

Justus Fetscher (Berlin)

Korrespondenzen der Sonne Kosmologische Strukturen in Hölderlins Hyperion

I. Zur Poetizität der Himmels-Anschauung

Seit je waren die theoretischen Entwürfe von Himmelssystemen ästhetisch vorgeprägt: bei Platon von der göttlichen Rationalität der geometrischen Formen, bei Aristoteles von der Undenkbarkeit des Unendlichen und von der Dignität des Unbewegten. Die pseudo-Aristotelische Schrift *De mundo* verweist, um Gottes Ort im Weltbau zu bezeichnen, auf Homerische Verse und behauptet gleichnishaft, wie Phidias einer Statue der Athene sein Selbstporträt eingefügt habe, so gehöre Gott dem System des Weltalls an (399b-400a).

Fernand Hallyn hat die poetologisch-ästhetischen Bestimmungen der Kosmologie, speziell derjenigen Kopernikus' und Keplers, zu den für ihre Anschauung und Theoriebildung entscheidenden erklärt. Sie lenkten die Hypothesenwahl dieser Autoren. Hallyn identifiziert die Funktion der heuristischen Fiktion für den Kosmologen mit derjenigen, die, der Aristotelischen *Poetik* zufolge, dem Mythos für den Tragödiendichter zukommt: „L'hypothèse, dans ce moment où elle n'est que cela, existence possible, hypothétique, modélisation systématique, est ce *μῦθος*, qui fait la *μίμησις*, celui qui compose et construit cela même qu'il imite.“¹ Bei seinem Versuch, eine „poétique générale de l'hypothèse“ zu entwerfen, sieht Hallyn die von ihm untersuchten Autoren auf den Spuren des Weltschöpfers. „Le monde“ war demnach für Kopernikus und Kepler „l'œuvre d'un *ποιητής* divin, et leur projet implique que l'on remonte au projet, à la *poétique* du Créateur.“ Es ist die implizite *Poetik* einer Schöpfung, mit welcher die Epiker wetteiferten. Von Homer und Hesiod über Dante bis zu Milton und Klopstock sind die großen europäischen

¹ Fernand Hallyn: *La structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Paris 1987, S. 15. Dort (S. 16 u. 21) auch die folgenden Zitate. Die Definition der Mimesis („ce-lui qui compose ...“) zitiert Hallyn aus Paul Ricœur: *Temps et Récit*, Bd. I. Paris 1983, S. 55.

Epen immer auch Kosmologien gewesen, verflochten in die Himmelsvorstellungen ihrer Vor-, Mit- und Nachwelt.

Die Fiktionalität aller Kosmologie und zumal aller Kosmogonie hat Descartes zur Lizenzierung einer Physik genutzt, die scholastisch fortzuschreibende Traditionen und dogmatische Autoritäten nicht berücksichtigen muß, weil sie den Himmel neu erfindet, nicht den bestehenden (Aristotelisch-patristisch fixierten) beschreibt. Mit ent-waffnender Offenheit hat er im *Discours de la méthode* den von of-fiziöser Kritik befreienden Kunstgriff seiner Kosmologie begründet: „(...) ie me resolu de laisser tout ce Monde icy a leurs disputes [*scil.* den Disputen der „Doctes“], & de parler seulement de ce qui arri-eroit dans vn nouveau, si Dieu croit maintenant quelque part, dans les Espaces Imaginaires, assez de matiere pour le composer, & qu’il agitast diuersement & sans ordre les diuerses parties de cete matiere, en sorte qu’il en composast vn Chaos aussy confus que les Poetes en puissent feindre, & que, par apres, il ne fist autre chose que prester son concours ordinaire a la Nature, & la laisser agir suiuant les Loix qu’il a etablies.“² Trotz aller Abgrenzung des Philosophen, der den Kosmos überdenkt, von den Poeten, die für das Chaos zuständig sind, fällt es schwer, dieses Chaos nicht als konstitutive *tabula rasa* theoretischer Imagination zu erkennen und bei der thetischen Auf-füllung dieser „Espaces Imaginaires“ keinerlei dichterische Einbil-dungskraft am Werk zu sehen. Die Bescheidenheit von Descartes’ virtuoser Argumentationsfigur wird nur noch von der ihr impliziten Anmaßung übertroffen, mit der sich der poetische Philosoph als ein wahrer *deus alter* an die Stelle Gottes setzt und ein zweite Welt schafft. Diese Welt hat den Vorteil, daß sie Descartes und den Den-kenden aller Illuminiertheitsgrade gefällt.³ Gibt es eine andere, bes-sere? Leibniz hat von Descartes’ „schöne[m] Roman über Physik“ gesprochen.⁴

Seit der kopernikanischen Wende – *De revolutionibus orbium coe-lestium* erschien 1543 – hatte sich mit der Frage nach der Struktur des

² René Descartes: *Œuvres*, hg. v. Charles Adam u. Paul Tannery. Bd. VI. Paris 1965, S. 42.

³ Siehe Descartes: *Œuvres*, hg. v. Adam/Tannery. Bd. XI. Paris 1967, S. 36: „mon dessein n’est pas d’expliquer (...) les choses comme qui sont en effet dans le vray monde; mais seulement d’en feindre vn à plaisir, dans lequel il y n’ait rien que les plus grossiers esprits ne soient capables de concevoir, & qui puisse toutefois estre créé tout de mesme que je l’auray feint.“

⁴ Siehe Rainer Specht: *René Descartes mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek b. Hamburg, 7. Aufl. 1995, S. 100. Das Leibniz-Zitat ist dort nicht nach-gewiesen.

Universums auch die nach seiner Ausdehnung neu gestellt. Für die intellektuelle Anschauung und ästhetische Repräsentation einerseits der Heliozentrik und andererseits des (durch die Ausdehnung der teleskopischen Reichweite wie der kosmogonischen Zeiträume expandierenden) Kosmos wurde zum Dreh- und Angelpunkt, ob das Universum als kreisförmig gedacht werden solle. Selbst nach dem für die Erhabenheitsästhetik konstitutiven Sieg der Vorstellung vom unendlichen (indefinitiv oder infinit großen) Kosmos⁵ stand hierzu die mystisch-paradoxe Figur eines Kreises bereit, dessen Mittelpunkt überall und dessen Peripherie nirgends sei.⁶ Insofern geht aus dem Zerbrechen des geschlossenen Himmelszirkels, das für die antiklassizistischen Tendenzen in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts verantwortlich gemacht wurde⁷, ein neuer Kreis hervor, der jede Entgrenzung zu überwölben vermag, wenn auch nur um den Preis, daß das Bild des Kreises hier zur „Sprengmetapher“ (Blumenberg) wird und jede Bildlichkeit, ja jede Vorstellbarkeit verliert.

Das Udenkbare auszusprechen, war eine Aufgabe, in die sich Literatur und Kosmologie der Aufklärung geteilt haben. Im 18. Jahrhundert ist die Naturerkenntnis noch nicht durchgängig mathematisiert und spricht daher buchstäblich noch die gleiche Sprache wie die Popularwissenschaft und die Dichtung. Allerdings hat sich die Verwissenschaftlichung der Naturauffassung bereits durchgesetzt. Blumenberg bezeichnet die Verbindung von Astronomie und Rationalität als Kennzeichen der Aufklärung. Er meinte damit die Relativität, die die astronomisch-observatorische Empirie aus der Perspektive der Vernunft erhält. Der an Kopernikus' System gefeierte Triumph bestand darin, daß der Theoretiker das Himmelsgebäude, das er umentworfen hatte, im preußisch-polnischen Frauenburg so gut wie nie hatte sehen können. Erst die Theorie integriert, sieht, was die Empirie als Schein für wahr hält.

Die Kosmologen folgerten, wenn selbst den Fixsternen Leben und Bewegung zukomme, stelle sich die gesamte Weltordnung als hypothetische heraus. Vor diesem Dilemma bleibt Johann Heinrich Lambert in seinen *Cosmologischen Briefen über die Einrichtung des Weltbaus* (1761) nur die Flucht in das Bekenntnis zur bewußten Fiktion. Freilich fragte er sich: „Woher das Recht, Vermuthungen für bündige Schlüsse, und Erdichtungen für Wahrheiten auszugeben

⁵ Alexandre Koyré: *From the Closed World to the Infinite Universe*. Baltimore 1957.

⁶ Georges Poulet: *Les métamorphoses du cercle*. Paris 1961, bes. Kap. I-IV, etwa S. 41-43 zur „immensité cosmique“.

⁷ Marjorie Hope Nicolson: *The Breaking of the Circle*. Studies in the Effect of »New Science« upon Seventeenth-Century Poetry. New York 1960.

(...)?⁸ Die Kosmologie des 18. Jahrhunderts ist also, um es mit einem Kantischen Wort zu sagen, ein philosophischer Roman.

Dieser Roman verband die drei Diskurse der astronomischen Literatur, der Popularwissenschaft/Physikotheologie und der Dichtung. Vom zu verstehenden Himmel sprach die ganze aufklärerische Gesellschaft, erst in England und Frankreich, dann auch in den deutschsprachigen Ländern. Hier zuerst in Göttingen, an deren Universität Kästner und Lichtenberg wirkten und sich dabei an der fortgeschrittenen Astronomie Englands orientierten.⁹ In einer Stelle von Miltons *Paradise Lost* entdeckte Kästner die Keplersche Vorstellung von der Anziehungskraft der Himmelskörper, die Newton später in seiner Himmelsmechanik zu Ende gedacht habe: „Der größte englische Dichter hatte des deutschen Astronomen [*scil.* Keplers] Entdeckung noch vor dem größten englischen Naturforscher gebraucht, eine Entdeckung, die den meisten deutschen Dichtern selbst noch unbekannt ist.“¹⁰ So korrespondieren in der Kosmologie der Aufklärung literarische mit theoretischen Entwürfen. Nicht immer ist die Poesie vom Himmel zeitlich und logisch zweitrangig gegenüber der wissenschaftlichen Himmelslehre. Aus der Lyrik Brockes', Hallers und Popes bedient sich Kant, wenn er in seiner *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755) Ideen über Ursprung, Sinn und Zukunft des Universums ausformuliert. Die poetischen Zitate emphatisieren und lizenzieren ein nur hypothetisch Sagbares.¹¹

In Herders Rückblick auf das Zeitalter der neuen Naturwissenschaft werden die Kosmologien zu Dichtungen. Nicht als überholbare, vielleicht schon überholte Systeme, sondern als Kunstwerke verdienen die großen kosmologischen Theorien die Schätzung der Nachwelt: „Seine [*scil.* Kopernikus'] *Skizze* ward ihnen [*scil.* Kepler und Newton]

⁸ J.[ohann] H.[einrich] Lambert: *Cosmologische Briefe über die Einrichtung des Weltbaues*. Augsburg 1761, S. 298. Auch Kant hatte in seiner *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* sich und die Kosmologen gefragt: „Wer zeigt uns die Grenze, wo die gegründete Wahrscheinlichkeit aufhört und die willkürlichen Erdichtungen anheben?“ (*Werke*, hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1. Berlin 1910, S. 365).

⁹ Rainer Baasner: *Das Lob der Sternkunst. Astronomie in der deutschen Aufklärung*. Göttingen 1987.

¹⁰ Abraham Gotthelf Kästner: *Gesammelte Poetische und Prosaische Schönwissenschaftliche Werke*, 4 Bde. Berlin 1841, hier Bd. 2, S. 135. Newtons Kenntnis des Miltonschen Epos kommentierend, schrieb auch Lichtenberg, England habe „viele seiner wiedergefundenen Paradiese größtenteils des großen Dichters *verloren* zu danken“.

¹¹ Siehe Hans Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt/M. 1981, S. 666–690; Gernot u. Hartmut Böhme: „Kosmologie und poetischer Traum“. In: G. u. H. B.: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt/M. 1985, S. 167–228.

Poem, eine Philosophie des Weltsystems mit Grund, Maas und Verhältnis. Zu den größten Entdeckungen also, die wir dafür halten, winkte *Einbildung*, *Malerei*, *Poesie* herauf und hielt die Leiter.“¹²

II. Mimesis und Maßgabe der Geometrie: Exzentrische Bahn

Fast auf jeder Seite des *Hyperion* werden Phänomene des Himmels berufen: Sonne, Sterne, kosmische Bahnen. Selbst die Elemente der irdischen Natur: Blumen, das goldene Korn, die Metalle und Diamanten der Erdtiefe, sind oft in eine tellurische Dimension gerückt. Das erlaubt die Vermutung, daß Hölderlins philosophischer Roman¹³ nicht nur mit der Texttradition der Epik verwoben ist, sondern auch mit den theoretischen Fiktionen, den Herderschen „Skizzen“ und „Poemen“ der Kosmologiegeschichte. Hölderlin hat zu solcher Spekulation eingeladen, als er in zwei verschiedenen (allerdings schließlich verworfenen) Vorbemerkungen zu seinem Roman von der „exzentrischen Bahn“ sprach, „die der Mensch (...) durchläuft“ (MA 1, S. 489)¹⁴, weil „kein anderer Weg möglich (ist) von der Kindheit zur Vollendung“ (MA 1, S. 558).

Diese geometrische Figur hat die Interpreten immer wieder auf Johannes Keplers Gesetz von der Exzentrizität der Planetenbewegungen gebracht.¹⁵ Daß Hölderlin während seiner astronomischen Studien in

¹² Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. IX. Berlin: Weidmann, 1893, S. 507, Hervorhebung dort (als Sperrung).

¹³ Siehe Ulrich Gaier: „Hölderlins ‚Hyperion‘: Compendium, Roman, Rede“. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 21 (1978/79), S. 88-143, bes. S. 116.

¹⁴ Hölderlin wird zitiert nach der Münchner Ausgabe (MA): *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde., hg. v. Michael Knaupp. München 1992-1993. Hier wie im Folgenden stehen die Nachweise eingeklammert im Haupttext (MA, Band-, Seitenzahl).

¹⁵ Siehe Wolfgang Schadewaldt: „Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin“. In: *Hölderlin-Jahrbuch* [5] (1952), S. 1-16; Friedrich Strack: *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit*. Tübingen 1976, S. 188f.; Gaier (Anm. 13), bes. S. 109f.; Michael Franz: *Das System und seine Entropie. ‚Welt‘ als philosophisches und theologisches Problem in den Schriften Friedrich Hölderlins*. Phil. Diss. Saarbrücken 1982, S. 143-151; Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des ‚Hyperion‘*. Tübingen 1990, S. 96-106; Alexander Honold: „Hyperions Raum. Zur Topographie des Exzentrischen“. In: Hansjörg Bay (Hg.): „*Hyperion*“ – terra incognita. Expeditionen in Hölderlins Roman. Opladen 1998, S. 39-65, bes. S. 45-52; Jürgen Link: „Spiralen der inventiven ‚Rückkehr zur Natur‘. Über den Anteil Rousseaus an der Tiefenstruktur des *Hyperion*“. In: Bay (Hg.), S. 94-115, bes. S. 112-114. Honolds Habilitationsschrift wird von astronomischen und geographischen Bahnbewegungen und Raumvorstellungen bei Hölderlin handeln. An einer Studie zum Thema Hölderlin und die Astronomie arbeitet zur Zeit der Astronomieprofessor Thomas Schmidt-Kaler (Margetshöchheim).

Tübingen dem Namen Kepler begegnete, gebot schon der *genius loci*. Doch auch der Geist der Zeit mag im Spiel gewesen sein, als Hölderlin im Jahre 1789 das Werk von *Kepler* bedichtete. Aufklärerisch feiert er, durchaus in der Tradition von Popes und Hallers Rühmungen Newtons, den Astronomen als Beobachter, Richter und Herrn der Himmelsbewegungen, patriotisch den Schwaben als Stolz seines Vaterlands. Gemeint ist hier nicht das Land der Deutschen, das sich im 18. Jahrhundert auf die Größe Keplers berief, sondern das von Hölderlins Herkunft. Denn Kepler und Hölderlin haben biographisch gemeinsam, daß sie beide zuerst im Tübinger Stift erfuhren, was sie vom Himmel zu denken hätten. Als Kepler 1589-1594 in Tübingen Theologie studierte, führte ihn der Astronomieprofessor Michael Maestlin in die himmlische Wissenschaft ein, wie zwei Jahrhunderte später Gotthold Stäudlin einen anderen Schüler des Tübinger Stifts in die Öffentlichkeit der gedruckten Lyrik.

Lokal- und nationalpatriotische Kepler-Verehrung schlossen allerdings einander nicht aus. Die zitierte Bemerkung Kästners benennt das von Hölderlins Gedicht fortgeschriebene Urteil, auf das seine deutschen Verehrer seit dem 18. Jahrhundert und gegen 1813 hin immer lauter zu pochen pflegten: Kepler habe das Prinzip der Attraktion, ja der ganzen Himmelsmechanik vorgedacht, vorentworfen, die Engländer (Milton und Newton) es nur noch ausformuliert. Im Unterschied allerdings zur antienglischen Fassung dieser Gegenüberstellung hebt Hölderlin als für sein schwäbisches Vaterland rühmlich hervor, daß „Albion“ (MA 1, S. 71, v. 9) und namentlich Newton in dem deutschen Astronomen auch dessen Heimat verehere. Im Urteil der Menge wie der modernen Naturwissenschaft hat aber der Engländer den meisten Ruhm geerntet – eine Ungerechtigkeit, die auch Hegel noch verdroß, als er 1801 seine *Dissertatio philosophica de Orbitis Planetarum* veröffentlichte.¹⁶

¹⁶ Siehe Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Dissertatio philosophica de Orbitis Planetarum*. In ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. d. Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5: *Schriften und Entwürfe (1798-1808)*, hg. v. Manfred Baum u. Kurt Rainer Meist. Hamburg 1998, S. 221-253 (Text: S. 237-253), bes. etwa S. 246. Die Editoren verweisen darauf, „daß im Umkreis der Studienzeit Hegels (und auch Schellings) am Tübinger Stift verschiedentlich genau solche Themen für Magister-Specimina an die Absolventen vergeben wurden, in denen vergleichende Gegenüberstellungen von Kopernikus, Kepler und Newton den Gegenstand bildeten“ (S. 644). Schelling wird 1802 in seiner *Bruno*-Schrift als „spekulativen Sinn“ der Keplerschen Gesetze deren dialektisch strukturierten Zusammenhang postulieren („die drey Keplerschen Gesetze (verhalten sich) überhaupt wie Indifferenz, Differenz und das, worin beyde zur Einheit reconstruiert sind, Totalität.“, zit. n. ebd. S. 640). – Zum Kontext der deutschen Kepler-Verehrung im späten 18. Jahrhundert

Über welche Stationen Keplers Lehre zu Hölderlin gelangt ist, kann ich nicht nachzeichnen. Gaier und Strack verwiesen hierzu auf eine Stelle aus Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784)¹⁷, Strack und Link auf Kants *Allgemeine Naturgeschichte*.¹⁸ Zwar gilt diese vorkritische Schrift als zunächst untergegangen. Erst 1791 sei sie durch den sogenannten Gensichen-Auszug in ihren Hauptthesen bekannt gemacht worden und 1797 erscheine sie, in Nachbarschaft zu Laplaces *Exposition du système du monde* (1796), in einer zweiten Auflage.¹⁹ Doch auch die verschollen geglaubte Erstausgabe von 1755 wurde zur Kenntnis genommen²⁰ und findet sich 1784 an prominenter Stelle zitiert, nämlich am Anfang des ersten Bands von Herders *Ideen*.

Umstritten blieb auch, wie Keplers Vorstellung von der exzentrischen Bahn im *Hyperion* wirksam sei. Das Stichwort kann auf die Entrückung, das Entrücktsein Hyperions aus dem Mittelpunkt seines Bildungsganges hinweisen²¹ oder auf eine elliptische Form dieses Ganges, dessen Figur durch den Abstand zweier Pole bestimmt ist – wofür das *Kepler*-Gedicht spricht, auch wenn dort die beiden Brennpunkte zu einem zusammengefaßt sind („Der (...) / (...) den Pfad, hin an den Pol, wies dem Gestirn“, v. 27-28). Ich will mich hier der *Hyperion*-Exzentrik selbst elliptisch nähern und, bevor ich auf sie zurückkomme, die Figuren nachzeichnen, die das Universum dieses Romans beschreiben.

III. Überirdisches Nachleben: Zur Sonne Hyperions

Wenn Hölderlins Figuren – sein lyrisches Ich wie die Personen seines Romans – mit dem Gedanken spielen, nach dem Tod in einem

und zur Verbindung zwischen Hölderlins *Kepler*-Gedicht und Hegels Schrift s. auch G. W. F. Hegel: *Les orbites des planètes (Dissertation de 1801). Traduction, introduction et notes par François De Gandt*. Paris 1979, S. 173-176. Samuel Sambursky: *Kepler in Hegel's Eyes*. Jerusalem 1971 (= *Proceedings of the Israel Academy of Sciences and Humanities*, Bd. V, Nr. 3) betont das durchgehend romantische Moment von Hegels Kepler-Auffassung.

¹⁷ Siehe Gaier (Anm. 13), S. 112; Strack (Anm. 15), S. 189.

¹⁸ Siehe Strack (Anm. 15), S. 188; Link (Anm. 15), S. 112ff. Vgl. Michael Knaupp (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Hölderlin[:] Hyperion*. Stuttgart 1997, S. 216 z. St. 83,17f.

¹⁹ Siehe Baasner (Anm. 9), S. 178. Vgl. Blumenberg (Anm. 11), S. 673, Blumenberg: *Die Vollzähligkeit der Sterne*. Frankfurt/M. 1997, S. 30 u. 237f.

²⁰ Jürgen Hamel: *Die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Kantischen Kosmogonie*. Berlin-Treptow 1979.

²¹ Siehe Gerhard Kurz: *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*. Stuttgart 1975, S. 49.

kosmischen Jenseits fortzuleben, aufzusteigen im All und auf immer höheren Sternen von Mal zu Mal leibfreier, vergeistigter wiedergeboren zu werden, befinden sie sich in guter Gesellschaft. Klopstock dachte sich das Himmelreich so, Kant und Herder haben sich dieser Spekulation überlassen. Hölderlin selbst hat, während er am *Hyperion* schrieb, dieser Vorstellung ein Gedicht gewidmet und es, ihre übliche Bezeichnung aufgreifend, *Palingenesie* genannt.

Im Roman nun scheiden Alabanda wie Diotima von der Welt, indem sie Hyperion auf den Trost ihres palingenetischen Fortlebens verweisen. Alabanda blinken schon lockend, „weil gastfreundlicher die Inseln des Lichts“ ins Auge (MA 1, S. 741). Und auch Diotima vermachte Hyperion einen Vergleich, der die Erde gegenüber den himmlischen Wohnungen des Jenseits herabsetzt. Ihr sei „die Natur in mir durch dich, du Herrlicher! zu stolz geworden, um sichs länger gefallen zu lassen auf diesem mittelmäßigen Sterne“ (MA 1, S. 747). Beide Bemerkung werden eigens dem Hyperion zugesprochen, als testamentarische Worte in Alabandas letztem Gespräch mit dem Gefährten und in Diotimas letztem Brief an den Geliebten. Hyperion beherzigt diese Lehre wenig später, wenn er seine Erfahrung mit den Deutschen rekapituliert. In ihrem Land werde „die göttliche Natur“ so beleidigt, daß „des Lebens beste Lust hinweg (ist), und jeder andre Stern ist besser, denn die Erde“ (MA 1, S. 757).

Welche Erde? Hyperion meint hier nicht nur den Planeten *tellus*, sondern auch den Boden seines Vaterlands und das Irdische des Sinnenlands. Er stirbt ja Alabanda und Diotima nicht nach, sondern lebt, schreibt weiter. Weil er seine Berufung zum Dichter angenommen hat – sicher, aber vielleicht auch, weil ihm die Erde nicht nur irdisch ist, sondern einen Kern der Sternenwelt, ja der Sonne in sich trägt, einen Kern, an dem sich das Feuer seiner dichterischen Begeisterung entzünden kann.

Die Metonymik des Feuer flammt durch den gesamten Hölderlinischen Roman. Das Feuer ist ein kosmisches Element, weil es in der Sonne beheimatet ist. Es brennt in Hyperion. Wenn er die „Tagesordnung“ seiner Strategenexistenz darstellt, dann hebt er so an: „Mit der Sonne beginn' ich“ (MA 1, S. 715; vgl. S. 596). Seine Truppe durchschreitend, bemerkt er narzißtisch, wie „einer um den andern (...) dem Morgenlicht entgegen sich dehnt (...), indeß die Rosse, den Tag witternd, schnauben und schrein“ (MA 1, S. 715). Es sind Hyperions und zugleich die Phöbus-Rosse, die da ihr Tagwerk erwarten. Unter der Hand vereinigen sich Kavallerie und Mythologie im Angesicht Hyperions. Denn Hyperion ist ja der Sonne verwandt, trägt den Namen des Titanen, der Vater des Helios war. Kein Wunder, daß er mit

der Sonne beginnt: Mit ihm begann die Sonne. Wolfgang Binder hat den ständigen Bezug des Romantextes auf die mythische Herkunft dieses Namens minutiös verfolgt und die Sonne zum Schutzgott Hyperions erklärt.²² Hyperions palingenetische Sehnsucht erklärt sich daher auch als Heimweh nach der Sonne (s. MA 1, S. 724).

Hyperion weiß, daß er zur Sonne gehört: „wie die Sonne des Himmels sich wiederfand in tausendfachen Wechseln des Lichts, das ihr die Erde zurückgab, so erkennt mein Geist sich in der Fülle des Lebens“ (MA 1, S. 626). Doch bevor er dieses Selbstbewußtsein erwirbt, wird ihm seine Sonnenhaftigkeit dreifach zugesprochen. Dreifach – und auf dreierlei Weise: als kultische Verpflichtung, Aufruf zur Heldentat und Erfahrung der Wechselprägung, wechselseitigen Bindung der Liebenden, die einander die Sonne sind.

Auf Delos, der Insel, auf der Apoll geboren wurde und die Hyperions Heimatinsel Tina benachbart ist, besteigt dieser mit Adamas den Cynthus. Denn: „Hier wohnte der Sonnengott einst“ (MA 1, S. 621). Bei Sonnenaufgang initiiert Adamas den jungen Hyperion in einen Sonnenkult, der wie das Christentum zur Imitation der Gottheit verpflichtet: „Sei, wie dieser! rief mir Adamas zu“ (MA 1, S. 621; vgl. S. 531). Anders gesagt: Hyperions Name sei ihm Programm. Es ist das von Hölderlins Roman.

Alabandas Zuruf dann richtet Hyperions so statuierte Sonnenhaftigkeit aufs Aktive. „Von ihren Taten nähren die Söhne der Sonne sich“ (MA 1, S. 634). Die Sonne zeigt dem Menschen, wie zu triumphieren, wie jegliches Hindernis zu übersteigen sei. Der „Siegelauf der Menschheit“ trägt eine „Fackel“ (MA 1, S. 634) voraus, deren Licht an dem der Sonne ein Muster hat. Alabandas Idealbild der Sonne, die Hyperion nachzuahmen habe, ist eines der kräftigsten, nämlich der im Mittag stehenden Sonne. Es überspringt den – für ihre menschlichen Nacheiferer mühsamen – Aufstieg, wie es ihren notwendigen Untergang verleugnet, um sich auf den einen fruchtbaren Augenblick zu konzentrieren, da sie im Zenit steht.

Hyperion gleicht sich dieser Vorstellung an. Nur faßt er den Gang der Sonne als antizipierend-schnellen Flug zum Ziel: „Ich möchte die Flügel der Sonne nehmen und hin zu ihm“ (MA 1, S. 708), schreibt er Diotima über seine Reise zu Alabanda. Wenig später steht Alabanda ihm gegenüber: „Wie die Mittagssonne vom bleichen Himmel, funkelte sein großes ewiglebendes Auge vom abgeblühten Gesichte mich an“ (MA 1, S. 710). Hyperion sieht sich überlagernde Zeit-

²² Siehe Wolfgang Binder: *Hölderlin-Aufsätze*. Frankfurt/M. 1970, 180-190, bes. S. 187.

schichten, Simultanität und Spannung von Moment und Ewigkeit, Gegenwart und fortwirkender Vergangenheit (der bleiche Himmel und das abgeblühte Gesicht deuten voraus auf Alabandas Scheitern und Selbstausslieferung), wo Alabanda bis zuletzt nur die Ewigkeit wahrnimmt. „Wahr, wie die Sonne“ (MA 1, S. 739) nennt er es, daß sein Dasein vergeblich geworden sei, und wieder fixiert er damit das Resultat eines Prozesses.

Gleich zu Beginn ihrer Verbindung sprechen Hyperion und Diotima vom „heldenmüthige[n] Sonnenlicht“ (MA 1, S. 658). Heldenmütig ist es, weil es Menschen zu Helden macht, ihnen Mut einflößt. Ob Hyperion diese Idee von Alabanda, seinem Wort vom wirksamen, „ruhelose[n]“ (MA 1, S. 634) Licht der unablässig scheinenden Sonne übernommen hat, stehe dahin. Klar ist, daß Diotima sie sich zu Eigen macht. Lachend spricht sie aus, was die Anderen nur implizierten, Hyperions Verwandtschaft mit der Sonne: „dein Namensbruder, der herrliche Hyperion des Himmels ist in dir“ (MA 1, S. 677). Ihr Sonnen-Imperativ an Hyperion lautet: „du must erleuchten, wie Apoll“ (MA 1, S. 692).

Aber nicht nur lenkt Diotima, indem sie Helios auf Apoll hinüberspielt, Hyperion auf das Feld der Musen, sie spannt die den Roman durchleuchtende Bildlichkeit der Sonne in ein bipolares Modell. Wen soll Hyperion erleuchten? Die ihm in Liebe Verbundenen, also auch sie. Rückblickend beschreibt sie, wie Hyperion „schön ward mit dem Blick' auf mich! (...) wie er in aller Herzensanmuth lächelt' und erröthete, da er wieder mich gewahr ward und unter den dämmernden Thränen sein Phöbusauge durchstrahlt', um zu fragen, bist du?“ (MA 1, S. 713). Frage und Antwort, Blick und Widerschein, *rayon* und *regard* der Sonne treten in ein Wechselspiel, dessen Zeit-Orte in den Bestimmungen Röte und Dämmerung angedeutet sind. Der Mittagssonne Alabandas entgegnet die Morgen- und Abendsonne des Paares. In diesen beiden Gesichtern sieht es sich an. Hyperions Begegnung mit Diotima steht im Zeichen des Frühlings. Die Sonne, die er bei ihr kennenlernt, ist, mit Diotimas übermütigem Wort aus *Hyperions Jugend*, „die (...), herrliche Schwester! (...) die Geliebte, die Sonne des Himmels“ (MA 1, S. 546). Erst durch Hyperion erfährt sie, daß der Helios des Himmels auch ein Bruder, Namensbruder ist. Das Prinzip der anverwandelnden Spiegelung erfüllt sich in der Diotima-Handlung dadurch, daß Hyperion die Liebe schließlich ins Zeichen der untergehenden Sonne stellt: „seitwärts ahmt das Mondlicht hinter westlichem Gewölk den Niedergang des Sonnenjünglings, wie aus Liebe schüchtern nach“ (MA 1, S. 735). Der Verkehrung des Sonnenaufgangs in einen Sonnenuntergang folgt in den Diotima-Gedich-

ten die Umkonnotierung der mondhaften Diotima, die nunmehr wiederholt mit dem Emblem der untergehenden Sonne verknüpft wird.²³

Es ist kaum übertrieben zu sagen, daß Hyperion und Diotima einander Sonnen sind, zwei Sonnen, die sich auf gleicher Höhe einander gegenüberstehen wie Morgen- und Abendsonne, aber gleichzeitig und in dieser Gleichzeitigkeit eine paradox-utopische Aufhebung der Zeit symbolisieren. Die Liebenden spiegeln sich ineinander, und an Melite hatte Hyperion das sogar bemerkt: „Die Gute freute sich über dem Lichte, das in mir leuchtete, und dachte nicht, daß es nur der Widerschein des ihrigen war“ (MA 1, S. 496). Angesichts Diotimas verallgemeinerte sich ihm diese augenblickliche und partielle Einsicht zur theoretischen Schau: „Ja! eine Sonne ist der Mensch, allsehend, all-verklärend, wenn er liebt“ (MA 1, S. 679). Im Umkehrschluß heißt das, daß die Sonne Mensch ist, und zwar Frau und Mann, Schwester und Bruder, Liebe vorausgesetzt.

IV. Urania bei Heinse und Hölderlin

Von hier ist es nur ein Schritt zu Isis und Osiris sowie zur ägyptischen Sonnenreligion. Daß Hölderlin ihn nicht gegangen ist, bezeichnet seine Distanz zur Sonnenverehrung der Spätaufklärung²⁴ wie zu dem Buch, das wie kein zweites der vor dem *Hyperion* erschienenen den Titel eines kosmologischen Romans verdient. Wilhelm Heineses *Ardinghella* (1787) huldigt einem Sonnenkult, in dem die moderne Vorstellung der Heliozentrik mit den Sonnenreligionen Ägyptens und Mexikos²⁵ amal-

²³ Siehe MA 1, S. 168: *An Diotima*, v. 5; MA 1, S. 189: *Diotima*, v. 3f.; MA 1, S. 245: „Geh unter, schöne Sonne, ...“, v. 1f.; MA 1, S. 293: *Menons Klage um Diotima*, v. 65f. Vgl. dagegen allerdings die 8. und 9. Strophe: Beschwörung der Begegnung zweier im Zenit stehender Sonnen.

²⁴ In den 1790er Jahren flackert die aufklärerische Rehabilitation der Sonnenkulte, auf deren natürliche Basis auch die Offenbarungsreligionen, vor allem das Christentum, zurückgeführt werden, noch einmal auf. In Klingers *Medea auf dem Kaukasus* (1790) versucht die Titelheldin, eine „Enkelin der Sonne“, die Wilden der kaukasischen Horde vom Menschenopfer abzubringen, das ihnen ihre Druiden zu vollziehen befehlen. Als sie damit zu scheitern droht, ruft Medea den Sonnengott, ihren (Vor-)Vater, herbei, der als mythische Verkörperung der im Priesterbetrug entstellten Natur erscheint und die Druiden tötet. – Volney bezeichnet in *Les Ruines* (1791) die Vergöttlichung der Sonne als frühes (wenn auch nicht allererstes) Stadium der Religionsgeschichte. – Und in Sylvain Maréchal's jakobinischem Einakter *Le jugement dernier des rois* (1793) verehren die als Kinder der Natur gezeichneten Inselbewohner die Sonne und das Feuer.

²⁵ So verstehe ich den dunklen Hinweis auf die Verehrung der Sonne „in der Mitte der zwei größten Weltteile, Asien und Amerika“ (Wilhelm Heinse: *Ardinghella und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Max L. Baeumer. Stuttgart 1985, S. 269; die Kulte der Ägypter werden später erwähnt: S. 306 u. 310).

gamiert ist. Das Italien der Renaissance, in dem sich Ardinghella bewegt, datiert Heinse auf die Zeit zwischen der Jugend des Kopernikus' und des Galilei.²⁶ Die Sonne, der Heineses Demetri und die Seinen einen Tempel errichten und Ardinghella zum Priester begeben²⁷, ist aber nicht nur die des Kopernikus. In erster Linie ist sie eine erotisierte Himmelskönigin, Inbegriff einer natürlichen Wonne, die sich unschwer als Assoziation von Weib und Sonne lesen läßt.²⁸

Die sonnen-selige Kosmogonie, die Demetri in einem „lyrischen Taumel“²⁹ entwirft, hat die Aufmerksamkeit erst des Lyrikers und dann auch des Romanciers Hölderlin erregt. Ihr entnimmt er 1790 das Motto zu seinem *Hymnus an die Göttin der Harmonie*: „Urania, die glänzende Jungfrau, hält in ihrem Zaubergürtel das Weltall in tobendem Entzücken zusammen“ (MA 1, S. 111).³⁰ Genau hier aber scheiden sich Heineses und Hölderlins poetische Kosmologien. Denn während im *Ardinghella* die Muse der Astronomie einen Gürtel trägt, der wohl auch der Aphrodite stehen würde, betont der *Hyperion* ihre Jungfräulichkeit.

Diese marianische Rückbindung der Sonnensymbolik deutet sich an in Hölderlins Wechsel von der Mehr- zur Einzahl der Sonne. Nur in der Lyrik der frühen Neunziger Jahre erlaubt er sich die von Brockes bis Klopstock geläufige überschwängliche Rede von den Sonnen: „Wie Sonnen aus dem Chaos, wanden/ Aus Stürmen sich Heroën los“ (MA 1, S. 146, v. 23f.).³¹ Schon die Urania des Hymnus von 1790 steht, als Muse, für die Harmonie, und die der *Hyperion*-Zeit widersteht dem Geist der Entzweiung: „Wie melodisch bei des alten/ Chaos Zwist Urania,/ Steht sie, göttlich rein erhalten,/ Im Ruin der Zeiten da“ (MA 1, S. 174, v. 61-64). Sie – das ist Diotima, die nun, 1797/98, mit Urania gleichgesetzt wird: „Komm und besänftige mir, die du einst Elemente versöhntest/ Wonne der himmlischen Muse das Chaos der Zeit,/ Ordne den tobenden Kampf mit Friedenstönen des Himmels,/ (...)“ (MA 1, S. 168, v. 1-3).

Heineses Wonne hat sich erhalten, aber als Freude über die Ordnung (Kosmos) eines Tobenden (Chaos), das Entzückung nur bei seiner

²⁶ Heinse (Anm. 25), S. 271 Anm.

²⁷ Siehe Heinse (Anm. 25), S. 368 u. 370.

²⁸ Siehe Heinse (Anm. 25), S. 272; zur Erotisierung der weiblichen Sonne s. S. 124 u. 222.

²⁹ Heinse (Anm. 25), S. 273.

³⁰ Leicht verändert (Kasuswechsel, Verbstellung) aus Heinse (Anm. 25), S. 270.

³¹ Vgl. Heineses (Anm. 25) Kosmogonie: „Stellt euch das Chaos vor (...), worin Sonnen und -planeten noch zerstäubt schwimmen (...). [Abs.] Es begann die Zeit: (...) Die jungen Sonnen wälzten sich und wuchsen“ (S. 270).

Überwindung bereitet. Eng verwoben ist diese Sprache mit dem Text des *Hyperion*. Hier umspielt der Briefschreiber das Motto, das er 1790 dem Roman von den „glückseligen Inseln“ entnommen hatte: „Wie die Wooge des Oceans das Gestade seeliger Inseln, so umfluthete mein ruheloses Herz den Frieden des himmlischen Mädchens. [Abs.] (...) nichts hatt' ich ihr zu geben, als meine gränzenlose Liebe mit (...) ihren tausend tobenden Hoffnungen; sie aber stand vor mir in wandelloser Schönheit (...) ach! alles, was in goldnen Morgenstunden von höhern Regionen der Genius weissagt, es war alles in dieser Einen stillen Seele erfüllt“ (MA 1, S. 663). Die, die tobende Hoffnungen zur Einheit bindet und himmlischen Frieden bringt, ist die Diotima, die Hyperion wenige Zeilen später als Urania bezeichnet: „Ich (...) hört' und sah den Frieden des Himmels, und mitten im seufzenden Chaos erschien mir Urania“ (MA 1, S. 663; vgl. 578). Daß ihm das Chaos gegenübergestellt wird, impliziert die Doppelbedeutung dieses Himmels. Er ist astronomischer und göttlicher Kosmos. Die Stauung der Nomina: „Chaos Zwist Urania“ gibt sich in diesem Licht als heilige Auflösung von Unordnung in Ordnung zu erkennen.

Gott und Weltall identifizierend, ist für Hyperion der ihm durch Urania-Diotima erschlossene Himmel sein Ein und Alles, das universale Muster, vor dem die menschlichen Gebote vergehen: „alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewigeinen Welt, wie die Regeln des ringenden Künstlers vor seiner Urania“ (MA 1, S. 615). Der genieästhetische Gedanke, daß der enthusiastisch begeisterte Autor der Regelpoetik enthoben sei, wird hier eingebunden in die alles durchdringende Strukturvorgabe der ewigeinen Welt und der Urania als ihrer allegorischen Figur. Die Frage, ob sie hier die Muse der Astronomie oder die Venus Urania bezeichne, setzt eine Alternative voraus, die Hölderlin gerade einschmilzt. Die Venus Urania, von der Platon im *Symposion* spricht (180 d, 187d-e)³², ist die Urania, als die Hyperion seine Diotima anredet, weil er bei dieser Diotima lernt, den platonischen Hermaphroditen-Mythos astronomisch, nämlich kosmisch zu verstehen. „(...) die Erde“, schreibt Hyperion über sein erstes Gespräch mit Diotima, „sei ein herrlich lebend Wesen, sagten wir, (...) die immer treuer liebende Hälfte des Sonnengotts“ (MA 1, S. 659).

Diese für die Himmelskunde des *Hyperion* entscheidende Stelle spielt den platonischen Mythos hinüber in den kosmischen des *hieros*

³² Siehe Gaier (Anm. 13), S. 101f. Anm. 40; vgl. Knaupp (Anm. 18), S. 10 z. St. 9,20 (I, 11).

gamos von Erde und Himmel, Gaia und Uranos. Indem der Uranos der Hölderlinschen Diotima-Urania metonymisch mit der Sonne in eins gesetzt wird, weicht Hölderlin von der kanonischen Passage der Hesiodischen *Theogonia* ab, die den Ursprung von Eros, Erde und Himmel aus dem Chaos beschreibt (v. 116-127).³³ Übernehmen aber konnte er, daß Hesiod die Gleichheit, Koextensivität von Gaia und Uranos betont hatte (v. 126). Was den Aufklärern die Sonnenverehrung des alten Ägypten oder Mexiko, ist für ihn die Sonnengottheit eines mythisch-archaischen Griechenlands. Es ist die Sonne Homers, von dem Hyperion behauptet, zusammen mit Theseus sei er „die Aurore“ „des griechischen Tages“ gewesen.

V. Orte des Feuers: Sonne – Herz – Hölle

Wenn nun die Vermählung von Erde und Himmel, der kosmisch gefaßte Hermaphroditen-Mythos das Makromodell ist, an dem Hyperion die kryptische weltharmonische Formel Heraklits vom Einen-in-sich-selber-Unterschiednen (s. MA 1, S. 685)³⁴ für sich gewinnt, wenn der Himmel hierbei zur Sonne des liebenden Menschen (Hyperion/Diotima) zusammengeballt ist, dann lassen sich von hier aus die Konstellationen der Romanfiguren zuordnen. Daß etwa die Urania-Diotima sacht an die Imago der Maria angelehnt ist, ließe sich aus den Attributen der *Regina Cæli* erklären, und die Züge, die Hyperions Geliebte der mythischen Asträa, der Restitutorin des Goldenen Zeitalters annähern³⁵, sind vor dem Hintergrund der Goldfarbe zu sehen, die mit der Diotima des Romans konnotiert wird. Wichtiger scheint mir, daß das von der Sonne ausströmende Feuer die vertikale Achse der Romanwelt bestimmt. Diese Achse verläuft senkrecht von der Sonne durch den Äther³⁶ zum Herzen der Liebenden (Hyperion/Diotima) und von dort über die goldene Fläche der Blumen und Halme in den höllenhaften Kern der Erde. Die Symmetrie ist deutlich: Zweimal spannt sich die Linie zum Raum (Äther) bzw. zur

³³ Die ersten dieser Verse werden im *Symposion* zitiert. *Hysteron proteron*: Was bei Platon nur ein frühes Stadium des dialogischen Erkenntnisprozesses ist, wird bei Hölderlin zur mythisch-poetischen Basis, auf die der daraufhin entwickelte Hermaphroditen-Mythos zurückzuführen sei.

³⁴ Zu dieser Formel s. Gunter Martens: „Das Eine in sich selber unterschiedne“. Das ‚Wesen der Schönheit‘ als Strukturgesetz in Hölderlins *Hyperion*“. In: Uwe Beyer (Hg.): *Neue Wege zu Hölderlin*. Würzburg 1994, S. 185-198.

³⁵ An Asträa erinnert Hölderlins Diotima auch insofern, als diese mit dem Wunsch verbunden wird, der Welt den Frieden und die Wiederherstellung einer natürlichen Ordnung zu bringen (s. bes. Diotimas Brief an Hyperion: MA 1, S. 719).

³⁶ Diotima spricht vom „aetherliebende[n] Feuer“ (MA 1, S. 747).

Fläche (Erdboden) auf, ebenso die Rhythmik des Wechsels der imaginären Geschlechtszugehörigkeit: von der weiblichen Sonne über den väterlichen Äther zum weiblich-männlichen Herz Diotimas und Hyperions und von dort über die weibliche Erde zum männlichen Tartarus.

Die traditionelle Mikro-Makrokosmos-Analogie zwischen Kopf, Globus und All nimmt der *Hyperion* auf, indem er an die Stelle der einander entsprechenden Kugeln das Sonne, Herz und Erdkern verbindende Element des Feuers setzt. Sein Wahrnehmungs- und Empfindungszentrum hat diese Korrespondenz im glühenden Herzen Hyperions. In seinem letzten Brief bekennt Hyperion: „O Sonne, o ihr Lüfte (...), bei euch allein lebte noch mein Herz“ (MA 1, S. 759). Da er die Sonnenverwandtschaft seines Herzens feststellt, findet sein „Glühen“ zu Stetigkeit und Ruhe.

Das Feuer in Hyperions Herz erhellt schließlich, sofern es aus lauterer Freude und Begeisterung brennt, die Einsicht des Protagonisten in seine Berufung zum Dichter. Was er bitter als spöttisches Wort über den Weg des Empedokles zitiert: „denn der kalte Dichter hätte müssen am Feuer sich wärmen“ (MA 1, S. 753), gilt auch für ihn selbst. Schließlich erkennt er dieses Feuer, ohne das er in der historischen Welt zu erfrieren fürchtet, als das des poetischen Enthusiasmus, der Verschmelzung des Dichters mit dem Sonnengott. Diese Erkenntnis wird an einer Stelle vorbereitet, an der Hyperion das *Ardinghello*-Vokabular mit der Erde-Gold-Herz-Analogie versetzt, um sich, vorerst nur unbewußt, den mythischen Orpheus als Wunsch-Muster vor Augen zu stellen: „es war mir oft, als läuterten sich und schmelzten die Dinge der Erde, wie Gold, in meinem Feuer zusammen, und ein Göttliches würde aus ihnen und mir, so tobte in mir die Freude; und wie ich die Kinder aufhub und an mein schlagendes Herz sie drückte (...). Einen Zauber hätt' ich mir wünschen mögen, die scheuen Hirsche und all' die wilden Vögel des Walds, wie ein häuslich Völkchen, um meine freigebigen Hände zu versammeln“ (MA 1, S. 669).

Dieses häusliche Bild hat freilich sein Pendant im kriegerischen Hyperion. Auch dessen Herz ist aufs Schmelzen, Läutern und Schlagen aus, hier aber schmiedet er damit keine Verse, sondern ein Schwert. Den Vulkan versteht der kriegerische Hyperion als Waffenschmied. Er denkt dabei an den mythischen Hephaistos, mit dem er sich ironisch identifiziert (s. MA 1, S. 671), aber auch daran, daß vom Krieg wie vom Vulkan gesagt wird, er breche aus. „Der Vulkan bricht los“ (MA 1, S. 715), schreibt Hyperion zum Schlachtbeginn. Das Feuer dieses, des Krieg-Vulkans ist Mittel zum Zweck, Wegbereiter zum Gegenteil: „Aus heißem Metalle wird das kalte Schwert

geschmiedet“ (MA 1, S. 639). Das Feld von Halmen, das in der Sphäre Diotimas golden ist und das die friedliche, von der Sonne geschenkte Reifung des Getreides, Vorbereitung des Brots anzeigt, begeistert den Krieger Hyperion als metallfarbenes, weil es die Stärke und Schlachtbereitschaft anzeigt: „die tausend Waffen, wie ein ehern Halmenfeld auf Einmal aus der Erde gewachsen!“ (MA 1, S. 596; vgl. die gedämpfte Version S. 715).

VI. Die Schmiede im Erdkern (Titanen und Heroen)

Das Schicksal und die Zeit haben Alabanda und Hyperion zu Krieger geschmiedet (s. MA 1, S. 639), und dieser bekennt sich damit zum Prometheus der Goetheschen Hymne. Diese Anspielung schon der metrischen Fassung³⁷ könnte als Indiz dafür gelten, daß das „Heilig glühend Herz“ (v. 34) des Goetheschen Prometheus die Feuerquelle des revoltierend-kriegerischen Hyperion ist. Melite und Diotima gegenüber glühte Hyperions Herz vor Liebe³⁸, nun glüht es vor Kriegsbegeisterung. Sein Feuer holt es nicht von der Sonne, sondern von unten. Urbild der Schmiede, in der Hyperion sich seine Waffen, ja sich zur Waffe schmieden will, ist die Erdmitte: tellurisch als Feuerkern der Erdschöpfung, mythisch-christlich als Tartarus und Hölle. Diesem „Herz der Erde“ (MA 1, S. 571) entwachsen nicht nur die Diamanten, das Gold und der Marmor³⁹, sondern dort schmachten auch die Titanen, die Gefährten des Feuerbringers Prometheus.

Die Titanen verkörpern für Hyperion die Kräfte und Mächte des archaischen Griechenland, das er restituieren will. Diotima leidet mit ihm an ihrer Verbannung ins Totenreich: „daß jezt die Todten oben über der Erde gehn und die Lebendigen, die Göttermenschen drunten sind“ (MA 1, S. 731f.; vgl. S. 303, v. 253f.). Hyperions Identifikation mit den Titanen steht im Zeichen weniger der Trauer als der Gewalt und des heißen Zorns. Er bekundet, wie in ihm und allen Menschen „das ungeheure Streben, Alles zu seyn, wie der Titan des Aetna“ „heraufzürnt aus den Tiefen unsers Wesens“ (MA 1, S. 623). Negativ beschreibt er dieses Streben an der Unmöglichkeit, sich mit Diotima

³⁷ Siehe MA 1, S. 515, v. 1: „Gestählt vom Schicksal“; deutlicher MA 1, S. 555: „daß der Schmerz zum Manne mich schmiedete“, was an v. 39 und 43 der Goetheschen Hymne anklingt, wie Knaupp (Anm. 18) vermerkt (s. S. 232f. z. St. 154, 28f.).

³⁸ Siehe MA 1, S. 493: „Ich press' es an mein glühendes Herz das süße Phantom“, nämlich das Erinnerungs-Bild der Geliebten; vgl. MA 1, S. 540, diesmal bezogen auf Diotima.

³⁹ Siehe MA 1, S. 656, 674, 682, 688 u. 735. Auch Adamas ist durch seinen Namen in der Sphäre der die Diamanten ausbildenden Erdtiefe verwurzelt.

hermaphroditisch zu vereinen. Wenn er sich wie vom Schicksal an eine Kette geschmiedet fühlte, „zürnt’ oft“, so sagt er, „die mächtige Liebe (...), wie ein gefangener Titan, in mir“ (MA 1, S. 674). Bevor Hyperion die „Titanenkraft“ (MA 1, S. 757) endlich defensiv als Erfordernis des Dichters versteht, der sich der Widerstände der Gesellschaft zu erwehren hat, faßt er das Titanentum als physische Qual und Gewalttätigkeit eines Riesen auf. Wir sehen ihn sich den Atlas aufladen wollen (s. MA 1, 650 u. 700) und den Alabanda bewundern, der, „[w]ie ein junger Titan, (...) unter dem Zwergengeschlecht daher(schritt)“ (MA 1, S. 629).⁴⁰

Die ingeniöse Formulierung: „Dem jugendlichen Dichter [Hölderlin] gingen die ‚Titanen des Altertums‘ wie Sterne auf in der Nacht der Gegenwart“⁴¹ übernimmt allerdings die Vermischung von Titanen und Heroen, die der Roman selbst betreibt. Assoziativ vermengt sie die Lehre des Adamas, der seinem Schützling nicht nur die Vorbildlichkeit der titanischen Sonne, sondern auch die „Heroenwelt des Plutarch“ (MA 1, S. 620) erschließt und dem Briefschreiber Hyperion schließlich als „trauender Halbgott“ (MA 1, S. 618) im Gedächtnis bleibt. Wenn Diotima später den Hyperion daran erinnert, er habe von Agis und Kleomenes gesagt, „sie wären Halbgötter, so gewiß, wie Prometheus“ (MA 1, S. 703), sind die entscheidenden Identifikationen impliziert. Sie übernimmt hier seine Vorstellung, die Titanen und Heroen in eins setzt.

Titanen und Heroen verbindet ihre Nachbarschaft (Halbdistanz, halbe Nähe) zur Sphäre der Olympischen. Sie sind gleichsam die menschlicher Göttlichen: jene durch Leid, diese durch Leid und Tat. Insofern entspricht dem Tartarus der Titanen der Himmel der Heroen. Die Sonne und der Held haben gemeinsam, daß sie untergehen – nach dem Gesetz und in Schönheit. Die Heroen, die Hyperion bewundert, sind Sterne, die „Helden des Himmels“ (MA 1, S. 617).⁴² Keine Planeten (wie die Olympier: Jupiter, Merkur, Venus), sondern Nebensonnen, sonnenähnliche Fixsterne.

Unter den Heroen bevorzugt der Eremit Hyperion die Dioskuren. Kastor und Pollux vermitteln mit ihrem Mythos alle drei kosmischen Stationen des Romans, die irdisch-menschliche der Erde, die menschliche wie titanische des unterirdischen Totenreichs und die Stern-

⁴⁰ Görres' Rezension bezeichnet Hyperion und Alabanda als „große eingekerkerte Götter“ (Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 10, hg. v. Michael Knaupp u. D. E. Sattler. Frankfurt/M. 1982, S. 31 Nr. 76).

⁴¹ Arthur Hänzy: *Hölderlins Titanenmythos*. Zürich 1948, S. 8.

⁴² Vgl. im *Thalia*-Fragment: „Helden des Sternenhimmels“ (MA 1, S. 507).

welt, in die sie schließlich aufgenommen werden.⁴³ Sie sind das halb-göttlich-menschliche Zwilling-Vorbild für Agis und Kleomenes, Harmodius und Aristogiton⁴⁴ wie auch für die Freunde Hyperion und Alabanda. Die Dioskuren, die Hyperion seinem Gefährten weist, interpretiert dieser als in der Brust des Menschen bewahrheitete: „das sind nur Sterne, Hyperion, nur Buchstaben, womit der Name der Heldenbrüder am Himmel geschrieben ist; in uns sind sie! lebendig und wahr, (...) du bist der Göttersohn, und teilst mit deinem sterblichen Kastor deine Unsterblichkeit!“ (MA 1, S. 640).

VII. Blumen wie Sterne wie Inseln

Die Sterne des Hyperion sind ihrer (über-)menschlich, (halb-)göttlichen Seite nach Heroen, ihrer vegetativ-elementarischen nach Blumen und Inseln. Wenn Hölderlins Figuren den von Sternen übersäten Himmel einen Garten, ein Feld oder eine Wiese nennen (s. MA 1, S. 658, 718 u. 735), mag das als Rückgang auf einen barocken Topos erscheinen⁴⁵, allenfalls auch als Muster für eine berühmte Zeile des *Hyperion*-Lesers Clemens Brentano.⁴⁶ In der tellurischen Dimension der vegetativen Welt bezeichnet es eine der vielen Korre-

⁴³ Schadewaldt (Anm. 15) erinnert anhand des Briefes an Neuffer vom November 1791 daran, daß Hölderlin unter dem Eindruck seiner Begeisterung für (die Sterne und Heroen) Kastor und Pollux bedauert hat, nicht früher an die Astronomie geraten zu sein (s. S. 3).

⁴⁴ Eine Stelle in *Hyperions Jugend* vergleicht die Liebes-, Freundschaftspaare (und mittelbar auch die kriegerischen Mitstreiter) der antiken Welt den „brüderliche[n] Gestirne[n]“ der Dioskuren (MA 1, S. 542).

⁴⁵ Siehe etwa Christof Junker: *Das Weltraumbild in der deutschen Lyrik von Opitz bis Klopstock*. Berlin 1932. Zu Hölderlins Verwendung dieses Bildes s. Anke Bennholdt-Thomsen: *Stern und Blume. Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins*. Bonn 1967: In Hölderlins Werk verbürgt der Zusammenhang von Stern und Blume die Einheit der Natur, nämlich von Tag und Nacht, Himmel und Erde. Ausgedrückt wird diese Korrelation durch das dichterische Wort, das seinerseits zusammen mit Stern und Blume eine der drei Sprechweisen der Natur ist (s. S. 16). Insofern erstattet es der Natur lediglich zurück, was es aus ihr bezog (s. S. 15 u. 65). Später versteht Hölderlin die menschliche Sprache als die ursprünglich-natürliche, welche den Konnex zwischen Stern und Blume allererst stiftet (s. S. 147 u. 208f.) als Korrespondenz und Aufeinander-Angewiesensein des Getrennten: von Unvergänglichem und Vergänglichem (s. S. 73 u. 97). „Die Ähnlichkeit von Stern und Blume ist im ‚Hyperion‘ Ausdruck der Harmonie, in der die liebenden Menschen sich mit der Natur eing wissen.“ (S. 107). Damit gehört der Roman einer frühen Stufe von Hölderlins Natur- und Sprachverständnis an (s. S. 169 A. 107).

⁴⁶ Siehe Clemens Brentano: *Werke*, hg. v. Wolfgang Frühwald u. a., Bd. 1. München 1968, S. 253, v. 7-10.

spondenzen, mit welchen der Roman die Reiche der Natur verknüpft. Die Erde ist eine der „Blumen des Himmels“ (MA 1, S. 658), denn sie bezieht wie die übrigen Planeten ihre Lebenskraft, ihr Heraufwachsen und ihren Glanz aus der Sonne, dem mächtigsten Stern, der sie bescheint. Die Sterne sind „funkelnde[] Blumen“ (MA 1, 735), weil sie die von der Sonne ernährte Erde imitieren – allerdings nicht in einem Urbild-Abbild-Verhältnis, sondern so, daß alle, Sonne, Blumen und Sterne, einander imitieren wie die liebenden Sonnen Hyperion und Diotima.

Die willkürlich-gesetzlich scheinende Streuung der Wiesenblumen findet sich abermals gespiegelt in den Inseln der Ägäis, die ihrerseits häufig den Sternen verglichen werden. Daß diese Konstellationen aufeinander bezogen sind, hatte von der Antike bis in Hölderlins Lebenszeit einen festen Erfahrungsgrund. Bis zur Durchsetzung der Harrisonschen Chronometer, die ab den 1770er Jahren die Longitudinal-Bestimmung erlaubten, bedienten sich die Schiffer zur Orientierung auf offener See der Sternbilder. Hölderlins *Archipelagus* wird diesen Bezug noch einmal als einen grandios-sympathetischen beschwören.

Die palingenetische Lockung, die die Sterne als „glänzende[] Inseln des Jenseits“ (MA 1, S. 734) sowohl auf Alabanda wie auf Diotima und Hyperion ausüben (s. MA 1, S. 741 bzw. S. 675), verdankt sich einer Kombination, in der Hölderlin das erotische Elysium von Heineses glückseligen Inseln mit der Emphase des Pietismus zusammenspannt. Die Formel von den Stillen im Lande versetzt Hyperion nämlich in den Himmel: „Wohnt doch die Stille im Lande der Seligen, und über den Sternen vergißt das Herz seine Noth und seine Sprache“ (MA 1, S. 655; vgl. S. 570). Die beliebig wirkende parataktische Verbindung hat ihren genauen Zusammenhang im Topos von der Stille der Sterne, einer Lautlosigkeit, die Hyperion immer wieder als erstrebenswerte bewundert (s. MA 1, S. 635 u. 674).

Doch hat auch diese Trope ihre gewaltsame Dimension. Die Inseln sind auch deshalb den Sternen gleich, weil sie ihre Existenz dem Feuer verdanken. „Sie müssen heraus, sie müssen hervorgehn, wie die jungen Berge aus der Meersfluth, wenn ihr unterirdisches Feuer sie treibt“ (MA 1, S. 692), sagt Hyperion zu Diotima. Feuer ist das Kommandowort, das die Inseln mit dem Krieg konnotiert. Da die Inseln vulkanischen Ursprungs sind, erinnern sie an den höllischen Tartarus. Sie sind Äußerungen der tartarischen Titanen, die damit einen natürlichen Wink geben, wie sie zu befreien seien. Weil das Feuer nach oben strebt, dominiert hier die Vertikale, aber in beiden Richtungen. Denn der Vulkan ist zugleich der senkrechte Einstieg in den Tartarus

(so versteht Hyperion die Geschichte des Empedokles) wie eine der Sonne verwandte tellurische Erscheinung.⁴⁷

VIII. Kreis, Linie, Exzentrik, Ellipse: Die Bahnen des Hyperion

Aber ist Hölderlins Rede vom Himmel nicht eher philosophisch denn kosmologisch zu verstehen? Nämlich als Ausgestaltung einer spinozistischen Koextensivität von Gott und Natur – oder der Kantischen Konfrontation der Erhabenheit des gestirnten Himmels mit der Erhabenheit des moralischen Gesetzes in mir? Was ist die Sonnen-, Feuer- und Sternen-Sprache der Liebe Diotimas anderes als ein euphorischer Ausdruck der Zentralität des Ichs, das seine Apperzeptionen schöpferisch in die Welt projiziert? „Wie kann sie“, spricht der Weise in der metrischen Fassung von der Liebe, „so den Reichtum, den sie tief/ Im Innersten bewahrt, in sich erkennen?/ Sie (...)/ (...) füllt den Himmel an mit ihrem Reichtum“ (MA 1, S. 520, v. 172-175). Als Kant seine Erkenntniskritik mit dem Werk des Kopernikus verglich, meinte er den kopernikanischen Wechsel der relationalen Drehbewegung von der äußersten Himmelskugel zur Erde, deren tägliche Rotation den Schein erzeugt, das ganze Sternengebiet umkreise alle 24 Stunden den Erdball. So auch bringt das Denken die Erscheinungen hervor, deren Wirklichkeit der Unphilosophische ihnen selbst zuschreibt.⁴⁸

Zumal in die metrische Fassung ist Hölderlins Auseinandersetzung mit Kants Nachfolger Fichte eingegangen. Der Gedankengang des Weisen stößt sich von der Idee der Identität von Ich und Welt ab, indem er sie als leere, weltentleerende bezeichnet: „Der reine leidensfreie Geist befaßt/ Sich mit dem Stoffe nicht, ist aber auch/ Sich keines Dings und seiner nicht bewußt,/ Für ihn ist keine Welt, denn außer ihm/ Ist Nichts.“ (MA 1, S. 518f., v. 131-135). Der *Hyperion* verarbeitet dichterisch, daß der Geist am Stoff der Welt schmerzhaft Widerstand erfahren muß, daß nach der Vertreibung aus dem Paradies bzw. nach dem Untergang der archaisch-göttlichen Welt des griechischen Mythos der menschliche Geist getrübt und mit der Natur zerfallen ist, sie wechselnd als ihn besiegend, von ihm besiegt und ihm hilfreich-korreliert antrifft (s. MA 1, S. 515, v. 1-21, S. 558).

Der Eintritt in die Erfahrung der Sinnen- wie der geschichtlichen Welt bedeutet für Hyperion poetische Bemeisterung von Verlusten: Verlust der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur, Verlust der

⁴⁷ Im *Ardinghello* (Anm. 25) heißt es von der Gegend um den Vesuv: „Die Feuermassen scheinen dies Land der Sonne näherzurücken“ (S. 350).

⁴⁸ Siehe Blumenberg (Anm. 11), S. 691-713.

eigenen Jugend, Niederlage in einem Freiheitskrieg, in dem sowohl die Unwiederbringlichkeit der archaischen Welt wie das Scheitern der Französischen Revolution allegorisiert ist. Dieser Umstand aber erfordert, die bis hierhin aufgezeigten kosmologischen Strukturen in Hölderlins Roman vom Statischen ins Dynamische und vom Räumlichen ins Zeitliche zu übersetzen. Statt von den Himmelskörpern will ich daher abschließend von den Bahnen handeln, die der *Hyperion* beschreibt – in der leisen Hoffnung, dabei die Kurve, die von Kopernikus' und Kants Kreis- zu Keplers exzentrischen Figuren zurückführen mag, nicht zu verfehlen.

In der Forschung wurde die Naturauffassung des *Hyperion* als in einer musikalischen Metaphorik begründet verstanden, wie sie „zum Grundbestand der astronomischen und vor allem zahlenspekulativen Vereinigungsphilosophie (...) bis zu Keplers Weltharmonik und der *analogia entis* bei Herder (gehört).“⁴⁹ Tatsächlich analogisiert die Keplersche Kosmologie die siderische mit der biologischen Welt in einer Weise, die Hölderlins Verlebendigung des Planeten *tellus* schüchtern erscheinen läßt.⁵⁰ Keplers Vorstellungen vom Leben der Erd-Eingeweide belegen die ästhetische Vorprägung auch dieser Kosmologie. So behauptete er, die Winkel, in der die Strahlen zweier Planeten dergestalt auf die Erde treffen, daß diese wie sympathetisch erregt wird, ließen sich arithmetisch konstruieren nach Proportionen, die wiederum musikalischen Konsonanzen entsprächen: „At consonantiae vocum cum aspectibus luminum coelestium communis est Numeratio, et origo Geometrica et Cosmopoeetica.“⁵¹

Keplers Kosmologie folgt also einer poetischen Logik, wie sie Jochen Hörisch für Hölderlins Roman nachgewiesen hat.⁵² Weltharmonik und Exzentrik sind die Signaturen, die diese Autoren enger verknüpfen. Daß die palingenetische Wanderung der Toten, sofern sie zentrifugal auf die Sonne zuläuft, als Spirale beschrieben werden

⁴⁹ Gaier (Anm. 13), S. 117.

⁵⁰ Siehe Hélène Tuzets Rekapitulation der Keplerschen „analogies biologiques“ in den Schriften *De stella nova* (1606) und *Harmonices Mundi* (1619): „La Terre est un animal (...) Elle (...) digère et par concoction élabore les métaux (...) elle a même un sens esthétique qui la fait applaudir à sa manière, quand elle perçoit une configuration astrale harmonieuse“ (*Le cosmos et l'imagination*. Paris 1965, S. 280).

⁵¹ Johannes Kepler: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hg. v. Max Caspar. München 1938, S. 193 (*De stella nova*, 9. Kapitel).

⁵² Jochen Hörisch: „Die ‚poetische Logik‘ des *Hyperion*. Versuch über Hölderlins Versuch einer Subversion der Regeln des Diskurses“. In: Friedrich A. Kittler u. Horst Turk (Hgg.): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt/M. 1977, S. 167-201, s. bes. S. 191: Ästhetische Vorprägung prästabilisiert das Verhältnis Welt/ästhetische Kritik.

kann, ist im *Hyperion* allenfalls schwach impliziert. Wichtiger ist, daß eine exzentrische Bahn das Struktur- und Bewegungsgesetz des *Hyperion* darstellt, und zwar als Resultat der beiden Figuren, an denen Kepler das Gesetz der elliptischen Planetenbahnen illustrierte. „Qu'est-ce donc que la course elliptique des planètes? Une combinaison du mouvement circulaire, divin, et du mouvement rectiligne propre à la créature: effort toujours incomplet, vers la Perfection.“⁵³ Dem entspricht das ästhetische Problem und Programm des Romans: die Zyklik der natürlichen Zeit mit der Linearität, also Endlichkeit der menschlichen, die Konstanz und Ruhe der zyklischen Himmelsbewegungen mit der Transitorik und Unruhe eines Lebenslaufs zusammenstimmen zu lassen. Hölderlin ist also kopernikanischer Klassizist, insofern ihm selbst die Keplerschen Ellipsen rund erscheinen mögen im Vergleich zur Pfeil-Gerichtetheit der menschlichen Biographie.⁵⁴ Aber er ist Keplerianer, insofern er die Selbstgenügsamkeit der Kreisbewegungen nur für das unlebbares Stadium gelten läßt, in der Ich und Welt bewußtlos-ungetrennt sind. Sowie sie als Subjekt

⁵³ Tuzet (Anm. 50), S. 53. Diese Vorstellung begegne, so Tuzet, im *Bruno* (1802) wieder („Schelling notamment développe une doctrine du mouvement des Planètes qui est tout à fait dans la ligne de Képler“ [ebd.]), so daß von hier aus nach der Gemeinsamkeit der Kepler-Rezeption bei Hölderlin, Hegel und Schelling zu fragen wäre. – Ausführlicher hat zuletzt Hallyn (Anm. 1) die Implikationen von Keplers Option für die Ellipse dargelegt. Im *Mysterium cosmographicum* explizierte Kepler 1596 die für ihn gültige „opposition sémantique fondamentale entre la courbe (représentant le Créateur) et le droit (représentant de la créature)“ (S. 225; vgl. Johannes Kepler: *Opera omnia*, hg. v. Ch. Frisch, Bd. 1. Frankfurt a.M. u. Erlangen 1858, S. 122-124). – Die von Michael Franz glänzend aufgewiesene Parallelität zwischen dem Verständnis, das Hölderlin (im *Hyperion*) und Hegel (1803/4 in seiner Naturphilosophie) von der exzentrischen (Kometen-)Bahn entwickelten (Franz [Anm. 15], bes. S. 148f.), wäre insofern auf die Übereinstimmung beider Vorstellungen mit Kepler zu befragen. Wenn die Ellipse für Hegel die Summe aus der geradlinigen Bewegung des freien Falls und den beiden kreisförmigen Erdbewegungen des Kopernikanismus darstellt und somit den Begriff der Bewegung an die Grenze des Regelmäßig-Mittelpunktsgebundenen treibt (s. S. 148f.), exzentrisch ist gegenüber dem ins Unendliche sich Verlierenden der Geraden einer-, dem Abgeschlossen-Introvertierten des Kreises andererseits, dann spricht der Philosoph eine Keplersche Sprache der reinen mathematischen Formeln.

⁵⁴ Auch hierzu findet sich freilich ein Analogon in der (von der Idealität ihrer Figuren bestimmten) Keplerschen Kosmologie. Den Gegensatz von Kreis und Ellipse hatte nämlich Kepler in den *Paralipomena ad Vitellionem* (1604), zur Zeit der Entwicklung seines (2.) Gesetzes, in einer emphatisierten Definition der Ellipse vermittelt. Eine Art Cusaneische *coincidentia oppositorum* andeutend, tendiere die Ellipse zur Zirkularität: „Ellipsis quo longius ultra medium continuatur, hoc magis circularitatem affectat tandemque coit iterum secum ipsa“ (*Opera omnia*, Bd. 2. Frankfurt a.M. u. Erlangen 1859, S. 186; vgl. Hallyn [Anm. 1], S. 213).

und Objekt auseinandertreten und von hier aus Vermittlung suchen, entstehen exzentrische Bahnen.

Hölderlin demonstriert das in seiner Behandlung der Jahreszeiten. Die Aufbruchs-, Befreiungs-, Restitutions- und Verjüngungsprojekte des Romans stehen durchweg im Zeichen des Frühlings. Im Frühling lernt er Diotima kennen, im Frühling zieht er in den Krieg. Die einer Romanpassage zugrundeliegende Belagerung von Kolon durch russische Truppen fand zwischen dem 10. März und dem 16. April 1770 statt⁵⁵, und genau in dieser Zeit, am 20. März 1770, wurde der Autor des *Hyperion*, geboren. Doch weder Hölderlins Wiedergeburt noch Hyperions, noch die nationale Griechenlands, noch die der archaischen Welt des Mythos bleiben mehr als ein revolutionär-evangelisches Versprechen. Nur für die Dauer euphorischer Augenblicke täuscht die Zyklik der natürlichen Zeit, die es jedes Jahr Frühling werden läßt, darüber hinweg, daß die endliche und historische Zeit unaufhörlich voranschreitet, das Vergangene unwiederbringlich entrückt.

In seiner euphorischen Fassung heißt das Struktur- und Bewegungsgesetz von Hyperions Leben: „das schafft dem Menschen sein Elysium und seine Götter, daß seines Lebens Linie nicht grad ausgeht, daß er nicht hinfährt, wie ein Pfeil, und eine fremde Macht dem Flihenden in den Weg sich wirft“ (MA 1, S. 645). Der vom Nemesis-Bund ferngelenkte Alabanda kontrastiert diese Version mit einer resignativen, spricht „von so mancher wunderbaren krummen Bahn, die sich das Leben bricht, seitdem sein grader Gang gehemmt ist“ (MA 1, S. 717). Gerade der Freund repräsentiert für Hyperion das bewunderswerte Projekt, zurückbiegende Kräfte zu überwinden und selbstbestimmt auszuschreiten „auf seiner kühnen Irrbahn (...), wo er so regellos, so in ungebundner Fröhlichkeit, und doch meist so sicher seinen Weg verfolgte“ (MA 1, S. 635). Seiner linearen Komponente nach enthält dieser Weg das Versprechen, der Mensch werde sich aus den „Ketten“ des „ewige[n] Irrsaal[s]“ losreißen (MA 1, S. 643). Doch auch Alabandas Bahn ist, weil Bahn, gekrümmt, exzentrisch wie die der Keplerschen Irrsterne, nämlich der Planeten. Der ziellos-freiheitsuchende Mensch träumt zwar davon, aus dem Feld der ihn zurückhaltenden Gegenkräfte herauszutreten: „wär' es möglich, wir verließen der Sonne Gebiet und stürmten über des Irrsterns Gränzen hinaus“ (MA 1, S. 622). Doch ist selbst für den Himmelskörper, der das vermag, das Naturgesetz der gekrümmten (exzentrischen) Bahn nicht aufzuheben, weil auch „ein Komet aus fremden Himmeln (wiederkehrt)“ (MA 1, S. 646). Der Mensch

⁵⁵ Siehe Knaupp (Anm. 18), S. 61 z. St. 125, 2-4 (MA 1, S. 715). Vgl. MA 1, S. 602.

mißversteht die Irrbahn seines Lebens, solange er dieses Gesetz nicht erkennt.

Auch der junge Hyperion der metrischen Fassung will zuerst nur geradeaus flüchten: „Ich wanderte durch fremdes Land, und wünscht' / Im Herzen oft, ohn' Ende fortzuwandern“ (MA 1, S. 515, v. 25f.). Der weise Mann, dem er begegnet, lehrt ihn den Wert der den Einsamen zurückhaltenden Gesellschaft schätzen: „Wie sollten wir den Trieb/ Unendlich fortzuschreiten, uns zu läutern,/ Uns zu veredeln, zu befreien, verläugnen?/ Das wäre thierisch. Doch wir sollten auch/ Des Triebs, beschränkt zu werden, zu empfangen,/ Nicht stolz uns überheben“ (MA 1, S. 519, v. 146-151). In diese Polarität übersetzt die metrische Fassung die Spannung, die in der Vorrede zum *Thalia*-Fragment als Spannung zwischen den Bestrebungen, *in* allem und *über* allem zu sein, angedeutet war (s. MA 1, S. 489). Auf dem Weg von der selbstgenügsamen Einsamkeit zur Selbsterkenntnis als Gesellschaftswesen beugt sich die biographische Linie zur exzentrischen Bahn.

Als wohltätig kann diese Beugung verstanden werden, insofern sie Restitution des ursprünglich Vorgegebenen verspricht. Der wandernde Hyperion kehrt schließlich (nicht nur verbittert) vom fremden Land in sein Vaterland zurück, der erfahrende spiegelt sich (nicht nur narzißtisch) in den ihm nächsten Anderen. Schien Befreiung erst im geradlinigen Ausbruch aus dem Kreis zu bestehen, über den der angekettete Mensch nicht hinaus kann, wird sie von Hyperion zunehmend als Rückwälzung (Revolution) in einen idealen Ausgangszustand verstanden, von dem der lineare Fortgang der Geschichte die Menschheit immer weiter entfernt hat. Indes: Der Kreis schließt sich nicht. Erstens weil er kein Kreis, sondern eine Ellipse ist; und zweitens weil aller Harmonisierungs- und Vervollkommnungstendenz des menschlichen Strebens das Bewußtsein und das Gesetz einwohnt, daß „die bestimmte Linie (...) sich mit der unbestimmten nur in unendlicher Annäherung (vereinigt)“ (MA 1, S. 558).

Zur elliptischen Planetenbahn gehört Keplers Berechnung nach die Schwankung in der Geschwindigkeit, mit der sie durchlaufen wird. Schadewaldt hat diese reguläre Irregularität (Beschleunigung nahe der Sonne – im Aphelium –, Verlangsamung am ihr entgegenliegenden Bogen – im Perihelium) aufschlußreich auf den Weg des Hyperion bezogen.⁵⁶ Von hier aus läßt sich vielleicht das Exzentrische an der narrativen Dynamik des Romans verstehen. Die Unregelmäßigkeit, mit der Hyperions Leben voranschreitet, findet in der Sprung-

⁵⁶ Siehe Schadewaldt (Anm. 15), S. 15.

haftigkeit der Abfolge der Briefe und mehr noch in den Schwankungen der emotionalen Nähe des Briefschreibers (Hyperion I) zum Erleben des in den Briefen Geschilderten (Hyperion II) – weniger eine Spiegelung als eine weitere Verzerrung. Klar ist die temporale Struktur des Briefromans: Der Hyperion, der an Bellarmin schreibt, ist der zurückliegenden Lebensgeschichte des Hyperion voraus, doch bringt er sie Brief um Brief (daher sprunghaft) seiner eigenen Gegenwart näher. Die Annäherungs-Logik dieser Chronologie tritt allerdings erst ab dem dritten Brief in Kraft, und sie wird durch Einfügung der Korrespondenz zwischen Hyperion, Diotima und Notara unterbrochen. Indem diese Briefe die Erzählzeit an die erzählte Zeit von Hyperions Lebensgeschichte unvermittelt heranrücken, erfüllen sie hier die Funktion, die im auktorialen Erzählen dem Wechsel vom Präteritum zum historischen Präsens zukommt.

Doch ist diese Dynamik einfach im Vergleich zu den extremen Distanzschwankungen zwischen den emotional-mentalenen Zuständen des erzählenden einer-, des erzählten Hyperion andererseits. Im Schreiben der Briefe erlebt Hyperion seine Geschichte nach, aber asynchron. Die Erinnerung und ihre Objektivierung in Schrift affiziert und überformt das Erinnernte und Geschriebene, und zwar bevorzugt so, daß der Briefschreiber nicht da ist, wo sich die Figur Hyperion, die er beschreibt, gerade befindet. Die schreibende Erinnerung, ihre latente Öffentlichkeit und ihr Adressatenbezug verändern das Erinnernte wie den Erinnernden, jedenfalls seinen Erinnerungs(prä)text. In der Buchfassung des *Hyperion* wird das am deutlichsten in den Schlußsätzen eines Briefes von Diotima: „Ich war voll Seufzens, da ich anfieng dir zu schreiben, mein Geliebter! jezt bin ich lauter Freude. So spricht man über dir sich glücklich“ (MA 1, S. 714). Die Dynamik der Autoaffizierung von Hyperions Briefen ist solipsistischer. Hölderlin hat deren Schwankungen in den Vorfassungen seines Romans expliziter gemacht als in den Bänden von 1797 und 1799. Deutlich handelt etwa ein Brief der vorletzten Fassung vom Scheitern der Hoffnung, die erlebten Leiden auf das Geschriebene zu übertragen, sie darin weg- und abzuschließen: „Oft saß ich“, so Hyperion an Bellarmin, „stundenlang, versuchte zu schreiben, was in mir vorgieng – armes Wesen! als wäre der Jammer weg aus dir, wenn er einmal auf dem Papier stände!“ (MA 1, S. 568). Die Programmatik dieses Paradoxon (schriftliches Bedauern darüber, daß nicht dasteht, was als Bedauertes doch dasteht) changiert zwischen den Briefintrigen Valmonts (in Laclos' *Liaisons dangereuses* von 1782) und dem frühromantischen Fragmentarismus, der um die Unvollständigkeit aller Mitteilung weiß: „abgerißne Töne“ (MA 1, S. 568) sind diese Äußerungen. Sie zeigen den

Briefschreiber hin- und hergerissen zwischen seiner jetzigen Empfindung und der rekapitulierten Sequenz seiner vergangenen Zustände.

Im Prinzip wirkt das Erzählen auf den Briefschreiber als Wiederholung, Wieder-Herauf-Holen vergangener Zustände: „Warum erzähl' ich dir und wiederhole mein Leiden und rege die ruhelose Jugend wieder auf in mir?“ (MA 1, S. 706), fragt Hyperion den Bellarmin. Doch mehrmals hat er, in früheren Fassungen, seinen Adressaten daran erinnert, daß der Eindruck des gerade Geschriebenen täuscht: „ich schrieb dir lange nicht von ihr [*scil.* der toten Diotima], und als ich schrieb, so schrieb ich dir gelassen, wie ich meine“ (MA 1, S. 579). Aber er war es (schreibt er jetzt) nicht, und dieser Rückblick und Widerruf verunsichert ihm Vergangenheit und Gegenwart: „Was ists denn nun?“ (ebd.).

So ist Hyperion immer an drei Orten zugleich: als Erinnerter im gerade dargestellten Moment seiner Biographie (1), als Sich-Erinnernder in einem Moment oder in einer Konfiguration von Momenten seiner ganzen Geschichte (2) und als Schreibender in der Gegenwart (3). Die dritte Erzählperson (der Schreibende) schwankt zwischen den Entwicklungslinien der ersten und der zweiten; die zweite zwischen denen der ersten und der dritten. (Daß zumal in den hochgestimmt-reflektierenden Passagen unklar wird, aus welchem Zustand heraus sie gesprochen sind, macht auch die erste Linie phasenweise unscharf.) Aus der Interferenz dieser drei Abläufe entstehen Antizipationen, Rückbezüge und Überlagerungen, die zu einem kunstvollen Lesen anhalten, das Synchrones im Diachronen, Diachrones im Synchronen mitliest: „Zwar konnt' ich doch lange genug davon schweigen, konnte oft mich halten, wenn unter den andern Erinnerungen diese mich ergriff; siehe nur hin! du wirst tobende Thränen finden auf mancher unbedeutenden Seite; sie gehören hieher; ich troknete sie und schrieb von andern Dingen“ (MA 1, S. 570).

Hier liegt wohl das Exzentrische dieses Romans. Geometrisch ist eine Ellipse dadurch definiert, daß für alle Punkte (E1, E2 usw.) ihrer Bahn (e) die Summe des Abstands zu ihren zwei Brennpunkten (A und B) gleich ist. Während wir die Bahn der Ellipse verfolgen, von E1 zu E2ff gehen, verschieben sich zugleich die Linien A-E1 und B-E1 zu A-E2ff und B-E2ff. Die Korrelation der drei Erzählpersonen auf diese drei Bahnen abzubilden, hieße wohl, die idealtypische Gestaltungskraft dieser geometrischer Figur zu überfordern. Tatsächlich betont Hölderlin weniger die elliptische Geschlossenheit als den exzentrischen Mangel der Bahn Hyperions. Das Zentrum ist ausgefallen und in der Figur, die aus der Verformung der Kreisbahn resultiert, nur ein Brennpunkt (mit der Hyperion-Sonne) besetzt. Eine Ellipse ist die Bahn Hyperions

wohl nur in dem Sinne, daß einer ihrer Brennpunkt, der bestimmbare, im Endlichen und der andere (unbestimmte) im Unendlichen liegt. Diese Figur – Schlegels Formel zur Beschreibung der proto-romantischen Romane *Don Quijote* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – hebt die geometrische Definition der Ellipse, ihre Darstellbarkeit und Anschaulichkeit, auf. Sie ist gleichsam die Katachrese einer Ellipse.⁵⁷

Die Figur der exzentrischen Bahn vermittelt also die Widersprüche des *Hyperion* zu einer Art offenen Versöhnung. Was Hyperions Lebensweg betrifft, bezeichnet diese Bahn den Zusammenschluß der Geraden mit der Linie, was seine (zumeist bipolar gefaßte) Begegnung mit Anderen – zumal mit Diotima –⁵⁸ angeht, die Verschränkung

⁵⁷ Siehe Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M. 1987, S. 155-172, bes. S. 161f. Gegen 1800 liegen die Stichworte Ellipse, Exzentrik und Kepler für die deutschen Schriftsteller eng beieinander. So beschwört Novalis eine Rückkehr zu dem „edle[n] Kepler, dessen hoher Sinn ein vergeistigtes, sittliches Weltall sich erschuf“ (*Schriften*, hg. v. Richard Samuel u. a., Bd. 2. Stuttgart usw.: Kohlhammer, 3. Aufl. 1981, S. 618 Nr. 433). Gleich darauf überführt er Keplers Kosmologie ins Gebiet der persischen Märchenwelt: „Die Kometen sind wahrhaft eccentricische Wesen – der höchsten Erleuchtung und höchsten Verdunkelung fähig – ein wahres Ginnistan“ (ebd., S. 618f. Nr. 437). In Schlegels *Ideen* (1800) grenzt der Satz „Die Philosophie ist eine Ellipse“ (*Kritische Ausgabe* [= KA], hg. v. Ernst Behler u. a. Paderborn usw. 1958ff, hier KA II, S. 267 Nr. 117) eng an den patriotischen Appell zur Nachahmung Keplers (s. S. 268 Nr. 120; vgl. S. 270 Nr. 135). Im Jahr zuvor hatte er spekuliert: „Im primitiven Punkt ist Dualität. Ellipse das erste Symbol desselben“ (KA XVIII, S. 156, Nr. 398). In diesem Kontext steht wohl auch seine Reflexion darüber, daß die Kometenbahn nicht an ein Zentrum gebunden, daher ohne *religio* sei: „Die Kometen sind vermuthl ganz irreligiös, bloß π [poetisch] und φ [philosophisch], excentr Disharmonien“ (S. 154 Nr. 375). Wie Schlegel hat schon Kepler die Ellipse in eine Gruppe mit den (geometrischen) Figuren der Hyperbel und der Parabel gestellt (s. Kepler: *Paralipomena ad Vitellionem* [Anm. 54], S. 186). Das berührt sich nicht nur mit der Parallelisierung der (rhetorischen) Figuren der Ellipse und der Hyperbel bei Aristoteles, sondern auch mit dem geometrischen Gleichnis, das Hölderlin in der Vorrede zur vorletzten Fassung zur Erläuterung des Worts von der exzentrischen Bahn gebraucht: „die bestimmte Linie vereinigt sich mit der unbestimmten nur in unendlicher Annäherung“ (MA 1, S. 558).

⁵⁸ Anfangs stand Diotimas Leben und Wesen im Zeichen des Kreises, und es war, wie sie sagt, „Unendlichkeit in meiner kleinen Sphäre“ (MA 1, S. 608). Durchbrochen wird dieser Kreis durch die Begegnung mit Hyperions „Trieb nach Ganzem, und Unendlichem“ (S. 607), einem anderen, mystischem Unendlichen, das zyklisch allenfalls im Sinne des Kreises ist, dessen Mittelpunkt überall und dessen Peripherie nirgends ist. Diotima versucht fortan, den geschlossenen Kreis wiederzufinden, indem sie dessen Unendliches nicht räumlich-geometrisch, sondern (über-)zeitlich auffaßt: „Wie sollt' ich mich verlieren aus der Sphäre des Lebens, worinn die ewige Liebe, die allen gemein ist, die Naturen alle zusammenhält?“ (MA 1, S. 749). So wirken für Diotima die zentripetalen Kräfte als kreisbildender, für Hyperion die zentrifugalen als kreissprengender Widerstand, zur Figur der natürlichen Sphäre.

zweier benachbarter, aber eben doch voneinander entfernter Kreise, deren Zentren nicht ins eines zusammenrücken. Sie ist gleichsam ein gestreckter Kreis, eine Figur, die in der Negation ihre Orientierung am Kreis eingesteht, ihn verzerrt, aber nicht sprengt, weder der klassizistischen noch der erhaben-unanschaulichen noch einer sonstwie ganz-regelmäßigen Form Prävalenz zugesteht. Auch nicht der sauber durchgezeichneten Ellipse, denn es ist allenfalls eine offene Ellipse, die der scheinbar schließende Rückgang des letzten auf den ersten Satz des Romans suggeriert. Tatsächlich öffnet sich in jenem („Nächstens mehr.“ [MA 1, S. 760]) eine nicht mehr erzählte Zukunft, während dieser („Der liebe Vaterlandsboden giebt mir wieder Freude und Laid.“ [MA 1, S. 613]) von einer Iteration berichtet, die in eine (dort) noch nicht erzählte Vergangenheit deutet. Der Bewegungssinn der beiden äußersten Ecksätze divergiert also. Janusartig haben sie die Geschichte des Hyperion im Hinterkopf.

IX. Der Harmonie zunächst: Abgebrochene Dissonanz

Bekanntlich soll für den Roman die weibliche Musik, exemplifiziert in Diotimas Gesang, erfüllen, was der Lebensgeschichte des Hyperion und ihrer schriftlichen Reflexion durch ihn versagt war.⁵⁹ In der Buchfassung tritt daher die musikalische Resonanz an die Stelle des kosmometrischen Gleichnisses. Das, was Hölderlin zweimal in editorischen Vorbemerkungen, nämlich zu Beginn der *Thalia*- sowie der mutmaßlich vorletzten Fassung, die exzentrische Bahn des Menschen genannt hat, ersetzt er nun – und zwar an gleicher Stelle, nämlich in der definitiven *Vorrede* – durch das Wort von der „Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter“ (MA 1, S. 611). Es ist der Charakter des Hyperion, von dem sogleich gesagt wird, er sei ein „elegische[r]“ (MA 1, S. 611). Mit dem Terminus des Elegischen greift Hölderlin ein Stichwort von Schillers Bestimmung der sentimentalischen Dichtung auf, deren Begriffsdialektik er in seine Lehre vom Wechsel der Töne überführt hat.⁶⁰ Die Vokabeln Auflösung und Dissonanz implizieren, daß Hyperions Lebensweg, seine „Bahn“, musikalisch gedacht ist, als schwankende Wellenlinie einer Notenschrift, die endlich mit der Grundstimme der Natur – nicht identisch wird, aber doch kontrastiv harmoniert.

⁵⁹ Zum musikästhetischen Programm des *Hyperion* s. Andreas Siekmann: „Sprache, Schweigen und Musik in Hölderlins *Hyperion*“. In: *DVjs* 54 (1980), S. 47-57.

⁶⁰ Siehe Peter Szondi: „Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schelling und Hölderlin“. In ders.: *Hölderlin-Studien Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt/M. 1967, S. 105-146.

Diotima spricht es Hyperion zu: „Beständigkeit haben die Sterne gewählt, in stiller Lebensfülle wallen sie stets und kennen das Alter nicht. Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar; in wandelnde Melodien theilen wir die großen Akkorde der Freude. Wie Harfenspieler um die Thronen der Ältesten (...) mit dem flüchtigen Lebensliede mildern wir den seeligen Ernst des Sonnengotts und der andern“ (MA 1, S. 750). An dieser musiktheoretischen Schlüsselstelle verschränkt Hölderlin pythagoräische Sphärenharmonie mit einer Klopstockschen Vision der himmlischen Heerscharen. Die Beständigkeit – und daher, nach pythagoräischer Lehre, Stille – der mit den Sternbewegungen erzeugten Töne und deren steter Zusammenklang (Akkord) bestimmen hier die oberste Grundstimme, von der sich die wechselnden Tonhöhen, Rhythmen und Tempi der menschlichen Lebensmelodie abheben, doch so, daß diese mit den Sphärenakkorden zusammen (wenn auch nicht überein-) stimmt. Beide Stimmen brauchen einander, und seit Kepler darf man vermuten, sie hätten ein bei aller Verschiedenheit gemeinsames Bewegungselement. So schloß Keplers zweites Gesetz die Elliptik der Planetenbewegungen mit der Schwankung ihrer Bahngeschwindigkeit zu einer Regularität höherer Ordnung zusammen. Vom Brennpunkt der Sonne aus gemessen, ist die Fläche, die ein Planet in einer gegebenen Zeit (t_1 - t_2) überstreicht, konstant.

Im *Hyperion*-Roman steht die Ellipse für Hölderlins Kunst (und Zumutung an die Leserschaft), die Dinge in ihrer Relation zu sehen und die im Unendlichen konvergierende Wahrheit der verschiedenen Perspektiven auf die Welt zu fassen. Die Pfeilrichtung der Geraden bezeichnet Befreiung wie Endlichkeit, der Kreis Bindung wie Wiederkehr. Im Verhältnis zur Lebenslinie der menschlichen Biographie sind die Bewegungen der Himmelskörper zyklisch, im Verhältnis zum geometrischen Ideal des Kreises elliptisch. Diesem Ideal kommt aber auch der Mensch, wenn er denn von der Kindheit zur „vollendeten Bildung“ (MA 1, S. 489) findet, immerhin so nahe wie die Keplerschen Planeten – jedenfalls fast so nahe: „mehr oder weniger“ (MA 1, S. 489). So stimmt sich das menschliche Lebenslied als zur Ellipse gekrümmte Gerade auf die Akkorde der Sternsphären ein, die zur Ellipse gestreckte Kreise sind.

Abschließend übernimmt Hyperion Diotimas weltharmonisches Modell: „Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt“ (MA 1, S. 760). Damit scheint der Kreis geschlossen. Die letzte rhetorische Figur von Hyperions enthusiastischer Rede ist ein Gleichnis, das einen elliptischen Prozeß als zyklischen beschreibt, den Blutkreislauf: „Es scheiden und kehren im Herzen die Adern“

(MA 1, S. 760). Vom Herzen kommt er sodann auf das Feuer als den elementaren Einheitsgrund der Natur: „und einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles“ (MA 1, S. 760).

Die letzte Trope des *Hyperion* aber ist kein Kyklos, sondern – eine Ellipse: „Nächstens mehr.“ Scaligers Poetik empfahl diese rhetorische Figur 1561 als das beste Mittel, Emotionen auszudrücken: „ἔλλειψις. Defectus verborum, πάθος maximè significat: admirationem, amorem, odium, iram.“⁶¹ Die meisten Ellipsen des Romans sind Interjektionen der Überwältigung: etwa Hyperions „O Himmel und Erde!“ (MA 1, S. 634) oder, in der *Thalia*-Fassung, das monologische „Auch sie!“ (MA 1, S. 501) seiner Enttäuschung über Melite. Doch bemühen sich die Schreiber der *Hyperion*-Briefe darum, ihre Emotionen ausschwingen zu lassen in (konventioneller Grammatik nach) vollständigen Sätzen. Die Aristotelische Ethik hatte Ellipse und Hyperbel negativ korreliert. Beide indizierten das Fehlen der glücklichen Mitte.⁶² Tatsächlich scheint Hölderlins größtes prosaisches Werk die Hyperbel zu meiden – in einem Gestus der Scheu, der wiederum an die Funktion der schamvoll aussparenden Ellipse erinnert. Die Esoterik des Romans – und auch das Verschwinden der Figur der exzentrischen Bahn in der Buchfassung – folgt dem Gesetz der elliptischen Aussparung: „Das Heilige muß Geheimniß seyn, und wer es offenbaret, er tödtet es“ (MA 1, S. 595). Vor allem gilt dieses Gebot der Verschweigung von der Erotik, die Hölderlin als ein nur mittelbar zu Sagensendes behandelt: in der asemantischen Gleichnisrede der Musik, die physische Vereinigung zu sphärenharmonischer Übereinstimmung nach dem Vorbild der Weltkörper sublimiert (s. MA 1, S. 724). So rettet der hinaufstrebende Hyperion die Liebe ins Überirdische und Supralunarische, in die idealische Höhe und Beständigkeit der Sterne.

So soll es sein, aber so ist der Text des *Hyperion* nur seiner Programmik nach. Die, wie Hölderlin voraussah, ärgerlichen Wechsel von Hyperions Stimmungen, das „Unverständliche, Halbwahre, Falsche in diesen Briefen“, ihr Schwanken zwischen den „beiden Extreme[n]“ (MA 1, S. 558), `mal in der Welt alles, in sich nichts, `mal in der Welt nichts und in sich alles zu finden, gibt dem Roman eine elliptische Struktur auch im musikalischen Sinn. Als der Komponist

⁶¹ Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem*. Stuttgart-Bad Cannstadt 1964 (Rpt. von Lyon 1561), IV, 27, S. 198. Siehe auch S. Matuschek: s. v. „Ellipse“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 4. Tübingen 1994, Sp. 1017-1022, bes. Sp. 1020.

⁶² Siehe Matuschek (Anm. 61), Sp. 1018.

Christoph Bernhard (1628-1692) die Figur der Ellipse von der Rhetorik auf die Musiktheorie übertrug, beschrieb er sie als „Verschweigung einer Consonans“⁶³, wobei entweder an deren Stelle eine Pause und eine Dissonanz folgen oder in Kadenzen eine Quarte nicht in eine Terz, sondern allenfalls in eine andere Konsonanz aufgelöst wird.

„Nächstens mehr“: Mit diesem Wort delegiert Hyperion die eben beschworene Auflösung der Dissonanzen der Welt in eine unbeschriebene Zukunft. Wo der harmonisierende Schluß sprachlich verwirklicht werden müßte, steht eine Pause, der deshalb keine Dissonanz mehr folgen kann, weil der Roman hier abbricht. In der Terminologie Bernhards wäre das wohl eine unausgeführte Figur, Rettung des Harmonieversprechens durch Verschweigen seiner Uneinlösbarkeit, sozusagen eine halbe Ellipse, und zwar, mit passendem Bezug auf Hyperions Namen, eine halbe „E.[llipse] aus dem Transitu herrührend“.⁶⁴

⁶³ Das Folgende nach dem Artikel „Ellipsis“ in: *Riemann Musik Lexikon*, Bd.: *Sachteil*, hg. v. Willibald Gurlitt u. Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz, New York u. Paris 1967, S. 258. Vgl. Folkert Fiebig: *Christoph Bernhard und der stilo moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*. Hamburg 1980.

⁶⁴ Zit. n: *Riemann Musik Lexikon* (Anm. 63), S. 258.