörtern (zweimal „nun“) spürt

man die künstliche Mache an: Sprache und Verstand wird nicht als gewachsene musikalische Einheit empfunden, und das verschiedene Ethos der drei Versarten prägt sich nicht plastisch aus.

So ist Hölderlins Lyrik als lyrische Kunst durch und durch eigen, echt und in sich geschlossen. Er ist einer der größten Lyriker der deutschen Dichtung. Er wurde es, gerade weil er sich von der Außenwelt so tief in sein Inneres zurückzog und ihr die verlorenen Bilder, die er im Fliehen erhascht, als Töne zurückgab. Sein äußeres Leben war eine einzige Dissonanz; sein inneres ein einziger Wohlklang. Es ist tief traurig, daß ohne die Dissonanz der Wohlklang seiner Seele nicht entströmt wäre. Trauriger, daß er selber es aussprechen mußte:

Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn,
Die Götter, schenken heiliges Leid uns auch.
Drum bleibe dies. Ein Sohn der Erde
Schein' ich; zu lieben gemacht, zu leiden.

Viertes Kapitel

Novalis

„Er hat sich merklich geändert, sein Gesicht selbst ist länger geworden und windet sich gleichsam von dem Lager des Irdischen empor, wie die Braut zu Korinth. Dabei hat er ganz die Augen eines Geistersehers, die farblos geradeaus leuchten.“ So beschrieb Friedrich Schlegel das Aussehen seines Freundes Friedrich von Hardenberg im Sommer 1798, ein Jahr etwa, nachdem der Tod Sophie von Kühns die schaffenden Kräfte in Novalis zu höchster Wirksamkeit entbunden. Es ist das Bild eines Schwindstüchtigen, dem die im Innern wühlende Fieberglut die heuchlerische Röthe der Gesundheit auf die Wangen zaubert, den Glanz der Augen erhöht und den Willen zu tätigem Leben aufpeitscht.

Hölderlin und Novalis! Beides romantische Menschen, und doch jeder ein Temperament für sich. Hölderlin in heldischer Sehnsucht nach dem Ideal seine Geisteskraft anspannend bis zum Zusammenbruch und zu nachfolgender jahrzehntelanger Dämmerung; Novalis in heftiger Erhitzung seines Geistes das Universum erflegend und die Kräfte eines langen Lebens im Nu jugendlichen Überschwanges vergeudend, um dann, wie Phaethon, den Todessturz in die Nacht zu dulden.

Auch er saugt seine Nahrung vor allem aus dem Geiste, nicht

aus der Sinnenwirklichkeit, und der Gedanke, nicht die Anschauung ist das Bestimmende seines geistigen Baues. Man muß nur seine Fragmente lesen, um sich ein Bild des reichen Bildungstoffes zu machen, der in ihn einströmte: Philosophie und Literatur, Naturwissenschaft und Mathematik, Theologie und Politik, Musik und Kunst, alles wird von ihm erfaßt, erobert, leicht berührt oder mit Geistesblitz erhellt. Aber unähnlich Hölderlin, für dessen Muse die Gedankenwelt zugleich Nährboden und Stütze ist, bewegt er sich in den Ideen der Kultur durchaus frei und selbständig, läßt alte verfohlte im elektrischen Kraftstrom seines Geistes zu blendender Helle aufglühen oder streut neue Lichter ein. Seine Geniegebärde ist herrischer. Aber bei aller überquellenden Kraft des Schöpferischen ist ihm jene ergreifende und unmittelbare Wirkung versagt, die der vielleicht weniger starke Hölderlin spielend erreichte.

Auch ihm war jene tiefe Sehnsucht eigen, die Hölderlin verzehrte. Aber ihr Ziel war bei beiden verschieden. Bei Hölderlin, dem weich=zerfließenden, hieß es Heldentum, Stärke, Harmonie, Schönheit. Bei Novalis, dem in sich Selbstgewissen, hieß es Unendlichkeit des geistigen Besitzes. Hölderlins Streben ging auf die klare Festigkeit äußerer Form, Novalis' Sehnen auf Innerlichkeit, Innigkeit und Tiefe, und wo ihm Form entgegentrat, fühlte er sich gehemmt: „Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge,“ klagt er einmal. Um die unüberbrückbare Kluft zwischen beiden zu nennen: Hölderlins Liebe galt vor allem dem klassischen Altertum; an die Mönchskutte, die er als Klosterschüler getragen, dachte er zeitlebens mit Grauen zurück; Novalis' Wiege aber hatte in einem Kloster gestanden (der Hardenberg'sche Stammsitz Ober-Wiederstedt, wo der Dichter am 2. Mai 1772 geboren wurde, war ehemals ein Nonnenkloster gewesen); der Geist des Christentums wohnte in seiner Seele, und der überirdische Glanz mittelalterlicher Mystik glomm in seinem schwärmerischen Auge. Er war ein Christ nicht nur nach dem äußern Bekenntnis, sondern im Sinn des Urchristentums, das von Jahrhundert zu Jahrhundert Mystiker und Pietisten und alle Sektierer im Kampfe gegen dogmatische Erstarrung wieder zu erneuern streben. Christ nach Gemüt und Erlebensart. Christentum hieß ihm: Erlösung der Welt durch den Geist. Opfer des Leibes um der Seele willen.

Die Aufklärung ist eine Fortsetzung der im 16. Jahrhundert in Deutschland erstarrenden Geistesbewegung der Reformation, ihr

Sinn protestantisch. Für einen Lessing oder Wieland spaltet sich das Religiöse in kritischen Verstand und moralisches Handeln. Wo diese beiden fehlen, wo die dunklen Kräfte des Gemüts sich regten, da waren sie rasch mit dem Vorwurf der Schwärmerei und des Dunkelmännertums, ja der Heuchelei zur Hand. Der Klassizismus Goethes und Schillers setzte an die Stelle der durch Kritik und Nützlichkeitsmoral ausgehöhlten christlichen Weltanschauung das ästhetische Lebensideal des klassischen Altertums. Nun hat — Hölderlins Schicksal verkündet es ergreifend — auch diese Weltanschauung sich überlebt und damit die Kraft einer wahren Religion, die trostvolle Erhebung über die Gewöhnlichkeit des Alltags eingebüßt. So wird sie denn bei dem romantischen Geschlecht wieder durch das Christentum abgelöst, nicht das bis dahin zeitgemäße protestantische, verstandesklare und moralische, sondern jenes Untergrundchristentum, das von den Kräften des Gemüts lebt, sich von schwärmerischer Sinnlichkeit nicht immer rein hält und sich darum mit der genialen Immoralität der Romantiker vortrefflich vertrug. An die Stelle des klassischen Altertums als religiöses Kulturideal trat das gotische Mittelalter.

Für Gotik hatte einst der junge Goethe geschwärmt. An dem Straßburger Münster war ihm die Erkenntnis einer neuen, inneren Form aufgegangen. Die Gotik war ihm zum Kunsterlebnis geworden. Jetzt wurde dem romantischen Geschlecht die Gotik zum religiösen Erlebnis, und erst über die christliche Religion ging es zur Kunst, zu einer religiösen, der einzig echten Kunst. 1797 erschien das merkwürdige Buch, das dieses neue Evangelium verkündete: die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, denen 1799 die „Phantasien über die Kunst“ folgten. Der inspirierende Urheber dieser Bücher war der 1798 erst fünfundzwanzigjährig verstorbene, schwärmerisch-innige Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herausgeber und Mitverfasser sein Freund Ludwig Tieck. In jeder Weise ist der Geist der beiden gegen Protestantismus und Aufklärung, gegen Verstand und Weltlichkeit in der Kunst gerichtet. Nur wo im Kunstwerk religiöses Gefühl sich ausspricht, ist jenes echt und wahr. Die Menschen sind „die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen“. „Nur aus den zusammenfließenden Strömen von Kunst und Religion“ ergießt sich „der schönste Lebensstrom“. Die älteren Maler werden

darum gepriesen, weil sie „die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion“ gemacht haben. Das Zeitalter der Aufklärung ist kunstlos, weil es unsfromm ist: „Bildersäle sollten Tempel sein.“

So sprengt der Geist der Gotik die starre Form, die bis dahin Kunst hieß. Schwärmerische Inbrunst lodert in Hunderten von Spitzbogen und lichten Türmchen flammenartig gen Himmel und überwindet die Schwere irdischen Stoffes. Mystische Schauer schweben durch dämmernde Hallen, die das geheimnisvolle Licht bunter Fenster durchglüht; Umrisse und Grenzen verschwimmen, nur Farben wallen auf und ab, und in Musik löst sich die anbetende Seele auf. Alles, Stein, Gestalt, Farbe, Wort und Ton, verkündet die Unendlichkeit und Ewigkeit göttlicher Allmacht, und die künstlerische Form, zwecklos an sich, hat nur ein Recht auf Dasein, wo sie das überfließende Gefäß des religiösen Geistes ist.

Siefer als Ludwig Tieck, dessen äußerlich-verstandesmäßige Phantasie Wackenroders Evangelium rasch ins Spielerisch-Literarische entarten läßt, hat Novalis es ergriffen dank seiner Abstammung, Erziehung und Geistesanlage. Innige Frömmigkeit war seit Geschlechtern in der Familie eingeboren. Durch die Großmutter des Dichters nahm sie pietistische Färbung an, und sein Vater erlebte „nach einem wüsten, wilden Leben“ durch eine heftige Erschütterung beim Tode seiner ersten Frau eine geistige Wiedergeburt. Im Schoße der herrnhutischen Brüdergemeinde fand er später seinen Frieden. In herrnhutischer Atmosphäre wuchs Novalis auf, und sein Wesen war so beschaffen, daß er sich darin wohl fühlte und ihre Kräfte in sich einströmen ließ. Die weiche Innigkeit, durch die sich Zinzendorfs Pietismus von der härteren Frömmigkeit eines Spener und Francke unterschied, entsprach seinem Liebesbedürfnis, und das zärtliche Verhältnis zu Christus, dem „Lämmlein“, dem „Bräutigam der Seele“, nährte seine Phantasie. Vor allem aber: der mystische Glaube an die umwandelnde Kraft des Gemütes, die schrankenlose Verehrung des Geistes, der den Körper sich beugt, legten den Grund eines unbedingten Idealismus in ihm. Die Richtung seiner Persönlichkeit war damit gegeben: sie hieß Unendlichkeit und Allmacht des Geistigen. Das ganze Leben wurde ihm so zu einem Leben in Gott, aus Gott, für Gott, und alles, was er, in seiner Entwicklung vorschreitend, an Bildung in sich aufnahm, mußte der Vertiefung und Ausweitung der geistlichen Grundidee dienen.

In Jena, wohin er 1790 gezogen, um die Rechte zu studieren,

wurde ihm Schiller der gewaltige Unreger und Nährer. Seine sittliche Größe, seine entflammende Begeisterung für alles Hohe, seine menschliche Güte rissen ihn hin. „Ihm“, bekannte er, „gab das Schicksal die göttliche Gabe, alles, was er berührt, in das reinste Gold des geläuterten Menschensinns, in das Eigentum und Erbteil der sittlichen Grazie zu verwandeln.“ Wie müssen Schillers Jugenddichtungen, die pantheistischen Hymnen, die „Räuber“, „Don Carlos“ auf den Erregbaren gewirkt haben! Es war die Zeit, wo Schiller sich um die Klärung seiner Welt- und Kunstanschauung mühte und in die kantische Philosophie vordrang, die Reinhold, Wielands Schwiegersohn, in Jena lehrte. Philosophie wurde auch Novalis die Führerin, wenn es galt, die Grenzen seines geistigen Selbst über die Enge der herrnhutischen Gläubigkeit hinauszuschieben. „Philosophie“, gestand er später selber, „ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigenen Selbst.“ Aber wer aus der Quelle von Zinzendorfs Gottseligkeit getrunken, konnte sich nicht bei Kants kritischer Besonnenheit beruhigen. Ihm reichte das geistige Erleben — nicht nur das sittliche — über den Rand der sinnlichen Erfahrung hinunter in die dunklen Tiefen von Traum, Ahnung, Intuition, und die Scheidung zwischen Wissen und Glauben billigte er nicht. So entnahm er Kant im wesentlichen nur den idealistischen Grundgedanken und dichtete ihn weiter in mystisch-pantheistischem Sinne. Neben Kant wurden ausgesprochene Metaphysiker seine Lehrer. Als er im Januar 1792 in Leipzig, wohin er im Herbst 1791 mit seinem Bruder Erasmus sich gewandt, mit Friedrich Schlegel zusammentraf, schrieb dieser: „Das Studium der Philosophie hat ihm üppige Leichtigkeit gegeben, schöne philosophische Gedanken zu bilden — er geht nicht auf das Wahre, sondern auf das Schöne — seine Lieblingschriftsteller sind Plato und Hemsterhuis — mit wil-dem Feuer trug er mir einen der ersten Abende seine Meinung vor — es sei gar nichts Böses in der Welt — und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter.“ Plato, dem die Sinnenwelt nur ein Schein ist, dem ihre Gegenstände nur Schattenbilder und die Ideen das Eigentlich-Wahre, Wesenhafte und Seiende sind. Und Hemsterhuis, der die Wirklichkeit als die Schöpfung unseres Ich, seiner äußeren und inneren Organe, betrachtet, dem der „moralische Sinn“ die Möglichkeit unendlicher sittlicher Entwicklung und Annäherung an die Gottheit verbürgt, dem der Tod die Erlösung unseres geistigen Selbst und der Weg zur Vollkommenheit ist.

So war er nun reif für den Philosophen, von dem alles Denken der Romantik ausstrahlt: Fichte. „Fichte ist's, der mich weckte und indirekte zuschürt,“ schrieb er an Friedrich Schlegel. Auf den ersten Blick mußte er ihn verstehen, und aus seinem eigenen Geiste schien das Gebot zu Beginn der ersten Einleitung zur Wissenschaftslehre (1797) gewachsen: „Merke auf dich selbst, kehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab, und in dein Inneres.“ Auch Novalis ist die Welt im Ich enthalten; auch ihm erkennt das Ich die Welt, indem es sich durch die Reflexion selber erkennt, schafft es die Welt aus seinem eigenen sittlichen Willen heraus. Aber dem herrnhutischen Kern, der philosophischen Triebkraft, die Plato, Hemsterhuis und Fichte spenden, gesellt sich nun noch die Anregung einer ganz anderen Welt bei: der Naturwissenschaft.

Im Juni 1794 hatte Novalis sein juristisches Examen in Wittenberg abgelegt. Darauf hatte er sich in Tennstädt durch den wackern Kreisamtmann Just in die Praxis einführen lassen. Inzwischen wurde beschlossen, daß er sich dem Salinenwesen widmen solle, und so ging er Ende 1797 nach Freiberg, um sich dort die nötigen bergbautechnischen, geologischen und physikalischen Kenntnisse zu verschaffen. Vor allem wurden seine Führer der berühmte Geologe Werner, der, künstlerische Phantasie mit wissenschaftlichem Scharfsinn verbindend, die Bildung der Erdoberfläche durch die abgelagernde und umgestaltende Tätigkeit des Wassers erklärte, und der Physiker Ritter, der aus dem Phänomen des Galvinismus den Lebensprozeß zu erklären unternahm. So tauchte Novalis in die Ideenbewegung der damaligen Naturwissenschaft ein, und sie mußte den mystisch-bohrenden Sinn in ihm aufs tiefste erregen. Die Entdeckung des Sauerstoffs durch Priestley im Jahre 1774, die Auffindung der tierischen Elektrizität durch Galvani im Jahre 1789 schienen den Weg zu weisen, auf dem die Wissenschaft, trotz Albrecht von Haller, „ins Innre der Natur“ zu gelangen vermochte. Ganz neue Aufschlüsse boten sich über das Wesen des Lebens, den innern Zusammenhang der Naturreiche und Kräfte und die Umwandlung der Körper. Was für allerfühnste Schlüsse die weltumspannende Conquistadorenphantasie der romantischen Feuergeister nun sofort aus diesen Entdeckungen zog, dafür sind Schellings „Ideen zu einer Philosophie der Natur“ (1797) und seine „Weltseele“ (1798) Zeugnis.

Schon Anfang Mai 1797 bekannte sich Novalis als „einen sehr neugierigen Leser“ von Schellings Naturphilosophie. Im Dezem-

ber lernte er ihn persönlich kennen: „Wir haben einige köstliche Stunden symphilosophiert.“ So wirkten Religion, Philosophie, Naturwissenschaft mit ihren neuesten chemischen und physikalischen Entdeckungen zusammen, um in Novalis' erhitztem Gemüte eine seltsam romantische Weltanschauung zu erzeugen, den magischen Idealismus. „Wir haben zwei Systeme von Sinnen, die, so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste miteinander verwebt sind. Ein System heißt der Körper, eins die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit von äußeren Reizen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußere Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffes innerer Reize, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt.“ Wie das System der inneren Sinne von der Körperwelt beeinflusst wird, so kann auch die Körperwelt durch die Seele beeinflusst werden, nicht im Sinne mechanischer Bewegung nur, sondern im Sinne des Wachstums oder der Vernichtung, der Steigerung der Kräfte und Funktionen. „Unser ganzer Körper ist schließlich fähig, vom Geist in beliebige Bewegung gesetzt zu werden. Die Wirkungen der Furcht, des Schreckens, der Traurigkeit, des Zornes, des Neides, der Scham, der Freude, der Phantasie usw. sind Indikationen genug.“ Man hat Beispiele von Menschen, die eine willkürliche Herrschaft über Teile des Körpers erlangt haben, die sonst dem Willen entzogen sind. Einst wird der Mensch sein eigener Arzt werden, unabhängig von der Natur imstande sein, verlorene Glieder zu restaurieren, sich bloß durch seinen Willen zu töten und dadurch erst wahre Aufschlüsse über Körper, Seele, Welt, Leben, Tod und Geisterwelt erlangen. „Es wird vielleicht nur von ihm abhängen, einen Stoff zu beseelen.“

All diese wissenschaftlich-philosophische Phantasie hätte Novalis kaum zum Dichter gemacht, oder im besten Falle zu einem bloßen ironischen Artisten, wie die Brüder Schlegel oder Tieck, wenn nicht dem abstrakten Gedanken das menschliche Erlebnis vorangegangen wäre, in der schwärmerischen Innigkeit seiner Seele bedingt. Denn so seltsam-zwiespältig und beweglich war dieser geniale Jüngling geartet: er verband mit der nüchternsten Verstandesschärfe eine bis zur Ekstase sich steigernde Inbrunst der Gefühlskraft und mit der eifigsten Abstraktion die glühendste Sinnlichkeit.

Von Tennstädt aus war er im November 1794 auf das Gut Grüningen gekommen und hatte Sophie von Rühn kennen gelernt. Sie war damals noch nicht dreizehn Jahre alt. Nach ihren Briefen

und den ungeschminkten Augenblickseindrücken, die Novalis von ihr in sein Tagebuch eintrug, war sie ein Landkind in der ganzen Edigkeit und Unreife ihres halbwüchsigen Alters. „Sie wünscht allen zu gefallen. . . Sie macht nicht viel aus Poesie. . . Ihr Betragen gegen mich. Ihr Schreck vor der Ehe. . . Gesicht bei Toten. . . Ihr Hang gebildet zu sein. . . Sie will sich nicht durch meine Liebe genieren lassen. Meine Liebe drückt sie oft. Sie ist kalt durchgehends. . . Sie läßt sich nicht duzen.“ Was besagen diese vorzüglichen Beobachtungen anders als die Unausgeglichenheit der Entwicklungszeit, wo kindliche Verbheit neben beginnender jungfräulicher Keuschheit steht, die wachsende Geschlechtsreife sich bald in herbem Trotz bald in sinnlicher Ausgelassenheit ankündigt und die weibliche Anmut durch die schauernde Ahnung des Naturgeheimnisses überschattet ist. So barg ihre Persönlichkeit, wenn auch gewisse Erscheinungen ihres Alters vielleicht sich stärker, fast krankhaft in ihr ausprägten als in andern, doch kein Wunder in sich, kaum ein Problem.

Novalis aber, in der Erhizung seines Gemütes und dem Erwartungszustande seines Geistes, erhob sie zu seiner Beatrice. Ob nicht schon ihr Name Sophie (Sophia, Weisheit) genügte, um ihn zu stigmatisieren? Der Mystiker Gottfried Arnold, dessen Unparteiische Kirchen- und Reherhistorie (1699) Goethe in seiner Läuterungszeit nach Leipzig las, hat ein Buch über das „Geheimnis der göttlichen Sophia“ geschrieben, und Jakob Böhme, dem Novalis freilich erst nach dem Tod Sophies näher getreten zu sein scheint, lehrt das Geheimnis der „göttlichen Sophia“, aus der dem Menschen Erleuchtung, Befehrung und Vereinigung mit Gott kommt. Man braucht nicht von Einwirkung dieser Denker auf Novalis zu sprechen; die Erinnerung genügt, daß aus dem gleichen Boden der mystisch erregten Seele Gleichheit oder Ähnlichkeit der Vorstellungen wächst. Was ihn aber vor allem an Sophie gefesselt haben muß, das war gerade das Unausgewachsene ihres Wesens. Ihn reizte das holde Geheimnis, das diese Mädchenknospe verbarg; sie wäre ihm kaum so begehrenswert geworden, wäre sie ein reifes, klares Weib gewesen.

So aber erschien ihm Sophie als das Wunder aller Wunder und ihr Besitz als der Schlüssel zu dem Geheimnis der Welt. Im März 1795 verlobte er sich heimlich mit der nun Dreizehnjährigen — zur gleichen Zeit, wo sich bei ihm die ersten deutlichen Anzeichen der Lungenfehlsucht zeigten. Aber als ob die Natur dieses all-

zufrühe Betaften und Öffnen einer Menschenknospe hätte rächen müssen: im Spätherbst des gleichen Jahres erkrankte auch Sophie an einem gefährlichen Geschwür in der Hüftgegend. So hatte der Tod sie beide gezeichnet, wie der Förster die Bäume, die zum Schlagen bestimmt sind. Und nun kam der ekstatische Saumel des Todgeweihten über ihn, zu gleicher Zeit, wo er — in Jena — der erhöhten Lebensstimmung und titanischen Geistigkeit der Romantiker näher trat. Eine Operation, die Stark in Jena im Sommer 1796 an der Kranken unternahm, blieb erfolglos. Im Dezember kehrte sie nach Gruningen zurück. Im März 1797 kündete sich das Ende an. Novalis war „in einer schlaffen, ängstlichen Gleichgültigkeit“, die ihm jede Faser lähmte. „Es ist eine Verzweiflung in mir, deren Ende ich nicht absehe. . . Die Gewißheit ihres Besitzes ist mir zu unentbehrlich geworden.“

Am 19. März starb Sophie. „Das Blütenblatt ist nun in die andere Welt hinübergeweht,“ schrieb Novalis. Nicht ganz einen Monat darauf verschied sein Lieblingsbruder Erasmus an dem Leiden, das auch in Novalis selber wühlte; der eisige Hauch des Grabes streifte seine Stirne. Nun mußte es sich entscheiden, ob die Unmacht und Ewigkeit des romantischen Geistes über die Hinfälligkeit des sinnlichen Seins zu triumphieren vermochte, oder ob Novalis' magischer Idealismus nur ein schönes Märchen und der Wahnsinn eines Fieberkranken war. Einst hatte er in Jena Begeisterung aus Schillers Persönlichkeit getrunken, gerade als dieser mit übermenschlicher Kraft gegen seine Krankheit rang und mit der Macht des freien Willens die Schwäche seines Körpers zwang. Nicht geringer war Novalis' Wille. Der Tod Sophies und der Hinschied des Bruders lösten die schaffende Kraft, die in ihm schlummerte. Der leibliche Tod der Geliebten wurde ihm zur Auferstehung des Geistes, des Dichters — nach jenem Goetheschen Wort, daß der Tod der Kunstgriff der Natur sei, um viel Leben zu haben. Es entstanden die „Hymnen an die Nacht“.

Novalis' Dichten war bis dahin ein wenig ausgeprägtes Nachsingen von Worten und Weisen gewesen, die damals durch die Luft schwirren. Die Anakreontik, Wieland und vor allem der Göttinger Hain boten die Muster; gelegentlich mag man auch Töne aus Klopstocks Lyrik durchklingen hören. Harmlos hatte seine Muse in Blumenauen sich vergnügt und gelegentlich einen Blick zum Himmel getan.

Jetzt war das Rätsel des Todes gebietend in seine Seele getreten. Am 13. April 1797, einen Monat etwa noch Sophies Tode, schreibt er von Tennstädt aus an Friedrich Schlegel: „Ich habe eine geheime Freude, so nah ihrem Grabe zu sein. Es zieht mich immer näher, und dieser Zug macht jetzt zuweilen mein unaussprechliches Glück. Mein Herbst ist da und ich fühle mich so frei, gewöhnlich so kräftig — es kann noch etwas aus mir werden. So viel versichre ich Dir heilig, daß es mir ganz klar schon ist, welcher himmlische Zufall ihr Tod gewesen ist — ein Schlüssel zu allem — ein wunderbar schicksallicher Schritt. Nur so konnte so manches rein gelöst, nur so manches Unreife gezeitigt werden. Eine einfache, mächtige Kraft ist in mir zur Besinnung gekommen. Meine Liebe ist zur Flamme geworden, die alles Irdische nachgerade verzehrt.“

Genau einen Monat später glänzt der erste Schimmer der „Hymnen an die Nacht“ auf. Er geht abends an Sophies Grab und ist dort „unbeschreiblich freudig. Ausblühende Enthusiasmusmomente. Das Grab blies ich wie Staub vor mich hin. Jahrhunderte waren wie Momente“. Der dritte Hymnus muß um jene Zeit ganz oder zum Teil entstanden sein; denn er klingt wörtlich an die Tagebuchstelle an. Nach dem Mai 1797 verliert sich die Spur der Hymnen aus dem Schaffen des Dichters. Aber sein Geist wühlt weiter in den durch das Erlebnis Sophies und die Berührung mit Philosophie und Naturwissenschaft erregten Vorstellungen. Seine mystische Lehre vom magischen Idealismus bildete sich aus, und in Haufen von „Fragmenten“ sprühte er die Funken seines Geistes aus. Grundideen der „Hymnen“ begegnen uns in ihnen auf Schritt und Tritt. So der Gegensatz zwischen Licht und Dunkel; „Licht ist Vehikel der Gemeinschaft des Weltalls;“ man erinnert sich der Lobpreisung des allerfreulichsten, allgegenwärtigen Lichtes am Anfang des ersten Hymnus. Dann das Rätsel von Leben und Tod: „Der Tod ist eine Selbstbefiegung — die, wie alle Selbstüberwindung, eine neue, leichtere Existenz schafft. . . Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich. . . Durch den Tod wird das Leben verstärkt.“ Der alte Vergleich des Schlafes mit dem Tode wird in romantischer Vertiefung gedeutet: „Schlummer ist ein Anhalten des höheren Organs — eine Entziehung des geistigen Reizes. . . Die Willkür ist gehemmt — Schlaf, Analogon des Todes. . . Seine restaurierende Wirkung.“ Und einmal taucht im Anschluß an den Ausdruck: sich etwas beschlafen, die

Frage auf: „Ist der Schlaf eine Selbstbegattung?“ Beide, Schlaf und Tod, bewirken eine Erneuerung und Steigerung des Lebens. So versteht man den Ausspruch, daß der Tod das „romantisierende Prinzip unseres Lebens“ sei; denn Romantik bedeutet jenem titanischen Geschlecht Steigerung alles Lebens und Wirkens.

Die geistige Macht, die dieses Reich des Todes erschließt, ist nicht die Antike, sondern das Christentum. „Absolute Abstraktion, Annihilation des Fekigen, Apotheose der Zukunft — dieser eigentlichen, bessern Welt: dies ist der Kern der Geheimnisse des Christentums, und hiermit schließt es sich an die Religion der Antiquare, die Göttlichkeit der Antike, die Herstellung des Altertums, als der zweite Hauptflügel an; beide halten das Universum, als den Körper des Engels, in ewigem Schweben.“ Friedrich Schlegel stimmt bei. „Aber,“ fügt er, Novalis aus seinen andern Schriften vertiefend, hinzu, „ist das Christentum nicht noch mehr eine Religion des Todes, wie die klassische eine Religion des Lebens?... Es muß dies ungefähr auch Deine Meinung sein. . . Vielleicht bist Du der erste Mensch in unserm Zeitalter, der Kunstfönn für den Tod hat.“ Man erblickt das Spiegelbild dieser Ideen in der fünften der „Hymnen an die Nacht“.

So sieht man die Gedichte inhaltlich in Novalis' Seele wachsen durch die Jahre 1797—1799. Daher muß das „lange Gedicht“, das er Friedrich Schlegel am 31. Januar 1800 ankündigt, die „Hymnen“ sein, die Ende März nach Berlin gingen und im dritten Stück des Athenäums — meist in Prosa — gedruckt wurden.

Um vier Ideen kreist die Vorstellungswelt der sechs „Hymnen an die Nacht“: 1. die Nacht in ihrem physikalisch-optischen Gegensatz zum Licht; 2. die Nacht als Reich der Liebe und als lebensschaffender Mutterschoß; 3. die Nacht als Symbol des lebenssteigernden Todes; 4. das Christentum als die Religion des Jenseits im Gegensatz zur Lebensbejahung des Altertums. Der Reihenfolge dieser Ideen entspricht, durchaus organisch, auch die innere Entwicklung der Hymnen. Mit dem Preise der lichtbestrahlten „Wunderherrlichkeit des irdischen Reiches“ hebt der erste an. Der Dichter fühlt sich ganz als diesseitiger Mensch. Jeder Lebendige, Sinnbegabte liebt das Licht. Als des Lebens innerste Seele atmen es die Gestirne, die Steine, die Pflanzen, die Tiere, die Wolken und Lüfte und vor allem die Menschen. Indem der Dichter sie, im christlichen Sinne, als „Fremdlinge“ (auf der Erde) bezeichnet, deutet er schon

hier in der Verherrlichung des Diesseits auf die höhere eigentliche Heimat des Menschen hin, in deren Verkündigung die Hymnenreihe ausmündet. Mit kraftvoller Entschiedenheit setzt darauf des Dichters Bekenntnis zur Nacht ein:

Abwärts wend' ich mich
Zu der heiligen, unaussprechlichen,
Geheimnisvollen Nacht.

Überaus schön und wahr ist es aber nun, wenn der Jüngling nur schwer von dem Reiche des Lichtes sich loszureißen vermag. Wehmut weckt die Nacht in ihm. Licht schafft „Allgegenwart“ der Dinge, Dunkel rückt alles von uns ab. „Fernen der Erinnerung“, Wünsche und Träume der Jugend, kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen steigen auf — in grauen Kleidern, „wie Abendnebel nach der Sonne Untergang“. Noch fühlt sich der Dichter in dieser Welt der Dämmerung und Abrückung alles Körperlichen nicht heimisch; wie sehnüchtige Klage tönt es:

Sollte [das Licht] nie wieder kommen
Zu seinen treuen Kindern?

Aber schon regt sich die fruchtbare Stimmung der Nacht. Das Licht, indem es die Augen auf sich zieht, zerstreut. Das Dunkel, indem es die Aufmerksamkeit nach innen wendet, regt die schöpferischen Kräfte an; der Verstand schlummert ein, und „in süßer Trunkenheit“ entfalten sich „die schweren Flügel des Gemüts“. Es „quillt ahnungsvoll unterm Herzen“, die Wehmut schwindet, und Freuden senken sich in die Seele, reicher und höher als das Glück des Lichtes. Wären „die leuchtenden Kugeln“, die Gestirne, von dem Licht nicht in des Raumes Weiten gestreut, um seine Allmacht zu verkünden, wir vergäßen über der Seligkeit der Nacht völlig des Lichtes. Denn die unendlichen Augen, die die Nacht in uns selber geöffnet, sind himmlischer als die blinkenden Sterne, die Boten des Lichtes. Sie sehen weiter als die blässesten, fernsten der Sterne. Ohne Licht schauen sie durch die Tiefen des Gemütes. Die Nacht weckt die Kraft der Liebe, und der Dichter, dem Lichte der irdischen Wirklichkeit abgerückt, in die Wonnen der vergeistigenden Nacht versinkend, feiert seine mystische Vermählung mit Sophie.

Das zweite Gedicht beklagt den Schmerz des Aufwachens aus dem seligen Glücke der Nacht. Im Lichte herrscht das Maß der Zeit; zeitlos und ewig ist der Schlummer der Nacht. Nur Toren

können den Tag preisen, die nicht wissen, daß der Schlaf den Schlüssel zu den Wohnungen der Seligen trägt und unendlicher Geheimnisse schweigender Bote ist.

Im dritten prosaisch gefaßten Hymnus ist jenes Erlebnis des Novalis auf Sophies Grab geschildert, von dem auch der Brief vom 13. Mai 1797 spricht. Zum erstenmal hat er damals die erlösende Seligkeit der Nachtbegeisterung empfunden, die Befreiung von Raum und Zeit: „Die Gegend hob sich sacht empor. . . Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter.“ So scheint das Gedicht, ohne einen gedanklichen Fortschritt zu bringen, nur das Grunderlebnis nachzuholen, auf das die allgemeinen Ideen in den beiden ersten Hymnen zurückgehen. Und doch ist der Fortschritt da: er liegt im Motiv des Grabes. Die Geliebte ist tot, und in dem Novalis sich im Schoße der Nacht mit ihr vereinigt, ist seine Liebe der Wille, ihr nachzusterben und in jene seligste Nacht einzugehen, die Tod heißt.

Was in den drei ersten Stücken als Erlebnis erscheint, ist im vierten dauernde Lebensstimmung und Weltanschauung geworden. Es beginnt denn auch mit dem Bekenntnis: „Nun weiß ich, wenn (= wann) der letzte Morgen sein wird. . . Himmlische Müdigkeit verläßt mich nun nicht wieder.“ Nach pietistischer Lehre bedarf es eines erschütternden Erlebnisses, bevor im Menschen das Heil „durchbrechen“ kann. Für Novalis hat der Tod Sophies den Heilsdurchbruch bewirkt. Die egoistisch-wollustvolle Vereinigung mit Sophie im Reiche der Nacht und die Sehnsucht ihr nachzusterben hat nur dann eine tiefere Bedeutung, wenn diese Erfahrung als Durchgang zur christlichen Jenseitsmystik erlebt wird. So bekommen die Begriffe irdisch, Licht, Welt, Leben religiöse Färbung, das diesseitige Dasein im Lichte wird zur Vorbereitungszeit für das ewige Leben, das Kreuz auf Golgatha zur Siegesfahne und Sophie, die menschlich-individuelle Geliebte, hat sich in den allgemeinen Seelenbräutigam Christus verwandelt („O! sauge, Geliebter, Gewaltig mich an“), um dessen Liebe der Jünger Zinzendorfs wirbt. Die Nacht des Todes schließt ein helleres Licht auf, als das der Erde ist, das Novalis im ersten Gedichte, vom Wahn des Diesseits noch besangen, gepriesen hat:

Unendliches Leben
Kommt über mich,
Ich sehe von oben

Herunter auf dich [das irdische Licht].
 An jenem Hügel [Golgatha]
 Verlischt dein Glanz.

Mit dieser Verkündigung der christlichen Jenseitsreligion als der erlösenden und beseligenden neuen Geistesmacht tritt Novalis der Romantiker in Gegensatz zu jener Weltanschauung, von der die Klassik lebte und aus der auch die Romantik stärkste Kraft gezogen: dem Bekenntnis zur Diesseitsfreude des Altertums. Goethe hatte in der „Braut von Korinth“ sich zu ihr bekannt, Schiller in den „Göttern Griechenlands“ ihr Verschwinden beklagt. Novalis, als Verkündiger des Umschwungs in der Weltstimmung, konnte in seinen „Hymnen“ nicht an dem früheren Glauben vorübergehen, ohne sich mit ihm auseinanderzusetzen. Er gibt diese Auseinandersetzung im fünften Hymnus in Form eines kulturphilosophischen Gedichtes, wie sie Schiller liebte, und als ein Gegenstück zu dessen „Göttern Griechenlands“ stellt sich sein Hymnus auch dem oberflächlichen Blicke dar. Auch Novalis schildert das Reich der olympischen Götter als eine Zeit der himmlischen Schönheit und als ein ewiges Fest, wo alle Geschlechter die zarte, köstliche Flamme des Lichtes als das Höchste der Welt verehrten und selbst die Vorstellung des Todes mit bunten Bildern umkleidet wurde.

Aber Novalis greift weiter als Schiller. Keine Klage um die Entgötterung und Entsinnlichung der Welt hebt er an, sondern er gibt eine deutende Darstellung der sittlich-religiösen Ideen in der Geschichte überhaupt. Darin erinnert sein Gedicht an Schillers „Spaziergang“. In die vorolympische Urzeit taucht er zuerst hinunter, wo „ein eisernes Schicksal mit stummer Gewalt“ herrscht und eine dunkle schwere Binde um die bange Seele der Menschen liegt. Dann ziehen die Götter auf der Erde ein, die Freunde der fröhlichen Menschen, und ein Reich eitlen Lichtes entsteht. Nur ein Gedanke ist's, der die Freude verfinstert und vor dem selbst die Götter ratlos stehen: der Tod. Umsonst, daß die Dichtung die grause Larve verschönt:

Unenträtselt blieb die ew'ge Nacht,
 Das ernste Zeichen einer fernen Macht.

Eine Verfinsternung folgt aus diesem Gedanken des Todes. Die dunklen Kräfte des Gemütes treten ihre Herrschaft an:

Die Nacht ward
 Der Offenbarungen
 Fruchtbarer Schoß.

Aber aus dieser Dämmerung ersteht das Christentum. In einem verachteten Volke, in der Armut Hütte wird der Sohn der Jungfrau geboren; beseligende Worte eines neuen Heils fallen von seinen Lippen, und ein neues Reich der Herrlichkeit bricht an. Aber das köstliche Leben Christi wird „ein Opfer des menschlichen tiefen Verfalls“ und er stirbt am Kreuz. Doch auferstehend überwindet er den Tod, und in sein Grab legt er die alte, mit ihm gestorbene Welt, das Reich des sinnlichen Lebens, für alle Zeiten es mit dem Steine verschließend. Mit dem Auferstandenen aber genießen seine Jünger der neuen Seligkeit, die Verneinung des irdischen Lebens heißt („Zur Hochzeit ruft der Tod“). Ähnlich wie am Schlusse des „Faust“ das Ewig-Weibliche, in Gestalten der katholischen Mythologie erscheinend, den Faust hinanzieht, so hebt bei Novalis Maria in mütterliche Alliebe die Gläubigen an ihre treue Brust, und jegliches Leid ist gestillt im Jenseitssein des Todes:

Getrost, das Leben schreitet
Zum ewigen Leben hin;
Von innrer Glut geweitet
Verklärt sich unser Sinn. — —
Nur eine Nacht der Wonne,
Ein ewiges Gedicht —
Und unser aller Sonne
Ist Gottes Angesicht.

So stellt das Gedicht eine im Einzelausdruck mystisch gehobene, im ganzen aber klare Entwicklung des religiösen Gedankens dar. Nur ein Rätsel noch birgt es: Zwischen die Schilderung von Christi Heilsbotschaft und die Darstellung seines Leidens, Sterbens und Auferstehens ist die Gestalt eines Sängers eingeschoben, der, unter Hellas' heiterm Himmel geboren, nach Palästina kommt, sein Herz dem Wunderkinde ergibt und aus Christi Lehre als erster die tiefe Botschaft von der Beseitigung durch den Tod schöpft:

Im Tode ward das ew'ge Leben kund,
Du bist der Tod und machst uns erst gesund.

Voll Freudigkeit zieht er dann nach Indostan und verkündet mit einem Herzen voll ew'ger Liebe die fröhliche Botschaft der Erlösung. Wer ist der Sänger?

Gegen den Schluß des Jahrhunderts richteten die Romantiker ihre in alle Weiten des geistigen Lebens ausschauenden Blicke auf die Schätze der indischen Mythologie, Philosophie und Literatur,

die schon Herder zu erschließen begonnen und für die Sakuntala und Sitopadeca herrlich zeugten. Eine Stimme mystischer Weisheit tönte aus dem fernen Osten, und wer suchte, horchte auf. Die mythologischen Dichtungen der Indier erschienen als die „Morgenträume unseres Geschlechtes“. Offenbarungen, die im Abendlande längst verschollen waren, glänzten, so meinte man, von Osten aus neue jugendfrisch empor. „Welche neue Quelle von Poesie“, ruft Friedrich Schlegel in dem im Winter 1799/1800 entstandenen Gespräch über die Poesie aus, „könnte uns aus Indien fließen: wenn einige deutsche Künstler mit der Universalität und Tiefe des Sinns, mit dem Genie der Übersetzung, das ihnen eigen ist, die Gelegenheit besäßen, welche eine Nation, die immer stumpfer und brutaler wird, wenig zu brauchen versteht. Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen.“

Auch Novalis wandte seine suchende Seele den Rätseln Indiens zu. Im „Ofterdingen“, dessen nahe Vollendung er zugleich mit den „Hymnen an die Nacht“ am 31. Januar 1800 Friedrich Schlegel ankündigt, weist der Graf von Hohenzollern auf die Schätze des fernen Indien hin. Im zweiten Teile des Romans sollten „dunkle Reden von Amerika und Ostindien“ und „ein höchst wunderbares Drama in Versen wie Sakuntala“ stehen, auch von indischer Mythologie gesprochen werden. In einem Paralipomenon zu den „Lehrlingen zu Saïs“ gar werden dem Neuen Testament und den Kosmogonien der Alten ebenso wie in dem fünften Hymnus, „indische Gottheiten“ angereicht.

Auch in dem Hymnus ist Indostan das Land tiefster, in jugendfrischer Reinheit erhaltener Weisheit. Der Weg der religiösen Entwicklung der Menschheit geht von Hellas über Palästina nach Indien. Das ist Novalis' tiefste Überzeugung, und so darf er in seiner Darstellung Indien nicht übergehen. Aber was kennt er von seiner Kultur, seiner Philosophie und Mythologie? So wenig wie nichts. Allerhöchstens den Gedanken der Askese. Nur die Ahnung einer reichen und wundervollen Welt, welche dort träumt, lebt in seiner Seele. Aber ist nicht die Ahnung dem Romantiker wertvoller als die Kenntnis? Sie befruchtet seine Phantasie. So hilft er sich, das religiöse Erlebnis poetisch darzustellen, damit, daß er, ähnlich wie er im „Ofterdingen“ Wesen und Entwicklung der Poesie personifiziert, die Gestalt eines Sängers erfindet, der, in Griechenland geboren, nach Palästina geht, die Bedeutung des Todes aus dem Munde

Christi schöpft und die Lehre nach Indien trägt, wo er sie vertieft verkündet. Aber der Inhalt des Evangeliums ist der europäischen Menschheit vorderhand noch durch Zeit und Raum entrückt. Nur in mystisch verschwommenen Worten weiß Novalis ihn anzudeuten, um darauf wieder der ihm bekannten weiteren Entwicklung des Christentums sich zuzuwenden.

Der sechste und letzte der Hymnen singt in Strophen, deren Klang an den Ton der „Geistlichen Lieder“ erinnert, von der Inbrunst der Jenseitsseligkeit. Der Dichter hat nun dem irdischen Lichte vollständig entsagt. Der Schmerz, den ihn die Trennung vom Leben kostet, ist ihm das Zeichen der frohen Abfahrt:

Gelobt sei uns die ewge Nacht,
 Gelobt der ewge Schlummer,
 Wohl hat der Tag uns warm gemacht,
 Und weß der lange Kummer.
 Die Lust der Fremde [das Scheinglück des irdischen Frem-
 lingslebens] ging uns aus.
 Zum Vater wollen wir nach Haus.

Nicht im Jetzt lebt er mehr, sondern im vergeistigten Einst, der persönlichen und der allgemein-geschichtlichen Vorzeit, „wo in Jugendglut Gott selbst sich kundgegeben“. Dieses geistige Einst wird ihm als Verneinung des Jetzt zur schöneren Zukunft. In sie will er eingehen, und indem ihm das persönliche Erlebnis mit dem allgemein-religiösen mystisch verschwimmt und alle individuell begrenzte Gestalt sich in der Unendlichkeit des geistigen Seins auflöst, tritt ihm Sophie, „die süße Braut“, neben Jesus „den Geliebten“. So endet die Reihe der Hymnen, die mit dem Preise des Lichtes anhub, mit der Verherrlichung des Todes. Die mystische Jenseitsinbrunst der katholisierenden Romantik ist an die Stelle der klaren Diesseitsbejahung des antikisierenden Klassizismus getreten.

Für den Künstler bedeutet dies: Auslöschung oder doch wenigstens Dämpfung der sinnlich-veranschaulichenden Form durch den abstrakten Gedanken. Aus dem unmittelbar-sinnlichen Leben schöpfendes Dichten prägt charakteristische, farbig-plastische Bilder. Geistiges Erleben, von der sinnlichen Tatsächlichkeit losgelöst, webt eine musikalische Dämmerung zerfließender Gleichmäßigkeit. Außerlich knüpfen die freien Verse des Novalis an die Hymnen des jungen Goethe an. Aber wie weit stehen sie in ihrem inneren Gefüge ab! Goethe, der Individualist, wählt die freie Form, um die Ein-

zelvorstellung nicht dem glättenden Zwang einer konventionellen Verssprache zu beugen. Sein Ausdruck ist der lebendigste, sinnlichste. Er hat den Zweck, das Einzelne mit seiner ganzen Gefühlsgewalt herauspringen zu lassen. Anders Novalis. In seinen Hymnen bleibt der Ausdruck blaß, abstrakt, und nur die Inbrunst des erotisch-religiösen Erlebnisses hindert, daß das poetische Leben nicht zur verstandesmäßigen Starrheit des wissenschaftlich-philosophischen Gedankens gefriert. Wie fern aller Anschauung bleibt die Sprache! Allgemeine Begriffe herrschen vor: der Lebendige, Sinnbegabte, Wundererscheinungen, Raum, Licht, Leben, Pflanze, Tier. Abstrakta breiten sich aus: Allmacht, Herrlichkeit, Liebe, Schicksal. Die Attribute ergänzen den Inhalt der Beziehungswörter nicht nach der sinnlich-anschaulichen, sondern nach der geistig-bedeutungsvollen Seite: die Nacht ist „heilig, unaussprechlich, geheimnisvoll“, des Tages Abschied „erfreulich und gesegnet“. Wenn der Gedanke sich von der Phantasie tragen läßt, lastet er doch so schwer, daß sie sich nicht über das allegorische oder personifizierende Bild zu erheben vermag: die Nacht trägt einen Mantel, und köstlicher Balsam träuft aus ihrer Hand, aus dem Bündel Mohn. Wo Vorgänge oder Zustände der äußeren Welt episch geschildert werden, schweben sie, wie ferne Nebelgebilde an schwarzer Felswand, weich und gestaltlos an uns vorüber, wie das Erlebnis am Grabe Sophies im dritten Stücke, oder die rätselhafte Erscheinung des Sängers im fünften. Man mag etwa die Darstellung des Schicksals und der Götter in Goethes Parzenlied (in der „Iphigenie“) mit der entsprechenden Schilderung zu Beginn von Novalis' fünftem Hymnus vergleichen, um den Unterschied zwischen dem anschaulichen und dem gedankenhaften Dichter zu erkennen: bei Goethe sind auf Klippen und Wolken Stühle bereitet um goldene Tische; erhebt sich ein Zwist, so stürzen die menschlichen Gäste in die Tiefe, die Götter aber bleiben sitzen in ewigen Festen; in Novalis' Schilderung der antiken Welt ist das Leben ein ewiges Fest der Götter und Menschen, und ein Gedanke tritt furchtbar zu den frohen Tischen und hüllt das Gemüt in wilde Schrecken. Auch wo er Wirklichkeitsbilder bringt, sind sie doch stets durch die fahle Beleuchtung, in die sie gestellt werden, ihrer Körperlichkeit entkleidet, dematerialisiert.

Gegenüber der breit ausladenden, schwellenden Jugendkraft in Goethes freien Versen sind die des Novalis nervös-zittrig, oft spröde und nicht selten nüchtern. Man hat das Gefühl: er wählte

diese Versform nicht aus Drang und Lust zu individualisierender Prägung, sondern lediglich im Bedürfnis nach musikalisch gehobener Sprache und in romantischem Genialitätstrieb. Die Schilderung des eisernen Schicksals am Anfang des fünften Gedichtes hebt sich metrisch nicht wesentlich ab von dem folgenden Gemälde des festlichen Lebens der Olympier, und gegen den Schluß hin fügt sich denn auch die gestaltende Kraft dem Gesetz gleichförmiger Strophen. Nur einmal hat die Gefühlschwingung sich zu solcher Gewalt erhoben, daß sie in der taktilischen Gliederung der Verse unmittelbar künstlerische Sprache geworden ist: am Schlusse des vierten Gedichtes. Hier hat die Jenseitsinbrunst, die die Kreuzesvorstellung erzeugt, eine Taktbewegung geschaffen, die mit fortreißendem Wellenwogen uns, wie in einer vom Sturm getragenen Wolkenschaukel, über der Erde festen Grund erhebt:

Hinüber wall' ich,
 Und jede Pein
 Wird einst ein Stachel
 Der Wollust sein.
 Noch wenig Zeiten,
 So bin ich los,
 Und liege trunken
 Der Lieb' im Schoß.
 Unendliches Leben
 Kommt über mich,
 Ich sehe von oben
 Herunter auf dich.
 An jenem Hügel
 Verlischt dein Glanz,
 Ein Schatten bringet
 Den kühlen Kranz.
 O! sauge Geliebter
 Gewaltig mich an,
 Daß ich bald ewig
 Entschlummern kann.

Mitten in dem Sternenlicht der „Hymnen an die Nacht“ steht ein ergreifendes Bild: Christus am Kreuz und zu seinen Füßen Maria, und aller Glanz sammelt sich im Herzen des Erlösers und strahlt von hier wie eine Sonne über die leidende Welt. War der, der dieses Bild in seiner Inbrunst trug, ein pantheistischer Philosoph oder ein schlichter Christ, ein Protestant oder ein Katholik? Offenbar weder das eine noch das andere, sondern alles zusammen. Wie das Chri-

stentum aus einer äußeren Mannigfaltigkeit von Geisteszeugnissen und Weltanschauungen des Abend- und des Morgenlandes als ihre sublimierte Einheit sich herausgebildet hat und, um sich mitzuteilen, monotheistische und polytheistische Bilder an sich raffte, so ist auch der innere Kern von Novalis' Frömmigkeit eins und ungetrennt, der Verstandesarbeit des Dogmatikers unzugänglich. Denn er weiß: die Wurzeln der Religion als des das Ich aufhebenden Welt- und Gottgefühles liegen in dem Unbewußten des Gemütes.

In dieser Erkenntnis oder eher diesem Gefühle ist er durch Schleiermacher gestärkt worden. Dieser, wie Novalis in dem herrnhutischen Pietismus aufgewachsen, hatte 1799 die „Reden über die Religion“ erscheinen lassen, eine feurige Kampfschrift zugleich — sie wandten sich „an die Gebildeten unter den Verächtern der Religion“ — und die hinreißende Verkündigung des unvergänglichen Gehaltes aller Religion. Religion, so verkündet Schleiermacher gegen die Aufklärung, ist nicht Wissenschaft und nicht Ethik, sie ist Ausdruck des Gemütes. Wo der kritische Verstand des Aufgeklärten vergeblich an harte Felswände pocht, läßt das Gemüt des Frommen lebendige Quellen entspringen. Ihm erschließen sich die Wunder der Natur und der rätselvolle Gang der Geschichte, weil es in beiden das Wirken Gottes gläubig ahnt. Der Fromme hebt sich über das Maß seines Ich empor zur Anschauung Gottes und genießt schon in den Grenzen des beschränkten Diesseits die Seligkeit unendlichen und ewigen Geisteslebens. So fließen auch in den Reden über die Religion Ideen des Pantheismus mit Vorstellungen des Christentums zu mystischer Einheit zusammen. Keine Frage, dieser Weg war — und ist — der einzige, das religiöse Leben aus dem Starrkrampfe der Rationalisierung zu erlösen.

Im Herbst 1799 vermittelte Friedrich Schlegel seinen Freunden Novalis und Tieck die Kenntnis von Schleiermachers Reden. Sie zündeten augenblicklich. „Auf Hardenberg“, konnte Schlegel bald an Schleiermacher melden, „hast Du (nämlich das Du der Reden) eine ungeheure Wirkung gemacht. Er hat uns einen Aufsatz über Christentum vorgelesen. . . Auch christliche Lieder hat er uns gelesen; die sind nun das Göttlichste, was er je gemacht.“ Schlegel greift mit diesem Lobe kaum zu hoch. Leidet in den „Hymnen“ die künstlerische Wirkung noch stellenweise unter der Zwiespältigkeit menschlicher Erotik und religiöser Hingabe, der Blässe des Gedankens und der Sprödigkeit der Form, so hat nun das rein religiöse

Erlebnis, zu dem Novalis durchgedrungen, sich reißlos zur dichterischen Sprache geläutert.

Das Christentum, ausschließlich nach innen gewandt, entbehrt der zeugenden Fülle mythologischer Gestalten und Geschichten, an denen die Religion der Griechen so reich ist. Aus der heiligen Geschichte ist kein Drama und kein Volksepos hervorgewachsen, und in der Legendendichtung des Mittelalters lebt sich eine im ganzen durchaus weltliche Phantasie aus. So ist auch die christliche Liederdichtung wohl reich an Zahl, aber arm an poetisch Wertvollem. Dogmatik, Moral und Liturgie, die sich darin ausbreiten, machen das Gefühlserlebnis meist zur lang sich ausziehenden Reflexion und gereimten Predigt, denen die Stoffenge eine langweilige Einförmigkeit des Ausdrucks gibt. Der Gebrauch, allensfalls die augenblickliche Massenerhebung des Gottesdienstes, hat sie geschaffen. Nur wo, wie z. B. bei den großen Liederdichtern des 17. Jahrhunderts, die wirkliche Not und die persönliche Heilserfahrung dichteten, gewannen sie Gefühlstiefe.

Für die Brüdergemeine erreichte Graf Zinzendorf die religiöse Innigkeit durch die Versenkung in Christi Leiden und Tod. Ihm dankt er den Heilsdurchbruch. Der Sohn, der als Mensch für die Menschen gelitten, steht ihm näher als Gott der Vater. Der Erlöser ist ihm Bruder, Geliebter, Bräutigam der Seele, den er mit allen Orden einer innigen, aber oft auch kindlich-geschmacklosen Verehrung behängt.

Auch Novalis' Geistliche Gedichte sind, außer drei Marienliedern, alles Jesulieder. Er verkündet nicht die Allmacht und Gerechtigkeit Gottes oder seine sinnreiche Einrichtung der Natur. Gott ist ihm nicht der Verfolger seiner Feinde. Sein Blick ist nicht auf Welt und Menschen, sondern nur in die eigene Seele gerichtet. In großartiger Monotonie singt er immer wieder von dem einen tiefen Erlebnis: der Erlösung durch Christus aus Not und Trübsal der Seele zu himmlischer Seligkeit. Das erste Lied spricht es innig und einfach aus:

Was war ich ohne dich gewesen?
Was würd' ich ohne dich nicht sein?
Zu Furcht und Ängsten außerlesen,
Ständ' ich in weiten Welt allein.
Hat Christus sich mir kundgegeben,
Und bin ich seiner reist gewiss,
Wie schnell verzehrt ein lichter Leben
Die bodenlose Finsternis.

Seit „aller Himmel seliges Kind“ zur Erde niederstieg, entspringt überall aus Grüften neues Leben, neues Blut. Darum ist er der Tröster, der Heiland, der Schutz und Schirm in allen Nöten:

Wenn ich ihn nur habe,
 Wenn er Mein nur ist,
 Wenn mein Herz bis hin zum Grabe
 Seine Treue nie vergißt:
 Weiß ich nichts von Leide,
 Fühle nichts, als Andacht, Lieb' und Freude.

Man kann es auch hier wieder erfahren: nicht die Neuheit und der Reichtum interessanter Gedanken macht den Wert des lyrischen Gedichtes aus, sondern Klang und Stärke des Gefühlsausdrucks. Es sind die allbekannten Vorstellungen, was diese Lieder des Novalis füllt, aber indem das Heil sein persönliches Erlebnis wurde, spricht es sich neu und mit einer Inbrunst aus, deren himmlischer Süße sich nur der bare Verstand entziehen kann. Auch in den strophreichen Gedichten fühlt sich die Herzensglut nie oder fast nie zur bloßen erbaulichen Betrachtung ab.

Und man kann weiter erfahren, wie nur das aus eigenstem Geiste Gewachsene zugleich das Allgemein-Wertvolle und Schöpferische ist. Die schönsten dieser Lieder sind längst dem köstlichen Besitz der protestantischen Gesangbücher eingereiht worden, und doch steht das Erlebnis, das sie gezeugt, in seiner Seltsamkeit der Mehrzahl der Gläubigen befremdend fern und ist Novalis nur von wenigen verstanden oder gar geliebt. Aber in seinen geistlichen Liedern, ob sie auch allerbesonderstes Erleben geschaffen, spricht die Allgemeinheit. Jedes geängstigte Herz, das sie singt, kündet seine eigene Not und Erlösung in ihnen und schwört in den Worten des Novalis für sich selber Christus ewige Treue. Durch das monotone Rauschen ihrer Strophen tönt der gleichmäßig getragene Gesang der Gemeinde. Wiederholungen wie:

Wenn ich ihn nur habe,
 Wenn er mein nur ist,

werden nicht als rhetorische Kunst, sondern als Steigerung der Innigkeit empfunden: die andachtvolle Seele kann sich kaum genug tun, Christus immer wieder ihre Ergebung zu beteuern, und so wirken sie etwa wie eine Schar gleichgekleideter frommer Schwestern, die vor dem Heiland am Altar knien und ihm ihr Herz und ihr Leben darbringen.

Die „Hymnen an die Nacht“ und die „Geistlichen Lieder“ sind das Zeugnis für Novalis' Dichterschaft. Hat er, indem er in ihnen die Grenzen von Licht und Dunkel, Leben und Tod verrückte, nicht die kühnsten Forderungen seines magischen Idealismus erfüllt? Erscheint der Dichter in ihnen nicht als der allgewaltige Zauberer, der mit seinem Willen und Wort den Geistern und Körpern gebietet? Wo das irdische Licht durch die Nacht des Todes überstrahlt wird, wo ein Mensch in Christo sterbend ewiges Leben sich erringt, scheint da nicht jede Fessel physischer Bedingtheit gesprengt? Und man muß sich auch erinnern, wie in seinen Fragmenten damals Novalis mit wissenschaftlicher Kenntniss und phantastischer Intuition spielend bis zu den letzten Grenzen des Erkennbaren drang. Es bedurfte nur noch des äußeren Bildes, so stand die Gestalt des Heinrich von Ofterdingen vor seiner Seele.

Im Frühjahr 1799 hatte er in der Bibliothek eines Bekannten die Sage gefunden. Im Winter und Frühjahr 1799/1800 schrieb er den Roman. Die Idee bot das Erlebnis des Dichtertums. Den Stoff sein eigenes Leben (Sophie, der Bergbau u. a.). Dazu kamen Studium und Phantasie. Die Form lieh Goethes „Wilhelm Meister“. Ihm bildete er auch die Einlage von Gedichten in die Prosa nach. Aber es galt auch hier, wie in der Romanhandlung, Goethe zu überbieten. Wenn er dem „Wilhelm Meister“, den er anfänglich über alles bewundert, später vorwarf, daß die Natur und der Mystizismus ganz vergessen seien; daß das Wunderbare darin ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt sei; wenn er seinen Geist undichterisch, nur die Darstellung poetisch nannte, so wies er damit seinem eigenen Roman für die Vertiefung den Weg. Das Geschehen sollte in die Dämmerung des Wunderbaren und zugleich Hellscheerischen gerückt werden. Das hieß aber auch, gegenüber der realistischen Bestimmtheit der Individuation, wie sie Goethe geübt, Lebenskreise, Geschehnisse, Gestalten und ihre Äußerungen ineinander zerfließen lassen.

Dies ist in der Tat auch der Unterschied zwischen den Gedichtseinlagen im „Wilhelm Meister“ und denen im „Ofterdingen“. Von den Gedichten im „Meister“ bilden jedes, oder jede durch eine Person zusammengehaltene Gruppe, inhaltlich und formell eine Welt für sich; Philines „Singet nicht in Trauertönen“ hat nichts zu tun mit des Harfners „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“, der „Sänger“ nichts mit Mignons Ballade „Kennst du das Land“. Denn wie der

Roman als Ganzes, so sind auch die Lieder, indem sie Personen und Situationen charakterisieren, ein Konzert von selbständig geführten Stimmen — ein Abbild der Welt. Das Licht, das von Goethe über alles verehrte, waltet in ihnen und scheidet die Dinge voneinander, indem es ihnen Gestalt gibt. Novalis aber bekennt sich zu dem Geiste, der eint. Die Gedichte des „Osterdingen“ schweben in dem mythischen Dunkel eines gotischen Domes; ihre Formen verschwimmen und der Unisonogefang der christlichen Gemeinde tönt in ihnen, und auch wo die Stimmen responsorisch sich scheiden, beten sie doch alle den einen Gott an, der wunderbar die Welt geschaffen und in ihren Kräften wirkt. Der junge Sänger kündet von der rauhen Not seines irdischen Weges, von seiner Einsamkeit, der Lieblosigkeit der Menschen, die verlangend nach seinen Liedern greifen und den Spender vergessen. Aber ihn tröstet ein Traum, der ihm den Zaubergeist offenbart, der in ihm waltet und ihm den höchsten Lohn verheißt: er, der des höchsten Geistes liebster Sohn ist, wird auch auf Erden des Königs Schwiegersohn. Der Kreuzgesang der Ritter singt von dem heiligen Grabe, dem sichtbaren Zeichen des erlösenden Geistes, und fordert die Christenheit auf, es aus der Gewalt der Heiden zu befreien. In dem Lied der Morgenländerin (das sichtbar den Mignonliedern nachgebildet ist) webt der Geist als Erinnerung und Sehnsucht nach der verlorenen Heimat. Der alte Bergmann singt von den Wundern der Bergestiefe, die das Walten des Weltgeistes erschließen, der Einsiedler von den seligen Wonnen der Weltflucht und der Läuterungskraft der Überwindung:

Bangverweinte Jahre haben
Diesen schlechten Ton verkürrt,
Und ein Bild ihm eingegraben,
Das ihm Ewigkeit gewährt.

In Schwanings Lied von der Mädchen Plagen und in Klingsohrs Lob des Weins erscheint das Göttliche als drängende Liebessehnsucht und als treibende Naturkraft. Der Pilger, vor dem heiligen Wallfahrtsbilde knieend, preist des Lichtes heilige Quelle, das den Traum der Schmerzen weggespült.

Der „Gesang der Toten“ endlich, in Gedanke, Bild und Klang das wundersamste aller, verkündet die friedvolle Seligkeit des dem Lichte der Welt entrückten reinen Lebens im Geiste. In Iphigeniens Parzenlied singt Goethe von den ewigen Festen der Götter; Novalis nimmt das Bild in dem fünften Hymnus an die Nacht wieder

auf: der Gedanke des Todes tritt furchtbar, die Freude störend, zu den frohen Tischen. Jetzt bedeutet ihm Todsein ein Fest in behaglicher Behausung, und indem die Fieberglut der Schwindsucht wie ein Prisma wirkt, das die wirklichen Grenzen der Dinge in blühende Farben zerlegt, läßt er die Toten singen:

Lobt doch unsre stillen Feste,
 Unsre Gärten, unsre Zimmer,
 Das bequeme Hausgeräte,
 Unser Hab und Gut.
 Täglich kommen neue Gäste,
 Diese früh, die andern späte,
 Auf den weiten Herden immer
 Lobert neue Lebens=Glut.

Was die Toten hier verkünden, ist die Schilderung jenes höheren Lebens, von dem die Fragmente und die Hymnen sagen. Wie die Lebenden feiern auch die Toten ihre Feste, ergehen sich in der Natur, genießen der Liebe. Auch für sie gibt es ein Vergehen und lebt die Vergangenheit in süßen oder bitteren Erinnerungen. Auch für sie ein Sterben als ein Eingehen in Gott und ein Wiederauf=erstehen zu höherem Sein. Unendlich wandert jenseits des Grabes das Leben fort, auf immer neuen Stufen, immer höher. Aber die Schicksale, Taten und Leiden der Toten entbehren der Rauheit und Unvollkommenheit menschlicher Dinge: man hört keine Klagen, sieht keine Wunder mehr. „Ewig läuft das Stundenglas... Und es weht in diesem Lande Nie ein Lüftchen kalt und rauh.“ Inniger ist die Liebe: eines hängt am andern, nährt sich vom andern. So schweben die Toten in seligen Höhen über den Lebenden, geschäftig bei all ihren Freuden.

Der junge Wieland, auch er durch eine pietistische Schule gegangen, hatte in seiner seraphischen Zeit in seltsamen „Briefen von Verstorbenen“ das Dasein der Toten geschildert, aber bei wirklicher Kälte des Gemütes und großer Lebenslust durch realistisch=konsequente Ausmalung ihrer Lebensbedingungen und Freuden bis ins Lächerliche gewirkt. Wohl hing auch Novalis mit klammernden Organen an der Welt. Als er das Lied der Toten sang, war er bereits zum zweiten Male verlobt (mit Julie von Charpentier, der Tochter eines Freiburger Oberbergrates) und strebte eifrig nach Heirat und bürgerlicher Versorgung. Es war das letzte Aufflammen des Lebenswillens des dem Tode Geweihten, dessen Krankheit un=

haltbar vorschritt. Aber seinem Leben hing gleichsam ein Nebelschleier, von Töten und Bildern des Jenseits gewoben. Auf ihm, ob auch der Mensch fröhlich und hoffend ins Leben ausschritt, weilte der Blick des Dichters und lag sich davon voll. So hatte er die Selbstentzweiung des romantischen Menschen in sich erlebt: der Himmel war seine Heimat geworden, indes seine Füße immer noch auf der Erde wanderten. Das gibt seinem Liede der Töten den innigen Seelenton und legt zugleich den Duft der Ferne darum. Im Gegensatz zu Wielands pedantischem Realismus, der das Jenseits mit dantesker Kühnheit zu schildern unternahm, ohne durch Hölle und Himmel gewandert zu sein, hält Novalis alles schleierhaft, verschwimmend, blaß und durcheinander. Nirgends feste Umrisse, nirgends ein Halt oder sicherer Pol (auch der Reim meidet alles Starrschematische und schwebt nur wie wechselnde Wolkengestalt durch die Strophen). Die Bilder seiner Töten sind mit verfliegenden Regenbogenfarben auf Wasserdünste gemalt. Eine Fata Morgana. Was sie erleben, ist nichts Phantastisch-Unerhörtes, sondern Spiegelung gewöhnlichen irdischen Geschehens, aber in die Lüfte getragen, ätherisiert.

Wer auf die Gipfel steigt, gelangt in große Helle, aber die Sonne, die das reine Licht ausgießt, hat an lebenszeugender Glut verloren. Die bunte Mannigfaltigkeit der Formen und Farben wächst in der Tiefe, nicht auf der Höhe. So geht es auch der Kunst des Novalis. Seit der Gedanke des Todes an den frohen Tisch seines Lebens getreten, hat er es selber erfahren:

Wunden gibt's, die ewig schmerzen,
Eine göttlich tiefe Trauer
Wohnt in unser aller Herzen,
Löst uns auf in Eine Flut.

Der Geist aus dem Jenseits, der in seinen Dichtungen leuchtet, verbreitet in ihnen eine starke Helle, aber diese Helle ist kühl; sie ist über die Eiszüsten des Todes gestrichen, und sie liegt auf einer einförmigen Landschaft, aus der mit dem Leben Gestalt und Farbe gewichen. Die sinnlich individualisierende Kraft bildete sich nicht aus und ging mehr und mehr verloren. Wie einförmig, gegenüber dem Formenreichtum eines Goethe, rauschen die Strophenreihen in den Gedichten des „Osterdingen“, in den „Geistlichen Liedern“ dahin! Nirgends ein wilderer Wellenschlag, nirgends ein ungebär-

biges Schäumen, und doch mangeln ihnen starke Vorstellungen und heiße Stimmungen nicht: in dem „Gesang der Toten“ finden sich Wendungen wie: „lobet neue Lebensglut“; „Mischen wir des Daseins Fluten, Brausend Herz mit Herz“. Aber in der gelassenen Gleichförmigkeit des Taktes, die sich kühl über sie legt, brennen und lodern sie nicht. Der Reiz dieser Gedichte ist Innigkeit, Vergeistigung, nicht Sinnlichkeit und Leben. „Selig“, das Wort, das Novalis in dem Lied der Toten gerne braucht, bezeichnet ihre Grundstimmung. Himmelsglück formt der Dichter in ihnen.

In Wahrheit hat er sich in diesen Liedern dem Jenseits zugedichtet. Während seine gesteigerte Fruchtbarkeit den Schein höchster Gesundheit und Kraft erweckte, war sie die Botin des Endes. Am 25. März 1801 ging er ins ewige Licht ein, ein Jahr bevor sich auf Hölderlins Geist jahrzehntelanges Dunkel senkte.