Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 12

Artikel: Wordsworth und Hölderlin
Autor: Man, Paul de
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161793

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wordsworth und Hölderlin

PAUL DE MAN

Antrittsvorlesung, gehalten am 22. Januar 1966 an der Universität Zürich

Das vergleichende Studium der europäischen Romantik steht noch in den Anfängen. In den großen zusammenfassenden Werken, welche die traditionellen Gesichtspunkte und Methoden der Literaturgeschichte erneuert haben — ich denke zum Beispiel an die Arbeiten von Hazard, Voßler, Curtius und Auerbach —, wird das Problem der Romantik vermieden oder umgangen. Sowohl die europäische als auch die amerikanische vergleichende Literaturgeschichte haben sich viel mit der Vorromantik beschäftigt, das heißt mit dem langsamen Übergang, der sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anbahnt. Aber so sehr diese Vorarbeit dazu beigetragen hat, das einförmige Bild, das man sich oft vom Jahrhundert der Aufklärung machte, abzustufen und zu bereichern, so hat sie es doch nicht erlaubt, an eine allgemeinere Deutung der Romantik selbst heranzutreten. Gewiß haben wertvolle Beiträge unser Verständnis der Epoche bereits verfeinert. So hat die Untersuchung der Dokumente romantischer und vorromantischer Kritik, wie René Wellek oder Meyer Abrams sie vorgenommen haben, unsere Kenntnis der geistigen Strömungen der Zeit beträchtlich vertieft. Aber diese Studien bleiben schon von ihrem Gegenstand her notwendig diesseits der eigentlich dichterischen Texte. Ein Werk wie Albert Béguins *L'Ame romantique et le Rêve* ist noch heute eines der seltenen Beispiele für die Bemühung um ein Gesamtverständnis der romantischen Dichtung im deutschen wie im französischen Bereich. Seltsamerweise ist dieser kühne Versuch ohne Nachfolge geblieben, was um so erstaunlicher ist, als die Methoden der Auslegung seit dem Erscheinen von Béguins Buch bedeutende Fortschritte gemacht haben.

Dieser Mangelzustand ist keineswegs einer Abnahme des romantischen Einflusses auf das moderne Denken zuzuschreiben. Das Problem der Romantik beherrscht im Gegenteil weiterhin die anderen Probleme der Geschichte und der Literaturkritik. Die Hauptpunkte, um welche die heutigen methodologischen und ideologischen Auseinandersetzungen kreisen, können fast immer direkt auf das romantische Erbe zurückgeführt werden. Besonders auffällig ist dies in den englischsprechenden Ländern, wo auf Grund eines Zufalls der Geschichte die Romantik ein klarer umrissenes Phänomen darstellt als auf dem Kontinent. Die Entwicklungen, die hier zu einem bemerkenswerten Auf-

schwung der Literaturwissenschaft geführt haben, sind in erster Linie einer bewußten Bemühung zu verdanken, unsere eigene geschichtliche Situation in bezug auf die romantische Bewegung zu denken. Dabei ist es ohne großen Belang, daß dieser Versuch oft weniger die Form einer überlegenen Interpretation als eines unüberlegten Angriffs gegen die Romantik angenommen hat: die Reaktion war nur um so stärker. Der aufgeklärte Formalismus des New Criticism, die Ideengeschichte und auch die neuerliche und vielversprechende Annäherung zwischen der europäischen und amerikanischen Kritik sind nur aus diesem Blickwinkel zu verstehen. Eines der Ergebnisse dieser Entwicklung war die vergleichende Literaturgeschichte selbst, wie sie heute betrieben wird, das heißt als ein Bemühen um Reflexion, um Unterscheidung und um Verallgemeinerung, das auf einem deutenden Vergleich beruht. Dieser ist das Gegenteil des beschreibenden Vergleichs, der von den Naturwissenschaften herstammt und der es in der Literatur nie ermöglicht hat, zu einer befriedigenden Klassifikation oder Periodisierung zu gelangen.

Man kann ohne große Übertreibung sagen, daß in Amerika die vergleichende Literaturgeschichte als Ganzes aus dem Versuch hervorgegangen ist, eine Antwort auf die Herausforderung zu finden, die der Philosoph und Ideenhistoriker Arthur Lovejoy ins Gespräch warf, als er 1924 in einem Aufsatz *On the Discrimination of Romanticism* vorschlug, den Ausdruck «Romantik» ganz einfach aufzugeben, da er ohne Sinn sei. Die erste Nummer der Zeitschrift *Comparative Literature*, die sich berufen fühlte, die Nachfolge der ehrwürdigen *Revue de Littérature comparée* anzutreten, wurde mit einer Antwort auf Lovejoys Herausforderung eröffnet. Das war 1949. Nach mehreren Jahren und nach unzähligen Seiten Bibliographie müssen wir zugeben, daß viel zu tun bleibt, bis eine endgültige Antwort auf Lovejoys Einwände möglich sein wird. Zwar sind die besonderen Argumente, die er vorbrachte, längst widerlegt, und die im Laufe des Streites erzielten methodologischen Fortschritte sind beträchtlich; aber das Gesamtverständnis der Romantik bleibt wesentlich problematisch. Etwas scheint in der Tiefe der Frage weiterhin der Deutung zu widerstreben. Alle vergleichenden Synthesen erscheinen verfrüht und bleiben diesseits der Einsichten, die man aus der Untersuchung einzeln betrachteter Autoren gewinnen kann. Und doch hat die vergleichende Literaturgeschichte nur dann einen Sinn, wenn sie zu einem Verständnis führt, das über jenes hinausgeht, das die Untersuchung einzelner Autoren verschafft. Es ist ihre Aufgabe, einem Wort wie «Romantik» einen reicheren Sinn zu geben, als dies auf Grund eines noch so tiefschürfenden Studiums irgend eines romantischen Dichters möglich ist. So weit sind wir zweifellos noch nicht, und wir werden noch längere Zeit im Labyrinth der Einzeldeutungen gefangen bleiben.

Immerhin gibt es schon jetzt gewisse Möglichkeiten, sich auf dem Weg des Vergleichs jener Wahrheit der Romantik zu nähern, auf die einige Werke der Spezialforschung Hinweise zu geben beginnen. Zunächst müssen wir uns be-

wußt sein, daß wir uns mit dieser Aufgabe der Deutung in einer besonderen Stellung befinden, die sich grundsätzlich von jener unterscheidet, die wir zum Beispiel bezüglich des Mittelalters oder des alten Griechenland einnehmen. Im Fall der Romantik geht es um die Deutung eines Phänomens, das wir nur aus der zeitlichen Perspektive einer Dauer betrachten dürfen, die wir selbst erlebt haben. Die Nähe des Ereignisses auf der geschichtlichen Ebene ist so groß, daß wir es noch nicht in Form einer abgeklärten und gereinigten Erinnerung zu sehen vermögen, wie Griechenland sie für uns darstellt. Wir tragen es in uns als die Erfahrung eines *Aktes*, an dem wir bis zu einem gewissen Grade selbst teilgenommen haben. Vielleicht gilt das für jeden Versuch, die Vergangenheit zu verstehen, aber es bleibt doch bestehen, daß wir im Fall der Romantik von der Vergangenheit nicht durch jene Schicht des Vergessens und jene zeitliche Undurchsichtigkeit getrennt sind, die in uns die Illusion der Loslösung erwecken könnten. Die Romantik deuten heißt ganz wörtlich die Vergangenheit als solche deuten, *unsere* Vergangenheit eben in dem Maße, als wir Wesen sind, die bezüglich einer Gesamtheit von Erfahrungen, die in die Vergangenheit entgleiten, definiert werden und als solche gedeutet werden wollen. Der Gehalt dieser Erfahrung ist vielleicht weniger wichtig als die Tatsache, daß wir sie in ihrem Vergehen erlebt haben und daß sie somit unmittelbar (das heißt in Form eines Aktes) zur Konstituierung unseres eigenen Zeitbewußtseins beigetragen hat. Nun ist gerade diese Erfahrung der zeitlichen Beziehung zwischen dem Akt und seiner Deutung eines der Hauptthemen der romantischen Dichtung, und es erscheint in solcher Verbreitung, daß man es vergleichend behandeln kann, nicht um die nebensächliche Tatsache aufzuweisen, daß gewisse Dichter mehr oder weniger das gleiche zu dieser Frage sagen, sondern weil auf dieser Ebene der Wahrheit das Sprechen aller Dichter in dem, was ihr unreduzierbar Persönliches ausmacht, einer selben Einheit zustrebt. Wir wollen deshalb unsere Aufmerksamkeit auf das richten, was zwei der größten Dichter jener Zeit, Wordsworth und Hölderlin, zu diesem Problem zu sagen haben. Das wird uns vielleicht helfen, besser zu verstehen, warum die Deutung der Romantik für uns die schwierigste und gleichzeitig die notwendigste Aufgabe bleibt.

*

Es gibt ein kurzes Gedicht von Wordsworth, das gegen Ende des Jahres 1798 während seines Aufenthaltes in Goslar entstand, und dem der Dichter immer eine besondere Bedeutung beigemessen hat. Er schickte es seinem Freund Coleridge, nahm es in den Band der *Lyrical Ballads* von 1800 auf, stellte es an die Spitze der *Poems of the Imagination*, der wichtigsten Abteilung seiner poetischen Werke, und räumte ihm schließlich einen Platz im fünften Buch seines großen autobiographischen Gedichts *The Prelude* ein, dessen erste Fassung von 1805 stammt, das aber erst posthum in einer vom Autor beträcht-

lich und unglücklich überarbeiteten Fassung erschien. Diese 33 Verse genügen Wordsworth, um uns eine erste Annäherung an das Problem zu liefern, das wir zu begreifen suchen.

Das Gedicht führt uns zunächst in eine gleichsam idyllische Welt, in der Natur und Bewußtsein sich mit der beruhigenden Symmetrie von Stimme und Echo entsprechen:

> There was a boy, ye knew him well, ye Cliffs
> And Islands of Winander! many a time
> At evening, when the stars had just begun
> To move along the edges of the hills,
> Rising or setting, would he stand alone
> Beneath the trees, or by the glimmering lake,
> And there, with fingers interwoven, both hands
> Press'd closely, palm to palm, and to his mouth
> Uplifted, he, as through an instrument,
> Blew mimic hootings to the silent owls
> That they might answer him. — And they would shout
> Across the watery Vale, and shout again,
> Responsive to his call, with quivering peals,
> And long halloos, and screams, and echoes loud
> Redoubled and redoubled; concourse wild
> Of mirth and jocund din! ...

Die Leser von Wordsworth kennen die Heiterkeit dieser Welt, deren sanfte Beständigkeit in Wörtern wie *responsive* oder *interwoven* zum Ausdruck kommt. Die analogische Entsprechung zwischen Mensch und Natur ist so vollkommen, daß man ohne Schwierigkeit oder Konflikt vom einen zur anderen übergeht, in einem Zwiegespräch voll Widerhall und freudigem Austausch. Die Bedeutung dieser analogieerfüllten Einheit im Denken Wordsworths ist bekannt; man findet sie in seinem dichterischen wie kritischen Werke häufig belegt, so zum Beispiel in der oft angeführten Erklärung im Vorwort von 1800 zu den *Lyrical Ballads:* «[the poet] considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting properties of nature.» (Der Dichter glaubt, daß der Mensch und die Natur einander wesensmäßig angepaßt sind und daß der Geist des Menschen seiner Natur nach der Spiegel der schönsten und interessantesten Züge der Natur ist.) Übrigens hat die Kritik diesen einigermaßen pantheistischen und Schellingschen Aspekt Wordsworths besonders betont, so sehr, daß sogar die neuesten Untersuchungen zögern, darüber hinauszugehen. Und doch spüren wir, sogar in diesem Gedicht, wie eine andere Dimension sich öffnet und diese illusorische Analogie ersetzt. Denn wenn im Fortgang des Gedichts die Stimme der Vögel verstummt und jene der Bergbäche an ihre

Stelle tritt, verschwindet die beruhigende Stabilität des Anfangs und weicht dem prekären Adjektiv *uncertain*, das dem Schlüsselwort *Himmel* beigegeben ist:

> ...the visible scene
> Would enter unawares into his mind
> With all its solemn imagery, its rocks,
> Its woods, and that *uncertain* Heaven, receiv'd
> Into the bosom of the steady Lake.

Dieser Ton der Ungewissenheit ist schon an einer früheren Stelle des Gedichts vernehmbar, wo man, in den Versen 18 und 19, den ungewohnten Ausdruck «...*hung*/Listening...» findet, während man «...*stood*/Listening...» erwarten würde:

> Then sometimes, in that silence, while he *hung*
> Listening, a gentle shock of mild surprise
> Has carried far into his heart the voice
> Of mountain-torrents;...

Es ist, als ob im selben Augenblick, da das übereinstimmende Echo verlorengeht, der feste Boden einer Welt, in der Natur und Bewußtsein sich verflechten *(interwoven)*, unter den Füßen entglitte und uns zwischen Himmel und Erde in der Schwebe ließe. Aber das Wort *hung* in «...*hung*/Listening...» beschäftigt uns noch aus andern Gründen. Wordsworth hat es 1815 im zweiten Vorwort zu den *Lyrical Ballads* (in Beispielen, die er Vergil und Milton entlehnt) gewählt, um den Augenblick zu veranschaulichen, in dem die niedere Form der dichterischen Einbildungskraft *(fancy)* sich in die wahre visionäre Einbildungskraft *(imagination)* verwandelt. Während die «Phantasie» von einer Verwandtschaft zwischen Geist und Natur abhängt, ist die «Imagination» durch das Vermögen ihrer Sprache definiert, der sinnlichen Wahrnehmung gerade nicht nachahmend und nachsprechend treu zu bleiben. Diese Sprache wird befähigt, Erscheinungen hervorzubringen «for the gratification of the mind in contemplating the image itself» (zur Befriedigung des Geistes, der das Bild selbst betrachtet). Der Übergang von der Wahrnehmung zur Einbildung schließt eine wachsende Kühnheit der Sprache ein, die sich mehr und mehr von der Norm entfernt. Im Gegensatz zur Sprache der Imagination erscheinen der «jocund din» und die «mimic hootings» des Anfangs schal und mechanisch. Aber gleichzeitig wird ein Element der Angst in das Gedicht eingeführt.

Wir verstehen das Wesen dieser Angst besser, wenn wir beobachten, daß das gleiche Verb *to hang* im zweiten Teil des Gedichtes, der durch einen Zwischenraum typographisch vom ersten getrennt ist, wiederkehrt, und daß es die thematische Verbindung zwischen den beiden scheinbar selbständigen Hälften

darstellt. Wenn Wordsworth uns in der schmucklosesten Art mitteilt, daß der Knabe gestorben ist, so erwarten wir die verschwiegene Klage einer Elegie oder die formelle Zurückhaltung eines Grabspruchs. Statt dessen vernehmen wir den glühenden und für Wordsworth typischen Gesang einer Ode auf einen besonderen und bevorzugten Ort, einen Gesang, dessen Ernst in einem tiefen Gegensatz zu der überbordenden Freude der früheren Echowelt steht:

This boy was taken from his mates, and died
In childhood, ere he was full ten years old.
— Fair are the woods, and beauteous is the spot,
The vale where he was born; the churchyard *hangs*
Upon a slope above the village school,
And there, along that bank, when I have pass'd
At evening, I believe that oftentimes
A full half-hour together I have stood
Mute — looking at the Grave in which he lies.

Der Ursprung der Angst ist uns damit enthüllt. Es besteht eine geheime, aber unzweifelhafte Verbindung zwischen dem Verlust des Sinns für Entsprechung und der Erfahrung des Todes. Die Überraschung des Knaben, der ratlos vor dem plötzlichen Schweigen der Natur stand, war eine ankündigende Vorwegnahme seines Todes, eine Bewegung seines Bewußtseins, das aus der trügerischen Beständigkeit einer Welt der Entsprechungen hinübergeht in eine Welt, in der unser Geist sich in einer unendlich prekären Schwebe weiß: über einer Erde, an deren Stabilität er nicht teilhat, und unter einem Himmel, der ihn zurückgewiesen hat. Die einzige Hoffnung besteht darin, daß die Hinfälligkeit durch die Vermittlung des dichterischen Wortes voll und ganz verstanden wird und daß dadurch der Sturz in den Tod ebenso sanft sein wird wie jener des «ungewissen Himmels, den der stille See in seinen Schoß aufnimmt».

So scheinen sich in Wordsworths dichterischer Welt zwei Richtungen abzuzeichnen, die durch den Augenblick des Übergangs von der einen in die andere getrennt sind. Diese Aufeinanderfolge — die Verwandlung einer Echo-Sprache in die Sprache der Imagination durch die Vermittlung eines dichterischen Verständnisses der Veränderlichkeit — ist bei diesem Dichter ein wiederholt auftretendes Thema. Im zweiten Buch von *The Prelude*, in einem Abschnitt, der vermutlich kurz nach *There was a boy*... entstand, findet sich eine ähnliche Szene, die sich in einem verwandten Rahmen abspielt. In einer etwas zu auffälligen Herberge, die an der Stelle einer einfachen, «der Liebe eines Dichters würdigeren» Hütte gebaut worden ist, spielen der junge Wordsworth und seine Freunde in der geräuschvollen Art der Kinder und lassen ihre Stimmen von den Bergen widerschallen. Wie in *There was a boy*... weicht diese lärmige Freude plötzlich der zarten Melodie einer einsamen Flöte:

But ere the fall
Of night when in our pinnace we return'd
Over the dusky lake, and to the beach
Of some small island steer'd our course with one,
The Minstrel of our troop, and left him there,
And row'd off gently, while he blew his flute
Alone upon the rock: Oh! then the calm
And dead still water lay upon my mind
Even with a weight of pleasure, and the sky
Never before so beautiful, sank down
Into my heart, and held me like a dream.

Noch stärker als der Schluß von *There was a boy*... beschwören diese Verse die feine Mischung von Angst und zustimmender Ergebenheit, womit das Bewußtsein die Sterblichkeit aufnimmt. Der Kontrast zwischen den beiden Welten ist immer der gleiche: eine lebendige, unternehmungslustige, aber destruktive Welt prallt auf eine besinnliche und schweigsame Welt, die einem echten Verständnis unserer Situation näher steht, deren bedrohte Schönheit jedoch notwendigerweise spröde ist. Der wesentliche Augenblick, der vor allen anderen dichterische Augenblick ist jener des Übergangs von der einen Welt in die andere. Das Sprechen des Dichters nimmt seinen Aufschwung an diesem Ort der Begegnung; es umstrahlt diesen Mittelpunkt, von dem aus es seine uneigentliche Vergangenheit im Lichte des prekären Wissens um seine Zukunft erblickt.

Diese beiden ersten Beispiele stammen aus der Intimsphäre der persönlichen Erinnerung. Das dritte Beispiel wird den Zugang zur Welt der Geschichte eröffnen. Im sechsten Buch von *The Prelude* berichtet Wordsworth von einer Fußreise, die er im Juli 1790, kurze Zeit nach Ausbruch der Französischen Revolution, auf dem Kontinent unternahm. Auf dem Weg zum Simplon begegnen Wordsworth und sein Gefährte in der französischen Provinz einer Gruppe von Abgeordneten der Generalstände, welche sich auf der Rückkehr von den Föderationsfeierlichkeiten vom 14. Juli 1790 auf dem Marsfeld befinden. Auf der gemeinsamen Reise mit dieser fröhlichen Gesellschaft werden die beiden Engländer von der revolutionären Begeisterung angesteckt und fühlen sich von der Freude über eine erneuernde historische Tat hingerissen. Diese Freude ist spontan und aufrichtig, wie es auch die entsprechende Freude des Knaben war, der mit den unsichtbaren Vögeln in abendlichem Gespräch stand. Es ist die Freude an einer tätigen Welt, in der die Bewegung unseres Wünschens mit jener der Zeit übereinzustimmen scheint. Aber trotz ihres zweifellos gesunden Charakters birgt diese Freude eine Gefahr, welche die Fortsetzung des Gedichts in der Bedrohung verkörpert, die infolge des revolutionären Eifers auf dem Kloster der Grande Chartreuse lastet. Im Jahre 1802,

da Wordsworth diese Verse schreibt, geht es ihm keineswegs (wie später oft) darum, die herrschende Religion gegen eine Gesellschaftsreform, der er seine volle Gefolgschaft geliehen hat, in Schutz zu nehmen. Das Kloster stellt etwas Beträchtlicheres dar als ein besonderes religiöses Symbol. Es bezeichnet eine Wesenheit, die so weiträumig ist, daß sie den Glauben und die Vernunft aufnehmen kann, aber auch die Natur in ihrer universalsten Form — nicht jene Natur, die sich gefügig unserem Willen anpaßt und sich dem Spiel unseres Verstandes zur Verfügung hält, sondern die Natur als Prinzip, in dem sich die Zeit bewahrt findet, ohne die vergehende Bewegung zu verlieren, die ihr für diejenigen eignet, die ihr unterworfen sind. Wordsworths Sprache bemüht sich, diese scheinbar widersprüchliche Natur in Paradoxen zu ergreifen, in denen die Bewegung des Vergehens sich in seltsamer Weise mit einem Zustand des Bleibens verbindet und eine Einheit erstehen läßt, die an der Grenze der verständlichen Sprache liegt. Wordsworth beschreibt diese Natur als

> ...these majestic floods — these shining cliffs
> The untransmuted shapes of many worlds,
> Cerulian ether's pure inhabitants,
> These forests unapproachable by death
> That shall endure as long as man endures,

und etwas später in der gleichen Episode:

> The immeasurable height
> Of woods decaying, never to be decay'd
> The stationary blast of waterfalls,...
> Were all like workings of one mind, the features
> Of the same face, blossoms upon one tree,
> Characters of the great Apocalypse,
> The types and symbols of Eternity,
> Of first and last, and midst, and without end.

Was also die Aufständischen in ihrer Begeisterung zu zerstören drohen, ist die zeitliche Natur unseres Daseins. Ihre Freude äußert sich mit einer solchen Selbstsicherheit und Maßlosigkeit, daß sie sich fähig glaubt, den Augenblick mit der Ewigkeit zu versöhnen. Sie meinen ein Bleibendes zu besitzen, das sie der Trunkenheit der Tat nachbilden, während doch dieses Bleiben nur in einer Natur existiert, die gerade deshalb dauert, weil sie den Augenblick verneint, ebenso wie die Reflexion die Tat verneinen muß, die doch ihren Ursprung ausmacht. Die Geschichte ist also in dem Maße, als sie Tat ist, ein gefährlicher und zerstörerischer Akt, eine Art Hybris des Willens, der sich gegen den Zugriff der Zeit auflehnt. Aber anderseits ist sie auch wieder zeiterzeugend, weil sie es der Sprache der Reflexion erlaubt, sich zu konstituieren.

Um diese komplexe Auffassung der Geschichte zu veranschaulichen, bedient sich Wordsworth einer symbolischen Erzählung, einer Art von Gleichnis, das unter den Deutern seines Werkes viel Verwirrung angerichtet hat. Nachdem die beiden Reisenden Vallombre und das bedrohte Kloster verlassen haben, beginnen sie den Aufstieg zum Simplon. Aber im Gewirr der steigenden und fallenden Wege verpassen sie den genauen Augenblick, in dem sie die Alpen überqueren und das Ziel ihres langen Marsches erreichen. Tatsächlich sind sie über ihr Ziel hinaus und müssen wieder zur Paßhöhe zurücksteigen. An dieser eher betrüblichen Stelle des Gedichts — ein verpaßter Höhepunkt! — unterbricht Wordsworth das, was zunächst als ein einfacher, realistischer Bericht erschien, und schreibt ohne Übergang 24 Verse, die eine Hymne auf die Einbildungskraft als höchstes Vermögen der Dichter sind. Dann nimmt er den Gang der Erzählung wieder auf mit der schwindelerregenden Beschreibung des Abstiegs, aus der wir die vorher zitierte Stelle entnommen haben.

Die 24 in diesen Zusammenhang eingerückten Verse fassen die Beziehung zwischen Dichtung und Geschichte bei Wordsworth zusammen. Dabei erscheint die Einbildungskraft als das Vermögen, das es uns gestattet, unser Tatstreben als ein Bedürfnis nach Zukunft zu denken, als eine «maladie d'idéalité» (wie Mallarmé es audrückt), die uns aus der alltäglichen Gegenwart in die Zukunft vorauswirft:

> Our destiny, our nature and our home
> Is with infinitude and only there;
> With hope it is, hope that can never die,
> Effort, and expectation, and desire
> And something evermore about to be.

Wenn die Reisenden sich ahnungslos an die Besteigung eines Berges machen, der schon jenseits ihres Ziels liegt, oder wenn die Aufständischen mit derselben naiven Begeisterung daran gehen, das Kloster der Grande Chartreuse zu zerstören, so besteht kein Zweifel, daß sie von einem selben, fast göttlichen Wunsche getrieben werden und unter der Einwirkung des dichterischen Vermögens stehen. Das gibt ihnen die Kraft, sich mit Entschiedenheit auf die Zukunft zu richten. Aber ebenso gewiß ist es, daß in diesem selben Augenblick dieses Vermögen sich weder seiner Macht noch seiner Grenzen bewußt ist und daß es sich in der Maßlosigkeit verirrt. Die deutende Reflexion setzt in der Erfahrung dieser Maßlosigkeit ein, im Augenblick, da die Reisenden sich darüber Rechenschaft geben, daß sie sich verirren, oder in dem entsprechenden Augenblick, da Wordsworth sich gedrängt fühlt, die Aufständischen vor ihren Ausschreitungen zu warnen. Der Übergang der Einbildungskraft vom tätigen ins deutende Stadium erfolgt in einer Stimmung von Zerrüttung und Verwirrung:

Imagination... here that Power
In all the might of its endowments, came
Athwart me; I was lost as in a cloud,
Halted, without a struggle to break through.

Der Moment der aktiven Projektion in die Zukunft (der auch der Moment des Selbstverlustes in der Trunkenheit des Augenblicks ist) liegt für die Einbildungskraft in einer Vergangenheit, von der sie durch die Erfahrung eines Scheiterns getrennt ist. Die Deutung ist nur von einem Standpunkt aus möglich, der jenseits dieses Scheiterns liegt und dank einer Anstrengung des Bewußtseins, sich seiner selbst wieder zu vergewissern, der Zerstörung entgangen ist. Aber dieses Bewußtsein kann nur haben, wer sehr weitgehend an der Gefahr und am Scheitern teilgenommen hat. Tat und Deutung sind so in komplexer und oft widersprüchlicher Weise verbunden. Für den, der die Geschichte deuten muß, ist sie nie eine einfache und gleichförmige Bewegung wie die Besteigung eines Gipfels oder die Einrichtung einer endgültigen Gesellschaftsordnung, sondern sie erscheint vielmehr in jenem Zwielicht, in das für Wordsworth die Überquerung der Alpen getaucht war, bei der die Bewußtwerdung gegenüber dem eigentlichen Akt im Rückstand ist und folglich nicht als Eroberung, sondern als Berichtigung oder sogar Tadel zu verstehen ist. Die Zukunft ist in der Geschichte nur als Erinnerung an ein gescheitertes und zur Bedrohung gewordenes Projekt gegenwärtig. Für Wordsworth gibt es keine geschichtliche Eschatologie, sondern nur eine nie abbrechende Reflexion über einen eschatologischen Moment, der am Übermaß seiner Innigkeit gescheitert ist. Die Dichtung hat sowohl an der Innigkeit als auch an der Reflexion teil: sie ist ein Akt des Geistes, der es gestattet, sich von der einen der anderen zuzuwenden.

Mit diesen Betrachtungen und diesem Wortschatz sind wir von Wordsworth zu Hölderlin gelangt, über eine Bahn, die nicht minder verborgen liegt als jene, die der englische Dichter bei seiner Alpenreise beschritt. In Wahrheit halten wir uns schon seit einiger Zeit, und vielleicht ohne uns darüber im klaren zu sein, in der dichterischen Welt nicht nur Wordsworths, sondern auch Hölderlins auf. Wir haben Wordsworth verlassen, sobald uns der Begriff einer Entsprechung zwischen Natur und Bewußtsein endgültig überholt schien. Diese Überwindung, die bei Wordsworth an einem weit vorgerückten Punkt seines Denkens erfolgt, gehört fast von Anfang an zu Hölderlins Wissen. Wir sind deshalb nicht erstaunt, bei ihm nichts Entsprechendes zu dem analogischen Echo zu finden, dessen Überwindung ein Hauptthema von Wordsworths Werk ist. Das Echo, das bei Hölderlin auftritt, etwa in der Ode *Ermunterung*, im *Chiron* oder in der Elegie *Heimkunft*, ist eher den «longs échos» von Baudelaires *Correspondances* verwandt: es ist die Öffnung auf das Göttliche, der Weg, auf dem der Mensch und die Götter sich gemäß einer rein geistigen Bahn begeg-

nen. Wenn Hölderlin in der zweiten Fassung der Hymne *Mnemosyne* schreibt: «Also wendet es sich, das Echo, / Mit diesen...» (das heißt den Sterblichen), so ist dieser Augenblick nur von ferne jenem anderen vergleichbar, in dem der Knabe bei Wordsworth sich ebenfalls «umwandte», als das Echo ihm nicht länger antwortete. Dennoch müssen wir uns dieser späten Hymne zuwenden, wenn wir unsere Darlegung zum Ziel führen wollen, obwohl die Schwierigkeit des Textes so groß ist, daß hier nur einige allgemeine Hinweise möglich sind. Die Beziehung zwischen Dichtung und Geschichte in *Mnemosyne* ist so eng verwandt mit jener, die wir bei Wordsworth gefunden haben, daß wir den Übergang vom einen Dichter zum anderen vollziehen können, ohne das Innere einer selben Problematik zu verlassen. Gerade in diesem Augenblick hört der Vergleich auf, eine Übung zu sein, und wirkt wahrhaft erhellend.

Mnemosyne wird oft als ein eschatologisches Gedicht gedeutet, worin Hölderlin, angeregt durch die Erinnerung an das antike Heldentum, sich entschließt, die Vollendung der Geschichte tätig mit vorzubereiten. Die zeitliche Perspektive des Gedichts nötigt uns, diese Deutung beträchtlich zu verfeinern. Denn das Gedicht steht nicht in einer Periode des Interregnums zwischen zwei Zeitaltern göttlicher Präsenz auf der Erde, sondern es findet — wie das sechste Buch von Wordsworths *Prelude* — statt, nachdem diese Präsenz sich offen im geschichtlichen Handeln der Menschen zu erkennen gegeben hat. Die erste Fassung der Anfangsstrophe läßt keinen Zweifel darüber: der fast chaotische Zustand von Gewalt und Verwirrung, in dem sich die Erde zu Beginn des Gedichtes befindet, ist nicht der Abwesenheit der Götter zuzuschreiben, sondern dem gierigen Übermaß, mit dem Götter und Menschen sich vereinigen:

Denn schön ist
Der Brauttag, bange sind wir aber
Der Ehre wegen. Denn furchtbar gehet
Es ungestalt, wenn Eines uns
Zu gierig genommen...

(wo Eines [das Eine] die Vereinigung der Menschen und des Göttlichen bezeichnet).

Dieser Zustand zu intimer Nähe von Menschen und Göttern wird mit größter Genauigkeit in der zweiten Fassung der Hymne beschrieben. (Ich lasse mit Absicht die dritte Fassung außer acht, deren Rekonstruktion durch Beißner mir nicht überzeugend erscheint, und die ein besonderes philologisches Problem stellt.) Es ist ein Zustand, der sich durch die Notwendigkeit der Geschichte auszeichnet, sich durch unmittelbares Handeln neu auszurichten, sich einen neuen Weg zu bahnen: «Ströme müssen / Den Pfad sich suchen.» Positiv gesehen ist es also ein Zustand, in dem ein Zukunftsgefühl wieder möglich wird, aber negativ ausgedrückt ist es eine Zeitspanne der Un-

gewißheit und äußersten Gefahr. In *Der Rhein* spricht Hölderlin mit ähnlichen Worten von der besonders prekären Lage der Wesen (oder Epochen), die vom Göttlichen durchdrungen sind. Dort heißt es von den Göttersöhnen:

> ...doch jenen ist
> Der Fehl, daß sie nicht wissen wohin?
> In die unerfahrene Seele gegeben.

Diese Verwirrung, ähnlich jener, die bei Wordsworth den Augenblick kennzeichnet, aus dem die Einbildungskraft entspringt, erscheint bei Hölderlin in der Form eines Sprachverlustes. In solchen Augenblicken läßt der allgegenwärtige Gott seine Stimme vernehmen («...so redet / Das Meer...»), aber wir laufen Gefahr, bei der Berührung mit ihm den Gebrauch der Sprache zu verlieren. Bewußtseinslos und in der Wirrnis des Nichtwissens befangen, sind wir unfähig, das eigene Dasein zu verstehen: «Deutungslos.» In dieser äußersten Selbstverneinung wird der Mensch über den letzten Horizont seines Schicksals hinaus auf den Tod hingeworfen. Dieses Thema eines Übermaßes, das aus einer Fülle hervorgeht, die uns die eigenen Grenzen überschreiten läßt, erhält in Hölderlins Spätwerk eine wachsende Bedeutung, vor allem in den Hymnen und Fragmenten, die vom Herbst 1803 an entstanden sind. Das schon immer vorhandene Thema des Titanismus entfaltet sich hier in seiner ganzen Breite.

Der Titanismus bei Hölderlin ist von vielen Forschern gut bearbeitet worden. Indessen erlauben es das Gedicht *Mnemosyne* und der Vergleich mit Wordsworth, die direkte Entgegensetzung von Titanismus und Dichtung zu bestreiten, die von zahlreichen Interpreten ausdrücklich oder implizite angenommen wird, so daß sie ein Gemeinplatz der Hölderlinforschung geworden ist. Eine solche Zweiheit würde dem Hölderlinschen Denken einen sozusagen manichäischen Zug verleihen, der seinem pietistischen Erbe zutiefst fremd ist. Außerdem führt sie dazu, die Macht des Titanismus zu verherrlichen, der so zu einer autonomen Kraft erhoben würde, die sich der Kontrolle des Willens zu entziehen vermöchte. In Wirklichkeit besteht bei Hölderlin zwischen der Tätigkeit des Titanen und jener des Dichters keine gegensätzliche, sondern eine Beziehung der Vorzeitigkeit. Der titanische Augenblick geht einer Umkehr voraus, die zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen wieder einen wahreren Bezug herstellt, und die das Ergebnis sowohl einer menschlichen als auch einer göttlichen Handlung sein kann:

> Denn nicht vermögen
> Die Himmlischen alles. Nemlich es reichen
> Die Sterblichen eh' an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo
> Mit diesen.

Die Weise, in der diese Umkehr sich durch menschliches Handeln vollzieht, ist Gegenstand der zweiten Strophe von *Mnemosyne*. Wie bei Wordsworth befinden wir uns auf einer Erfahrungsebene, die weit vom Alltäglichen entfernt und auf das Göttliche ausgerichtet ist (im Bildzusammenhang ist es ein Gebirgsweg); und wie bei Wordsworth führt dieser Weg nicht zur Eroberung eines genau umschriebenen Gipfels oder zu einem eindeutigen Paßübergang. Besonders auffällig an dieser Szene ist das Fehlen der Einheit in einer Erfahrung, die doch die Rückkehr zu einem genaueren Selbstverständnis bezeichnet. Die Landschaft ist keine Ganzheit, sondern die Gegenüberstellung von zwei unterschiedenen und aufeinanderfolgenden Welten: der ewige Schnee und das Gras der Wiese, die Tanne des Gebirges und die Eiche des Tals. Diese Welt ist, wie Hölderlin sagt, «hälftig», ein Ausdruck, der im Schlüsselbegriff «Halbgott» wieder auftaucht und den rechtmäßigen Grad göttlicher Präsenz im Menschlichen angibt. Und der Reisende ist nicht allein in diesem Zustand, sondern wird von jemand anderem begleitet («...da gieng... Ein Wandersmann mit / Dem andern...»). Wir verstehen Hölderlin schlecht, wenn wir glauben, diesen andern mit einer besonderen göttlichen oder menschlichen Wesenheit identifizieren zu müssen. Er vervollständigt ein Paar, das im Werk immer wieder erscheint: es ist das Paar Hyperion-Alabanda, Empedokles-Hermokrates (später, in sehr veränderter Form, das Paar Empedokles und sein Gegenspieler), das Paar Rousseau und sein titanischer Widerpart im zweiten Teil der Rheinhymne. Dieses Paar verbindet stets ein titanisches Element mit einem reflexiven und versinnbildlicht den Doppelaspekt des dichterischen Aktes zwischen zwei Seinsweisen. Diese Doppelstruktur gleicht jener des Rheins, der genötigt ist, sich auf sich selbst zurückzubiegen, aber auch der notwendigen Gegenwart zweier verschiedener Tonarten in der Dichtung, der heroischen und der idealischen, die dem gemeinsamen Grund eines naiven, noch ununterschiedenen Einklangs entspringen. Sie zeigt auch, daß dem dichterischen Akt eine dem Titanismus ähnliche Dimension innewohnen kann, obwohl er gleichzeitig eine Rückwendung darstellt, durch die das Bewußtsein das Übermaß in Sprache verwandelt. Die göttliche Welt wird dann ebenso irdisch wie das Maiblümchen, dem der Dichter den ewigen Schnee vergleicht, und bedeutet (im Gegensatz zu der nicht bedeutenden Einheit des Anfangs) eine menschliche Eigenschaft — das Edelmütige —, die der Titan und der Dichter gemeinsam haben können:

Denn Schnee, wie Majenblumen
Das Edelmütige, wo
Es seie, bedeutend, glänzet mit
Der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, ...

Es ist somit einer gewissen Dichtung möglich, den Übergang vom Titanentum zur Innerlichkeit der Deutung zu vollziehen und in sich die Spuren dieser beiden Elemente zu bewahren. Das heroische und das prophetische Element, die sich bei vielen romantischen Dichtern wiederfinden, leiten sich von diesem titanischen Ursprung her. Aber die Dichtung läßt es nie zu, daß diese Gewalt blindlings der unbekannten Zukunft des Todes entgegenstürzt. Sie wendet sich auf sich selbst zurück und gliedert sich wieder einer zeitlichen Dimension ein, die danach strebt, der Erde verbunden zu bleiben, und die die reißende Zeit der Tat durch die schützende Zeit der Deutung ersetzt. Der Schluß von *Mnemosyne* nennt diesen schonenden Akt des Logos, durch den die Seele in der Rückfaltung auf sich selbst sich heil bewahrt:

> Unwillig nehmlich
> Sind Himmlische, wenn einer nicht die Seele schonend sich
> Zusammengenommen...

Aber der schonende Akt ist erst möglich, nachdem das titanische Heldentum seinen Lauf genommen hat. Beide sind nötig, und der Satz, der unmittelbar auf das letzte Zitat folgt («aber er muß doch») und sich scheinbar auf den Heldentod der griechischen Heroen bezieht, die «göttlich gezwungen» in den Tod gegangen sind, gilt ebenso sehr für die Notwendigkeit der Rückwendung auf sich selbst. Für den Dichter indessen, der den Tod des Helden in Form einer Erinnerung beschwören muß, deren Traurigkeit ihn beinahe zu einem ähnlichen Sterben mitreißt, wäre dieser Tod nur ein Scheitern: die Traurigen (die griechischen Helden) müssen doch (sterben), aber die Trauer (des Dichters) fehlet.

Das Titanentum bei Hölderlin und Wordsworth ist daher in keiner Weise mit dem Satanismus gleichzusetzen, dem zum Beispiel Milton im *Paradise Lost* gegenüberstand. Es ist eine der Weisen der Vergangenheit, auf welche die Dichtung sich stützt, um entstehen zu können, und es charakterisiert in erster Linie jene Dichtung, die weniger in einer persönlichen als in einer geschichtlichen Erfahrung gründet. Eine der möglichen Entsprechungen des historischen Titanentums auf persönlicher Ebene wäre, wie wir es im ersten der von Wordsworth entlehnten Beispiele gesehen haben, das innere Aufgehen der Sterblichkeit. Diese zeitliche Verdoppelung der Tat und ihrer Deutung, die Hölderlin durch das Doppelgesicht des Dichters, Wordsworth durch den Abstand symbolisiert, der den Vollzug einer Handlung von ihrem Verständnis scheidet — diese Trennung enthüllt eine allgemeine Struktur der dichterischen Zeitlichkeit: sie verleiht einer Vergangenheit Dauer, die sonst unverzüglich in das Nicht-sein einer Zukunft sinken würde, die sich dem Bewußtsein entzieht. Sie ist somit ein Akt, durch den es einem vom Selbstverlust bedrohten Gedächtnis gelingt, sich zu erhalten. Der Tod Mnemosynes, der am Schluß der

dritten Fassung von Hölderlins Hymne beschworen wird, wäre auch das Ende der Dichtung. Der Dichter scheidet sich endgültig vom Helden durch seine Sorge, die Erinnerung zu bewahren, auch die Erinnerung an die heroische Tat, die sich in die Zukunft wirft und sich in diesem Entwurf zerstört. In diesem wesentlichen Punkt treffen sich der Dichter und der Historiker in dem Maße, als sie beide von einer Handlung sprechen, die ihnen vorangeht, die aber nur dank ihrem Eingreifen für das Bewußtsein existiert.

In eben dieser Weise kann man auch die Schwierigkeiten verstehen, welche die Literarhistoriker der Romantik gegenüber empfinden. Als ein naher und besonders aktiver Moment in der Geschichte des Bewußtseins erscheint uns die Romantik notwendig in einem titanischen Licht, aus dem keine Entmythologisierung sie ganz zu lösen vermag. Daher rührt unsere zwiespältige Einstellung zu einem Phänomen, das uns immer über Gebühr anziehen oder abstoßen will, je nachdem wir den Aspekt der Erneuerung oder der Gefahr betonen. Aber die Reflexion Wordsworths und Hölderlins über das Verhältnis von Tat und Deutung erlaubt die Feststellung, daß wir uns der deutenden Aufgabe, die unsere romantischen Vorfahren uns hinterlassen haben, nicht entziehen dürfen, wenn wir unserseits eine geschichtliche Bedeutung gewinnen wollen. Wir dürfen den dichterischen Edelmut, dem unser eigenes Bewußtsein tributpflichtig ist, nicht im Vergessen versinken lassen.

Surrealismus und Parapsychologie

JEAN STAROBINSKI

Als der dadaistische Sturm sich legte, der sich gegen alle anerkannten Werte und vor allem gegen die Literatur erhoben hatte, begnügte sich der Surrealismus nicht damit, den Geist der Auflehnung weiterzutragen, sondern wollte vielmehr aufbauende Arbeit leisten. Für die Surrealisten mußte zum Werk der Unterhöhlung und Verneinung, das Dada unternommen hatte, eine Anstrengung zur mutigen Bejahung hinzukommen, ein Kampf, der zur Einsetzung neuer Werte führen sollte. Zwar waren sie nicht bereit, hinsichtlich der Ablehnung, mit der sie dem Betrug der bestehenden Ordnung glaubten begegnen zu müssen, Zugeständnisse zu machen, aber sie wollten die Heraufkunft einer Welt vorbereiten, in der es der Liebe, der Brüderlichkeit und dem Wunderba-