

# HÖLDERLIN-JAHRBUCH

*Begründet von Friedrich Beißner und Paul Kluckhohn*

*Im Auftrag der Hölderlin-Gesellschaft herausgegeben von  
Felix Christen und Martin Vöhler*

*Dreiundvierzigster Band*

2022-2023



BRILL | FINK

Redaktion: Hans Gerhard Steimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2023 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

[www.brill.com](http://www.brill.com)

Satz und Layout: Hans Gerhard Steimer

ISBN 978-3-7705-6879-6 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6879-2 (e-book)

ISSN 0340-6849

Marlene Meuer

## Hölderlin und der Schwäbische Dichtungswettstreit

Der Schwäbische Dichtungswettstreit, der sich um Schillers erstes lyrisches Publikationsprojekt, die *Anthologie auf das Jahr 1782*, entspinnt, ist der Forschung zumindest in einigen Grundzügen bekannt.<sup>1</sup> Anders sieht es mit der Rolle aus, die Hölderlin darin spielte. Jener Dichtungswettstreit zieht weitaus größere Kreise, als bisher gesehen wurde. Noch zehn Jahre später schließt der junge Hölderlin an das intertextuelle Beziehungsgeflecht an, das bereits die schwäbische Liebesdichtung der frühen 1780er Jahre prägte. Dass Hölderlins frühe Gedichte bisher nicht auf der Folie dieses Dichtungswettstreits gelesen wurden, mag daran liegen, dass er spät dran ist: Ist der Dichtungswettstreit der frühen 1780er Jahre zu Beginn der 1790er nicht bereits verjährt? – *Imitatio* und *Aemulatio* sind geläufige Formen von Dichtung, sich auf andere Dichtung zu beziehen. Auf diese Weise entsteht typischerweise intertextuelle Dialogizität. Die noch von der Antike herrührende Topik des Dichterwettstreits mitsamt den Motiven von Dichterkrönung und Lorbeer sind auch noch im Schrifttum des 18. Jahrhunderts weit verbreitet, auch in Hölderlins Werk: „Daß ich glühend von dem Lorbeer singe, / Dem so einzig sich mein Herz geweiht. // Euch zu folgen, Große! – Werd ichs können?“<sup>2</sup> fragt der Achtzehnjährige in dem Gedicht *Der Lorbeer*. Wenn sich Dichtungswettstreite nach diesem klassischen Prinzip der Nachahmung und Überbietung zuweilen sogar über Jahrhunderte erstrecken, so wird der Dichtungswettstreit der frühen 1780er Jahre für Hölderlin umso weniger weit entfernt gewesen sein, als in den 1780ern all jene Dichter involviert gewesen waren, die in den frühen 1790ern für ihn selbst zu Vorbildern und Förderern wurden: Schiller war eines seiner großen dichterischen Vorbilder; Schillers damaliger Kontrahent Stäudlin, der, so die Forschungsthese, Gedichte des jungen Schiller zurückgewiesen

<sup>1</sup> Siehe hierzu meine Studie Marlene Meuer: Der ‚Laura‘-Zyklus in Schillers ‚Anthologie auf das Jahr 1782‘, Heidelberg 2018, 65-69.

<sup>2</sup> Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker-Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1992-1994; hier KA 1, 37, v. 3-5.

habe, wurde bekanntlich zum ersten Herausgeber von Hölderlins Gedichten; Conz, Stäudlins Parteigänger in der frühen Fehde, war einer von Hölderlins wichtigen Lehrern im Tübinger Stift.

In den Gedichten, mit denen Hölderlin in den Schwäbischen Dichtungswettstreit einstimmt, entwickelt er das Programm einer erosphilosophischen Dichtung, das er bis zum *Hyperion* und bis zu einigen späten Gedichten weiterverfolgt. Mit diesem Sujet knüpft er an zentrale Motive an, die schon den Dichtungswettstreit der frühen 1780er Jahre prägten, denn schon dort spielte die platonische Erosphilosophie eine zentrale Rolle, vor allem in Schillers Gedichten. Da Hölderlin dieses Konzept einer erosphilosophisch grundierten Dichtung in seinen frühen und mittleren Gedichten zu einer eigenen Poetologie, einem ‚Dichtungsauftrag‘ weiterentwickelt, leistet deren Untersuchung also auch einen Beitrag zur Leitfrage der Hölderlin-Jahrestagung 2022: ‚Wozu Dichter in dürftiger Zeit?‘ Folglich schlägt der vorliegende Beitrag zwei Sichtschnitten: Er resümiert einerseits die dichterischen Zeugnisse des Schwäbischen Dichtungswettstreits und skizziert Hölderlins Teilnahme an demselben – und er analysiert andererseits in diesem Zuge das poetologische Programm, das Hölderlin seinen frühen Gedichten zugrunde legt und mit dem er am Überbietungswettbewerb partizipiert.

### 1. Der Schwäbische Dichtungswettstreit der frühen 1780er Jahre

Der Schwäbische Dichtungswettstreit der frühen 1780er Jahre artikulierte sich vornehmlich in Lyrik-Anthologien und in wechselseitigen Rezensionen.<sup>3</sup> Die drei wichtigsten Musenalmanache waren in diesem Zusammenhang: Stäudlins *Schwäbischer Musenalmanach Auf das Jahr 1782*, der im September 1781 erschien; die *Anthologie auf das Jahr 1782*, mit der Schiller im Februar 1782 folgte; und Stäudlins *Schwäbische Blumenlese Auf das Jahr 1783*, die im November 1782 veröffentlicht wurde.<sup>4</sup> Dass Schiller mit seiner *Anthologie* eine literarische Kampfesansage an Stäud-

<sup>3</sup> Siehe hierzu die Übersicht in: ‚... warlich ein herrlicher Mann ...‘. Gotthold Friedrich Stäudlin. Lebensdokumente und Briefe, hrsg. von Werner Volke, Stuttgart 1999, 32 f.

<sup>4</sup> In der Datierung folge ich Volkes Einleitung zu seiner Ausgabe von Stäudlins Lebensdokumenten und Briefen, ebd., 7-28.

lin formulierte, stellte er selbst durch polemische Bezüge auf Stäudlins *Musenalmanach* in den Texten seiner *Anthologie* klar heraus.<sup>5</sup> Doch die Gründe für die Auseinandersetzung sind ungeklärt. Die überlieferten Dokumente, die ausgewertet werden können, sind vorrangig publizistischer Natur – und wurden für die Zeit der frühen 1780er Jahre auch bereits zusammengestellt und diskutiert.<sup>6</sup> Eine besondere Rolle hat in diesem Wettstreit die Liebesdichtung gespielt.<sup>7</sup> Stäudlins *Schwäbischer Musenalmanach Auf das Jahr 1782* bot neben den Gedichten anderer schwäbischer Nachwuchsschriftsteller auch eines von Schiller, nämlich das Gedicht *Die Entzückung an Laura*, das Schiller in einer längeren Version und unter dem Titel *Die seeligen Augenblicke / an Laura* in seiner eigenen *Anthologie auf das Jahr 1782* wieder abdruckte und um weitere Gedichte ‚an Laura‘ ergänzte. Relevant mit Blick auf Hölderlin ist, dass die Liebesdichtung dieser Musenalmanache ein bislang noch weitgehend unentdecktes intertextuelles Verweisspiel unter den Dichtern einschließt, das sich bis zum jungen Hölderlin erstreckt. So wie Schiller seine *Anthologie auf das Jahr 1782* insgesamt als rebellisches Gegenstück zu Stäudlins *Schwäbischem Musenalmanach Auf das Jahr 1782* plante, so lassen sich seine ‚Laura‘-Gedichte, die sich in dieser Anthologie befinden, in einigen Zügen als Überbietung der Gedichte bei Stäudlin lesen. Dies gilt vor allem für Schillers drei enthusiastische Hymnen auf den Eros, und genau an diese schließt später auch Hölderlin an. Von intertextueller Qualität ist insbesondere das Expositiionsgedicht *Fantasie / an Laura*. Ein Vergleich der beiden Musenalmanache von Stäudlin und Schiller zeigt, dass es sich als kraftvolle Gegendichtung zu einem der in Stäudlins Sammlung befindlichen Gedichte darbietet. Das Gedicht, um das es sich in diesem Fall handelt, heißt *Die Brautnacht*<sup>8</sup> und wurde von einem mit „-g.“ unterzeichnenden Autor verfasst, von dem anteilmäßig die meisten der Gedichte in Stäudlins *Musenalmanach* stammen, nämlich 21. Beachtlich ist nun, dass nicht nur Schiller mit seiner ‚Laura‘-Ode *Fantasie* eine direkte Überbietungsdichtung kreiert, die bis in

<sup>5</sup> Siehe hierzu die Literaturhinweise in der Einleitung meiner Studie über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1), insb. 15, Anm. 8.

<sup>6</sup> Siehe hierzu ausführlich ebd., 65–69; dort auch Hinweise auf weitere Forschungsliteratur.

<sup>7</sup> Siehe ebd. Kapitel I 2, 71–95.

<sup>8</sup> *Schwäbischer Musenalmanach Auf das Jahr 1782*, hrsg. von Gotthold Friedrich Stäudlin, Tübingen 1781, 190f.

den Wortlaut und die Vorstellungsmuster hinein den intertextuellen Bezug auf *Die Brautnacht* markiert, sondern dass auch umgekehrt die Texte des mit „-g.“ signierenden Autors eine bereits vorgängige Rivalität mit Schiller nahelegen. Denn schon sein erster Beitrag in Stäudlins *Musen Almanach* mutet wie ein humoristischer Seitenhieb auf Schiller an. Es handelt sich dabei um einen Zweizeiler mit dem Titel *Auf einen rothaarigen Schurken*: „Du schämst dich nicht vor mir? / Dein Haar schämt sich ob dir.“<sup>9</sup> – ‚Ein rothaariger Schurke‘, das war Schiller immerhin selbst, der berühmte Verfasser der *Räuber* hatte rotblondes Haar. – Mit „-g.“ signierte offenbar Johann Christoph Friedrich Haug<sup>10</sup> (1761-1829), der sich 1781 noch auf der Karlsschule befand,<sup>11</sup> wo auch sein Vater Balthasar Haug lehrte.<sup>12</sup> Es ist überliefert, dass er sich zu Karlsschulzeiten dichterische Wettstreite mit Schiller geliefert habe,<sup>13</sup> wozu der Zweizeiler *Auf einen rothaarigen Schurken* hervorragend passen würde, sofern man diese Verse denn auf Schiller beziehen möchte. Dass die schwäbischen Nachwuchsschriftsteller mitunter einen dichterischen Dialog in Stäudlins *Musen Almanach* führen, zeigt etwa auch Conz' Gedicht *An S\*. / Im Merz 1781*, das, offenbar an S[chiller] gerichtet,<sup>14</sup> Stäudlins kulturelle lokalpatriotische Ambitionen reflektiert. Stäudlin erscheint in diesem Gedicht als der dichterische Anführer, und Schiller wird dazu aufgefordert, ihm in einer Reihe mit Reinhard und Conz zu folgen. Auch dies dürfte Schiller als Provokation empfunden haben, immerhin wird er hier nicht als literarischer Vorkämpfer für

<sup>9</sup> Ebd., 11.

<sup>10</sup> Siehe hierzu mein Buch über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1), 72, Anm. 15.

<sup>11</sup> Vgl. den Kommentar in: Schillers Werke. Nationalausgabe. 1940 begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel. Hrsg. im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar und des Deutschen Literaturarchivs Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff. (im Folgenden: NA); hier NA 22, 399.

<sup>12</sup> Diese Lebensumstände machen zwar plausibel, dass er seinen Namen nicht nannte, doch verwendete er das Monogramm „-g.“ auch noch später, und zwar im *Göttinger Musenalmanach* und im *Vossischen Musenalmanach*; vgl. Willard Ticknor Daetsch: *The Almanacs of Gotthold Friedrich Stäudlin 1782-1787 and 1792-1993 with Special Emphasis on their Significance for Friedrich Schiller and Friedrich Hölderlin*, University of North Carolina at Chapel Hill, Ph.D. 1970, University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan 1970; 154.

<sup>13</sup> Vgl. Schiller, NA 42, 456, mit Hinweisen auf die ältere Forschung.

<sup>14</sup> Diesen Hinweis entnehme ich Helmuth Mojem: ‚Glückselig Suevien ...‘. Die Entdeckung Württembergs in der Literatur, Marbach a.N. 2001, 16 f.

Schwaben apostrophiert, sondern als potentieller Protegé von Stäudlin. Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund, wie Schiller auf Stäudlins literarische Publizistik kontert: Unmittelbar nachdem seine eigene *Anthologie* erschienen ist, unterzeichnet er seinen Verriss von Stäudlins *Vermischten poetischen Stücken* mit dem Kürzel „C-z“<sup>15</sup> – was offensichtlich auf Conz hinweisen sollte. Doch damit nicht genug: Nicht nur Stäudlins Publizistik wird Gegenstand des Überbietungswillens, dasselbe gilt auch für einige von Conz' Gedichten. So schafft Schiller beispielsweise mit seinem *Anthologie*-Gedicht *Graf Eberhard der Greiner von Wirtemberg* ein direktes Gegenstück zu Conz' *Kriegslied eines Corsen*, das ebenfalls in Stäudlins *Musenalmanach* publiziert wurde. Der Literaturhistoriker und Schiller-Biograph Eduard Boas (1815-1853) überliefert einen mündlichen Bericht von Christoph Friedrich von Stälin, wonach sich Haug „über diesen Stoff einen poetischen Wettkampf mit Schiller“ geliefert habe.<sup>16</sup> Haug berichtet überdies von einem solchen Wettstreit zwischen ihm, Schiller und anderen Freunden in der Gattung erotischer Dichtung.<sup>17</sup> – Ebendies, nämlich einen Wettstreit, legt auch ein Vergleich der Liebesgedichte in den beiden *Musenalmanachen* nahe.

## 2. Die Wahl der Adressatinnen der Liebeslyrik als dichtungsästhetisches Bekenntnis

Tradierte Philosophie, zeitgenössisches Gedankengut und etablierte Dichtungsformen überführt Schiller in seinem ‚Laura‘-Zyklus in eine artistische Versuchsanordnung. Damit verbunden ist eine charakteristische Geste des Rebellischen, denn die lyrische Versuchsanordnung schließt das Aufbegehren gegen konventionelle Vorstellungsmuster und Ausdrucksformen aus orthodoxer Theologie, zeitgenössischer Philosophie und Dichtungsästhetik mit ein. Auf diese Weise löst er jene philosophische und literarästhetische Originalität ein, die er in Stäudlins *Musenalmanach* vermisste. Weil sich seine ‚Laura‘-Gedichte in einigen Zügen als Überbietung der Liebesgedichte

<sup>15</sup> Schiller, NA 22, 189-191.

<sup>16</sup> Eduard Boas: Schiller's Jugendjahre, hrsg. von Wendelin von Maltzahn, 2 Bde., Hannover 1856, Bd. 2, 161 f. Vgl. Schiller, NA 2 IIA, 121.

<sup>17</sup> Vgl. Schiller, NA 2 IIA, 81.

in Stäudlins *Musen Almanach* darbieten<sup>18</sup> und weil später noch Hölderlins frühe Eros-Gedichte auf dieser Folie gelesen werden können, ist es von Bedeutung, dass die meisten der Autoren, die in dieser Sammlung teils unter ihrem richtigen Namen, teils unter Chiffren Liebesdichtung schreiben, vor allem zwei Frauenfiguren apostrophieren: ‚Luisa‘ und ‚Lyda‘ / ‚Lida‘. An ‚Luisa‘ schreiben ein mit „Er“ signierender Autor,<sup>19</sup> Reinhard und nicht zuletzt Stäudlin selbst. An ‚Lyda‘ schreiben Schillers Jugendfreund Conz, der später Hölderlins Lehrer im Stift wird, und der mit „-g.“ signierende Dichter, also Haug. Schiller wiederum schreibt an ‚Laura‘ und dies bereits in Stäudlins *Musen Almanach*, denn dort gelangte das Gedicht *Die Entzückung an Laura* zum Erstdruck. – Was hat es nun mit dieser Namenshäufung auf sich? Der Name ‚Luisa‘ taucht nicht nur in den Gedichten der jungen schwäbischen Schriftsteller auf, sondern auch in ihren realbiographischen amourösen Verstrickungen.<sup>20</sup> Der Name ‚Lyda‘ ist, ebenso wie derjenige ‚Lauras‘, bereits in der Liebesdichtung der Empfindsamkeit etabliert und markiert eine dichterische Parteizugehörigkeit; er besitzt mithin poetologischen Bekenntnischarakter. – Zu den realen Frauen im Umfeld von Schiller & Co. sei an dieser Stelle nur gesagt: Es gibt sie und bis heute geben uns die Verwicklungen im dichterischen Überbietungswettbewerb und im realen Liebeswerben einige Rätsel auf.<sup>21</sup> Diejenige Perspektive, die hier hingegen vertieft werden soll, ist die eines dichtungsästhetischen Bekenntnisses.

Die Häufung bestimmter Frauennamen in der zeitgenössischen Liebeslyrik illustriert, dass die Wahl des poetischen Namens für die Überhöhung der fiktiven Geliebten im Gedicht der Empfindsamkeit oftmals Ausdruck poetischer Allianzen ist. Dies gilt offensichtlich für den Namen ‚Laura‘, der zwar bekanntlich auf die berühmte Madonna Laura aus Petrarcas *Canzoniere* zurückgeht,<sup>22</sup> doch ob Schiller damit deswegen an einen spezifisch petrarkistischen Diskurszusammenhang anschließt, ist schon eher fraglich, denn seine Hymnen bieten keinen Petrarkismus, sondern eine

<sup>18</sup> Siehe hierzu beispielhaft die skizzenhafte Analyse in Kapitel 4 dieses Beitrags und ausführlich mein Buch über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1), 83-89 und 221-223.

<sup>19</sup> Der Schriftsteller der Chiffre „Er.“ ist nicht identifiziert, und es stehen offenbar auch keine Vorschläge dazu zur Diskussion; vgl. Daetsch, *The Almanacs* (Anm. 12), 151.

<sup>20</sup> Siehe hierzu meine Studie über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1), 75-81.

<sup>21</sup> Siehe hierzu ebd. 71-95.

<sup>22</sup> Zur zeitgenössischen ‚Laura‘-Lyrik siehe ebd. Kapitel 3 der Einleitung, 22-32.



zeittypische Form von Platonismus. Schon in Wielands Roman *Geschichte des Agathon* aus den Jahren 1766-67, der konsequent das platonische Liebesideal diskutiert und in Frage stellt, erinnert der Erzähler an den „Liebhaber[] der schönen Laura“<sup>23</sup> ohne damit das Liebessystem des Petrarkismus als solches zu aktualisieren. Wie also bei Wieland so steht bei Schiller der Name ‚Laura‘ für eine fiktive Geliebte, von der überwältigende Faszination ausgeht.<sup>24</sup> Seine enthusiastische Neuformierung der platonischen Erosphilosophie schließt durch deren Verbindung mit dem empfindsamen Liebesideal auch eine Neubewertung des Schwärmertums und damit eine Korrektur Wielands mit ein, was umso naheliegender erscheint, als der gebürtige Schwabe zur Entstehungszeit der *Anthologie* Schillers erklärtes dichterisches Vorbild war. Der Name ‚Fanny‘ erinnert hingegen an die berühmten Oden Klopstocks. Während der Jahrhundertmitte schrieb Klopstock seine ‚Fanny‘-Oden und dieser poetische Name wird in Stäudlins Almanach etwa auch von Reinhard im Gedicht *Liebblik* verwendet.<sup>25</sup> Klopstock und Stolberg hatten auch bereits Liebesgedichte an ‚Lyda‘ geschrieben, und „An Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg“ richtete Stäudlin immerhin seine *Vermischten poetischen Stücke*, die einige Monate nach dem *Schwäbischen Musenalmanach* und kurz nach Schillers *Anthologie* erschienen (Tübingen: Johann Georg Cotta 1782). Stolberg war also auch für Stäudlin eine wichtige Referenz.

### 3. Hölderlins ‚Lyda‘-Lyrik als affirmative Variation auf Schillers ‚Laura‘-Lyrik

Wie es eine ‚Laura‘-Lyrik gibt, so gibt es zur Zeit der Empfindsamkeit also eine ‚Lyda‘-Lyrik mit so prominenten Vertretern wie Klopstock, Stolberg und Hölderlin. Doch während zu den Traditionslinien der ‚Laura‘-Gedichte schon viel geschrieben wurde, scheint die ‚Lyda‘-Lyrik noch weitgehend unerforscht zu sein. Ob sich diese als weiterreichende Tradition erstreckt

<sup>23</sup> Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*, unter Mitwirkung von Reinhard Döhl hrsg. von Fritz Martini, Stuttgart 2005, 164.

<sup>24</sup> Siehe hierzu den Vergleich beider Werke in meinem Buch über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1), 152-165.

<sup>25</sup> Stäudlin, *Schwäbischer Musenalmanach* 1782 (Anm. 8), 109.

oder sich vor allem im Umkreis des Göttinger Hainbunds und im Rahmen des Schwäbischen Dichtungswettstreits entfaltete, lässt sich daher nicht entscheiden.<sup>26</sup> Jedenfalls erinnert auch ‚Lyda‘ an eine berühmte Vorgängerin: an die ‚Lydia‘ des Horaz. Diese wird mindestens Klopstock im Sinne gehabt haben, als er der deutschen Literaturgeschichte das vielleicht erste ‚Lyda‘-Gedicht stiftete.<sup>27</sup> Noch der junge Hölderlin greift das Chiffrenspiel auf, indem er ‚an Lyda‘ schreibt.<sup>28</sup> Zehn Jahre später und damit zu einem Zeitpunkt, zu dem sich Schiller längst von seiner Jugendliteratur distanziert hat, übernimmt Hölderlin in seinen frühen Tübinger Hymnen das Konzept einer kosmologischen Erosdichtung aus Schillers drei enthusiastischen ‚Laura‘-Hymnen. Doch während Schiller die flammende Erosdichtung schon im Zyklus selbst durch die kontrapunktische Gruppenkomposition relativiert,<sup>29</sup> kehrt Hölderlin diesen Gestus in einer der Konsolidierung um und bietet bis zur Schaffenszeit des *Hyperion* Variationen auf sie. Die intertextuelle Referentialität auf Schillers Vorlagen markiert Hölderlin, indem er bis in den Wortlaut hinein aus Schillers Dichtung zitiert. Auch Hölderlin partizipiert am dichterischen Wettkampf und auch er zielt auf Überbietung. Nicht nur, dass er seine Variationen auf Schillers Liebeslyrik ‚an Lyda‘ adressiert (wie es einst Schillers Konkurrenten und Kontrahenten taten), eine Vielzahl dieserart entstandener Gedichte wurden ausgerechnet in Stäudlins *Musen Almanach fürs Jahr 1792* und in der *Poetischen Blumenlese fürs Jahr 1793* publiziert. – Warum knüpft Hölderlin an den verjährten Dichtungswettstreit an? Es geht ihm dabei offenbar

<sup>26</sup> Nicht nur Hölderlins Lyrik demonstriert, dass sich die Linien der ‚Lyda‘-Lyrik mindestens bis in die frühen 1790er Jahre erstrecken, sondern auch ein Blick in den *Göttinger Musenalmanach* lohnt. So erscheint in diesem noch 1793 ein Gedicht mit dem Titel *Lyda's Mängel*, das mit der Chiffre „B“ signiert ist (ebd., 216).

<sup>27</sup> Auf Klopstock geht das Gedicht *Lyda* zurück, das u. a. im *Göttinger Musenalmanach* von 1775 gedruckt wurde (ebd., 111) und in der zeitgenössischen Musik ein besonders großes Echo fand. Bis Anfang der 1780er war es bereits vier Mal vertont worden, u. a. von Carl Philipp Emanuel Bach. Siehe hierzu Klaus-Peter Koch: Klopstock, Hamburg und die musikalische Welt. In: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2003, 41-60; bes. 47 u. 56.

<sup>28</sup> ‚Lyda‘ wählte Hölderlin als poetischen Namen für Marie Elisabeth Le Bret, so ist in den Kommentaren der Werkausgaben zu lesen; vgl. KA 1, 557, und Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 3, 762.

<sup>29</sup> Siehe hierzu Kapitel II 2 in meinem Buch über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1).

nicht um die Reaktivierung des liebesdichterischen Wettbewerbs um seiner selbst willen. Schon eher scheint es die bei Schiller vorgefundene philosophische Problemkonstellation zu sein, die ihn zu durchaus abweichenden lyrischen Antworten und damit zur Ausbildung einer eigenen erosphilosophisch fundierten Hymnik herausfordert, mit der er sich mitunter klar von Schillers Preisgabe der pantheistischen Erosphilosophie distanziert. Dem entspricht, dass er in den Eros-Gedichten dieser Zeit auch bereits jüngere Gedichte von Schiller verarbeitet. Das Gedicht *Hymne an die Unsterblichkeit* (1790) scheint geradezu als dichterische Antwort auf Schillers Gedicht *Resignation* konzipiert worden zu sein, das im Februar 1786 zusammen mit dem Lied *An die Freude und Freigeisterei der Leidenschaft* in der *Thalia* erschienen war. Die beiden Gedichte *Resignation* und *Freigeisterei der Leidenschaft* wird man insofern als späte ‚Laura‘-Gedichte bezeichnen können, als auch in diesen beiden Dichtungen ihr Name fällt. Sie stehen in der *Thalia* unmittelbar nebeneinander und sind dort beide, wie schon die ‚Laura‘-Gedichte in der *Anthologie auf das Jahr 1782*, mit „Y“ signiert. – Auch Schiller selbst hält also durch autoreferenzielle lyrische Zwiesprache später noch den Gedanken an die ‚Laura‘-Gedichte in seiner *Anthologie* wach. Schon 1782, im ‚Laura‘-Zyklus selbst, gelangt er durch die perspektivische Brechung der Gruppenkomposition zu einer Relativierung der enthusiastischen Erosphilosophie: Drei enthusiastischen Hymnen werden dort drei resignativ-melancholische zur Seite gestellt. Schillers *Thalia*-Gedicht *Freigeisterei der Leidenschaft. / Als Laura vermählt war im Jahr 1782* vollzieht explizit den Widerruf der enthusiastischen Erosphilosophie. Nicht die Auflösung der Liebesbindung, sondern deren weltanschauliche Überhöhung bildet in diesen späteren Gedichten demnach die Kernproblematik. Die Schlusstrophen der *Freigeisterei* bekräftigen die Absage an orthodoxe Vorstellungsmuster, die Schiller in seinen *Anthologie*-Gedichten vollzog, indem sie die Idee eines Herrschergottes dazu nutzen, diesen für die individuelle Defiziterfahrung anzuklagen. Sie weisen damit schon auf die radikale Gotteskritik in dem wenige Jahre später entstandenen Gedicht *Die Götter Griechenlandes* (1788) voraus, mit dem sich Hölderlin in seiner ‚Lyda‘-Lyrik ebenfalls produktiv auseinandersetzt (dazu weiter unten). In *Die Götter Griechenlandes* zeichnen sich die Konsequenzen ab, die Schiller aus dieser weltanschaulichen Konstellation zieht: Er entfernt die pantheistische Naturharmonie in eine zum

idealen Zeitalter stilisierte Antike, behält aber gleichzeitig die Absage an die Traditionslinien der christlichen Orthodoxie bei. Dass die Zweifel an der empfindsam getönten Naturkosmologie in dem Gedicht *Resignation*<sup>30</sup> auch diejenigen am Christentum wieder aktualisieren, nutzt Hölderlin in seiner *Hymne an die Unsterblichkeit*, um die beiden Weltanschauungen auf andere Weise miteinander zu vergleichen: Er kontert, dass die idealistisch formierte Naturkosmologie nicht zwingend im Diesseits erfahren werden muss, sondern ebenso wie die christliche Religion *geglaubt* werden kann. Damit bestärkt er zwar Schillers Einsicht in den spekulativen Charakter der antiken Naturphilosophie, welcher dieser auch in den *Philosophischen Briefen* emphatisch Ausdruck verlieh,<sup>31</sup> hält dem jedoch zugleich entgegen, dass diese Weltsicht im Sinne einer Religion durchaus sinnvoll und von lebenspraktischem Nutzen ist. So wendet sich Hölderlins Hymne zunächst, und dies bereits im Titel, gegen die „Welt“, welche in Schillers *Resignation* den Gläubigen verspottet. Eine ihrer entscheidenden Redepartien in Schillers Gedicht lautet:

„Was heißt die Zukunft, die uns Gräber deken?  
Die Ewigkeit, mit der du eitel prangst?  
Ehrwürdig nur, weil schlaue Hüllen sie verstecken,  
der Riesenschatten unsrer eignen Schrecken  
Im hohlen Spiegel der Gewissensangst;“<sup>32</sup>

„Ein Lügenbild lebendiger Gestalten,  
die Mumie der Zeit  
vom Balsamgeist der Hoffnung in den kalten  
Behausungen des Grabes hingehalten,  
das nennt dein Fieberwahn – Unsterblichkeit?“<sup>32</sup>

Im zitierten Schlussvers verdichtet sich polemisch das Problem: „[D]as nennt dein Fieberwahn – Unsterblichkeit?“ Hölderlin antwortet präzise auf diese provozierende Frage: Nicht nur verfasst er überhaupt eine *Hymne an die Unsterblichkeit*, sondern die Unsterblichkeit, welcher er sich zuwendet, ist überdies eine andere als die gängige, welche die „Welt“

<sup>30</sup> Vgl. zu diesem Gedicht die Analyse ebd., 360-365.

<sup>31</sup> Siehe hierzu ebd., Kapitel 2 des Ausblicks, 365-368.

<sup>32</sup> *Resignation*, NA I, 167 f., v. 61-70.

in Schillers Gedicht verhöhnt. Hölderlin richtet sich ebenfalls gegen die bei Schiller dargestellte christliche Vorstellung von Unsterblichkeit, welche der passiven Duldung eines unwürdigen Daseins Vorschub leistet. Demgegenüber aktualisiert er nicht nur platonische und pantheistische Elemente aus Schillers früherer Lyrik, sondern unterstreicht energisch die zur sinnvollen Aktion motivierende, diesseitsorientierte Dimension metaphysischer Glaubensinhalte. Die Dialogizität zwischen den beiden Gedichten macht er in diesem Zuge kenntlich, indem er bis in den Wortlaut jene Partie wiedergibt, mit welcher Schiller die Rede der „Welt“ einleitet. Während Schiller die Rede der spottenden „Welt“ mit den Worten „*Frech wuzelte das Schlangenheer der Spötter*“<sup>33</sup> vorbereitet, bekräftigt Hölderlin im Mittelteil seiner *Hymne an die Unsterblichkeit*:

Mögen Spötter ihrer Schlangenzungen,  
Zweifler ihres Flattersinns sich freu'n,  
Der Unsterblichkeit Begeisterungen  
Kann die freche Lüge nicht entweih'n.<sup>34</sup>

Auch durch Schillers lyrische Selbstreferenzen in der *Thalia* blieb die *Anthologie*-Dichtung der frühen 1780er Jahre also noch einige Jahre präsent. Darüber hinaus kann Hölderlin auch durch Conz Einblicke in die verjährte literarische Fehde bekommen haben: Conz war ja einer von Hölderlins Lehrern im Tübinger Stift,<sup>35</sup> und schon er richtete seine Liebesgedichte, die er zehn Jahre zuvor in Stäudlins *Schwäbischem Musenalmanach Auf das Jahr 1782* publiziert hatte, an ‚Lyda‘. – Dafür, dass Conz eine wichtige Rolle in der literarischen Fehde spielte, sprechen folgende Indizien: Abgesehen davon, dass er in den amourösen und liedesdichterischen Wettstreit verwickelt war,<sup>36</sup> und abgesehen davon, dass Schiller seinen Verriss von Stäudlins *Vermischten poetischen Stücken* mit dem Kürzel „C-z“ unterzeichnete, was den Verdacht wohl auf Conz lenken sollte (s.o.), ist das Expositionsgedicht in Stäudlins *Schwäbischer Blumenlese Auf das Jahr*

<sup>33</sup> Ebd., 167, v. 51; Hervorhebungen: M. M.

<sup>34</sup> KA I, 101, v. 53-56; Hervorhebungen: M. M.

<sup>35</sup> Zur Bedeutung von Conz für Schiller siehe Sabine Doering: Friedrich Hölderlin. Biographie seiner Jugend, Göttingen 2022, 340 f.

<sup>36</sup> Siehe hierzu Kapitel I 2 in meiner Studie über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1).

1783, die ja wiederum mit Schillers *Anthologie* abrechnet, ausgerechnet Conz vorbehalten. Es liest sich überdies in Zügen als Versuch, Schillers enthusiastische Erosdichtung zu überbieten, und ist überschrieben *Athen*. 1782. Schon in diesem Gedicht fällt der Name Platon, bevor dann ein Jahrzehnt später beide Dichter, sowohl Schiller (1792) als auch Conz (1793), Übersetzungen aus dem *Symposion* publizieren.<sup>37</sup>

Hölderlin schreibt insgesamt drei Gedichte ‚an Lyda‘. Es handelt sich um die Gedichte *Meine Genesung / an Lyda*, *Melodie an Lida* und ein titelloses Gedicht, welches die meisten Herausgeber mit der Überschrift *An Lyda* kennzeichnen.<sup>38</sup> *Meine Genesung / an Lyda* erschien in Stäudlins *Musenalmanach fürs Jahr 1792*,<sup>39</sup> außerdem die *Hymne an die Muse*, die *Hymne an die Freiheit* und der *Hymnus an die Göttin der Harmonie*. Alle diese Gedichte entwickeln ein pantheistisch-erosphilosophisch fundiertes Weltbild, das in einigen Grundzügen an Schillers enthusiastische Erosdichtung aus dem Schwäbischen Dichtungswettstreit erinnert. Ein Jahr später erschien in Stäudlins *Poetischer Blumenlese fürs Jahr 1793* u. a. Hölderlins *Hymne an die Liebe*, die geradezu als erosphilosophisches Programmgedicht gelesen werden kann; neben anderen Einflüssen spielt dabei die Aneignung von Schillers frühen Erosdichtungen eine zentrale Rolle. Von denjenigen Gedichten Hölderlins, die in Stäudlins *Musenalmanachen* abgedruckt wurden, sind vor allem bei den beiden Gedichten *Meine Genesung / an Lyda* und *Hymne an die Liebe* die intertextuellen Bezugnahmen auf Schillers Gedichte aus der Zeit des Dichtungswettstreits offenkundig.

Durch Conz kann Hölderlin mit Stäudlins früheren *Musenalmanachen* in Berührung gekommen sein und Einsicht in den Dichtungswettstreit der frühen 1780er Jahre gewonnen haben. Nicht unwahrscheinlich ist, dass es Neuffer war, der Hölderlin und Stäudlin dann persönlich zusammenbrachte;<sup>40</sup> mit Stäudlins Schwester Rosine war er verlobt. In Stäudlins

<sup>37</sup> Zu Hölderlins Adaption und Neuformierung von Schillers frühen Erosdichtungen siehe ebd. Kapitel II 1.6; außerdem Kapitel IV 3.1 und V 4 in meiner Dissertation: *Polarisierungen der Antike. Antike und Abendland im Widerstreit – Modellierungen eines Kulturkonflikts im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg 2017. Dort finden sich jeweils weiterführende Literaturangaben.

<sup>38</sup> Dies gilt sowohl für KA 1, 109 bzw. 560, als auch für MA 1, 119, bzw. MA 3, 67.

<sup>39</sup> Dieses Gedicht wird nachfolgend gemäß dem Erstdruck in Stäudlins *Musenalmanach fürs Jahr 1792* (Stuttgart 1791) zitiert.

<sup>40</sup> Dies vermutet der Literaturhistoriker Werner Volke, Stäudlin (Anm. 3), 24. Auch Sabine

*Schwäbischem Musenalmanach für's Jahr 1787* hatte Neuffer schon siebenjährig ein Gedicht publiziert. Nur ein Jahr älter als Hölderlin, wurde er im Tübinger Stift zu seinem engen Freund. – Als ironische Begebenheit der Literaturgeschichte erweist es sich, dass Schiller wiederum mit Hölderlin im Herbst 1793 ausgerechnet über Stäudlins Empfehlung und in Form der von Stäudlin publizierten Hymnen bekannt wurde.<sup>41</sup> In ihnen konnte Schiller Reminiscenzen an seine eigene Jugendidichtung erblicken, von der er sich in den vergangenen zehn Jahren bereits entschieden distanziert hatte. Noch 1797 bemerkt er über Hölderlins pantheistisches Programmgedicht *An den Aether* und über die Elegie *Der Wanderer* in einem Brief an Goethe: „Aufrichtig, ich fand in diesen Gedichten viel von meiner eigenen sonstigen Gestalt, und es ist nicht das erstemal, daß mich der Verfasser an mich mahnte.“<sup>42</sup>

#### 4. Das intertextuelle Beziehungsgeflecht in der Schwäbischen Liebeslyrik: Die Brautnacht – Fantasie – Die Täuschung – Meine Genesung

Die Verweisstruktur des Schwäbischen Dichtungswettstreits lässt sich exemplarisch anhand der Gedichte *Die Brautnacht*, *Fantasie* und *Die Täuschung* aus den frühen 1780er Jahren resümieren: Auf das Gedicht *Die Brautnacht*, das für Stäudlins *Schwäbischen Musenalmanach* offenbar Schillers ehemaliger Mitschüler Haug beisteuerte, immerhin ist es mit „-g.“ signiert, finden sich im schwäbischen Dichtungswettstreit mindestens zwei Repliken: Erst schreibt Schiller in Form von *Fantasie / an Laura* eine Überbietungsdichtung, mit der er in der *Anthologie auf das Jahr 1782* seinen ‚Laura‘-Zyklus eröffnet; dann findet sich mit *Die Täuschung*

Doering versammelt in ihrer Hölderlin-Biographie einige Dokumente, die eine solche Vermittlung wahrscheinlich erscheinen lassen. Vgl. Dies., Hölderlin (Anm. 35), 239 f. und 243.

<sup>41</sup> Stäudlin wandte sich an Schiller, um ihn zu bitten, bei der Vermittlung einer Hofmeisterstelle für Hölderlin behilflich zu sein. Um Schiller eine Kostprobe von Hölderlins „Talenten“ zu bieten, wies Stäudlin ihn auf die von ihm publizierten Gedichte hin (Stäudlin an Schiller am 20. 9. 1793, Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943–1985; hier StA VII 1, 467; KA 3, 617).

<sup>42</sup> Schiller an Goethe am 30. 6. 1797, KA 3, 631.

in Stüdlins darauffolgendem Musenalmanach-Projekt, der *Schwäbischen Blumenlese Auf das Jahr 1783*, ein Gedicht, das sich wie ein direkter Widerruf der *Brautnacht* liest, dieses Mal jedoch mit „-r-“ unterzeichnet ist. Während Schiller seine *Fantasie* an ‚Laura‘ adressiert, richten sich sowohl *Die Brautnacht* als auch *Die Täuschung* und später Hölderlins Gedicht *Meine Genesung* an ‚Lyda‘ bzw. ‚Lida‘.

Ohne hier ins Detail zu gehen, lässt sich mit Blick auf das erste Gedicht in diesem Reigen festhalten, dass es sich bei der *Brautnacht* um ein recht konventionelles Gedicht handelt. Sowohl die Vorstellungen von Liebe und Erotik als auch deren Versprachlichung sind in konventionelle Formen gebahnt. Konventionell ist bereits die zugrunde liegende Szene, der fiktive Anlass des Gedichts: Der Sprecher imaginiert die nahende ‚Brautnacht‘; Liebe und Sexualität bewegen sich folglich in gesellschaftlich geordneten Bahnen. Zwar gibt der lyrische Sprecher im zweiten Vers kund, vom Anblick der Geliebten derart überwältigt zu werden, dass er zwischen „Phantasie“ (v. 2) und Realität nicht mehr unterscheiden könne. Doch findet dieses Gedicht weder zu einer ausdrucksvollen Sprache noch zu eindrucksvollen Bildern, es wird weder durch die frivole Keckheit des Rokoko gewürzt noch durch den existentiellen Gefühlsernst der Empfindsamkeit vertieft. Das Gedicht gipfelt abschließend darin, dass der erotische Akt in der abgegriffenen Metapher des ‚Himmels‘ gefasst wird: „Lida, Lida, dann schweben / Nicht auf Erden, im Himmel wir!“ (v. 19 f.)

Schiller kontert in seiner *Anthologie auf das Jahr 1782* mit einem Gedicht, in dem er gleich mehrere intertextuelle Anspielungen auf *Die Brautnacht* bietet. So verleiht er dieser Dichtung schon den programmatischen Titel *Fantasie*, womit er an die Expositionsverse der *Brautnacht* anknüpft („Leugt / Nur die *Phantasie* euch, seelige Hofnungen“, v. 1 f.)<sup>43</sup>. Doch im Gegensatz zur abgedroschenen Liebesdichtung des mit „-g.“ signierenden Dichters, in welcher die Vorstellungsmuster ganz in konventionellen Bahnen bleiben, lässt Schiller in seiner *Fantasie* dem Eros ein ganzes Weltssystem entspringen, bevor er der Geliebten als „Brautnacht“ (v. 67) ein rauschhaftes Fest der Sinne prophezeit, welches den gesamten Kosmos mit sich reißt. Bei dieser kosmischen ‚Brautnacht‘ handelt es sich um eine kosmologische Metapher, in der Schiller verschiedene philosophische und

<sup>43</sup> Hervorhebung: M. M.



religiöse Traditionen synthetisiert, und dabei nicht nur die konventionelle Vorstellung von ‚Himmel‘ und ‚Erde‘ aufhebt, welche der Dichter „-g.“ im Schlussvers ‚seiner‘ *Brautnacht* bemüht, sondern selbst diejenige der Hölle (vgl. hierzu Schillers *Fantasie*, Strophe 12). Am deutlichsten wird sowohl der intertextuelle Verweischarakter als auch der Überbietungswille in diesen beiden Schlussstrophen, in denen Schillers ‚Laura‘-Ode *Fantasie* ihrerseits eine „Brautnacht“ imaginiert, angesichts derer das Gedicht *Die Brautnacht* ausgesprochen farblos erscheint. Nachdem der Sprecher in Schillers Gedicht das phantastische Bild einer kosmischen Brautnacht entworfen hat, das eine Allvereinigung sämtlicher Existenzerscheinungen prophezeit, kulminiert die Hymne in einer euphorischen Apostrophe an die Geliebte: „Laura! Laura! freue dich!“ (v. 68) Da der Sprecher in den beiden Schlussstrophen eine geschichtliche Prophezeiung ausspricht, schließt diese Apostrophe im letzten Vers das Gedicht perspektivisch nicht ab, sondern lenkt den Blick in eine verheißungsvolle Zukunft.

In Stäudlins nächstem Musenalmanach, der *Schwäbischen Blumenlese Auf das Jahr 1783*, finden sich zwei Gedichte, die an ‚Lyda‘ adressiert sind. Von ‚Lyda‘ handelt *Winterfantasie*. 1781, die ein Dichter mit „z.“ unterzeichnet hat; gemäß Paul Böckmann soll dies Conz gewesen sein.<sup>44</sup> In *Die Täuschung*, die von einem mit „-r-“ signierenden Schriftsteller stammt, steht ebenfalls ‚Lyda‘ im Mittelpunkt. Dass es Reinhard war, der mit „-r-“ unterzeichnete, nimmt Goedeke zumindest im Falle von zwei Gedichten an, die in diesem Musenalmanach publiziert wurden.<sup>45</sup> Dabei fällt auf, dass es sich bei diesen Gedichten nicht mehr im eigentlichen Sinn um Liebesgedichte handelt, sondern dass sie melancholisch geprägt sind. Vor allem sind es die beiden ‚Lyda‘-Gedichte, die vom Todeswunsch des Sprechers überschattet werden. Während das Gedicht *Winterfantasie* mit dem pointierten Todeswunsch endet, eröffnet dieser *Die Täuschung*.

Die ersten vier Strophen von *Die Täuschung* lesen sich wie eine gezielte Revokation von *Die Brautnacht*. Den intertextuellen Rückbezug macht das Gedicht *Die Täuschung* durch die Wiederaufnahme prägnanter Vorstellungsmuster sichtbar. Dazu zählt schon, dass der Sprecher sich

<sup>44</sup> Vgl. hierzu die von Böckmann 1965 herausgegebene Anthologie *Hymnische Dichtung im Umkreis Hölderlins* (Tübingen 1965); Böckmann ordnet dieses Gedicht Conz zu (104 und 328), allerdings ohne dies zu begründen.

<sup>45</sup> Vgl. Daetsch, *The Almanacs* (Anm. 12), 166.

eingangs dem Tod als „Lyda“ und „Brautgemach“ (v. 3) zuwendet. Mit diesem Begriff evoziert das Gedicht bereits in der Expositionsstrophe gezielt Thematik und Szenerie der *Brautnacht*. Während der Sprecher zum Schluss der *Brautnacht* den erotischen Akt in der Metapher des Himmels fasst, erlebt er seinen Gefühlsaufruhr nun jedoch umgekehrt als „Hölle“ (v. 6). Selbst die Verbmetaphern ‚lodern‘ (v. 5) und ‚glühen‘ (v. 10) wurden schon in der *Brautnacht* verwendet (dort v. 17 und v. 5). Schlüsselcharakter hat ferner, dass er die Bezeichnung „Engel“ (v. 9) erneut verwendet, um die Erscheinung der Geliebten zu beschreiben: „Konnten dann auch Engel täuschen, lügen [...]?“ (v. 9) Ebenso charakteristisch ist die Wiederaufnahme der Traum-Semantik: „Und ich mußte so im *Traum* mich wiegen, / Sehn in Winterwüsten Rosen blühn?“ (v. 11 f.),<sup>46</sup> fragt sich das lyrische Ich in der *Täuschung*, während die Expositionsstrophe in der *Brautnacht* mit den Versen schließt: „Oder täuscht mich ein *Traumbild*? / Nein, du *träumest* nicht, Glücklicher!“ (v. 3 f.)<sup>47</sup> Selbst die Mimik der Geliebten tritt in beiden Gedichten ähnlich in Erscheinung; sie konzentriert sich in beiden Fällen auf den Ausdruck der Augen: „Meine Lida, sie winket / Zärtlich-schmachtenden Auges dir!“ (v. 11 f.), heißt es in der *Brautnacht*, während sich der Sprecher in *Die Täuschung* fragt: „Lyda! war dis Deines Auges Lächeln [...]?“ (v. 13)

Wenn wir Hölderlins ‚Lyda‘-Gedicht *Meine Genesung* in dieser Reihe lesen, dann sehen wir, dass es einerseits an das Narrativ anschließt und dass es andererseits die Perspektive von Schillers ‚Laura‘-Lyrik umkehrt: Während Schiller seinen Gedichtreigen ‚an Laura‘ mit enthusiastischem Pathos beginnt und mit dem Gestus distanzierender Skepsis schließt,<sup>48</sup> vollzieht Hölderlin die Umkehrbewegung: Er formiert die Liebesphilosophie zur Erlösung aus einem Zustand der ‚Resignation‘. Nicht nur endet die ‚Lyda‘-Lyrik jener Zeit mit der *Täuschung* in äußerster Niedergeschlagenheit – tatsächlich heißt das letzte Gedicht, in welchem Schiller den Namen ‚Laura‘ verwendet, ja *Resignation* (1786) (s.o.). Im Sinne der Perspektivumkehr trägt Hölderlins ‚Lyda‘-Gedicht, das in Stäudlins *Musenalmanach fürs Jahr 1792* publiziert wurde, den vielsagenden Titel

<sup>46</sup> Hervorhebung: M. M.

<sup>47</sup> Hervorhebungen: M. M.

<sup>48</sup> Siehe hierzu Kapitel II 2 in meiner Studie über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1).

*Meine Genesung / an Lyda*. Die Bezüge dieses Gedichts weisen damit in zwei Richtungen: Es lässt sich sowohl als Wiederaufnahme des Dichtungsprogramms und der philosophischen Problemkonstellation aus Schillers ‚Laura‘-Lyrik lesen als auch als narrative Replik auf die ‚Lyda‘-Lyrik der frühen 1780er Jahre, vor allem wenn man sich den Verlauf der Gedichte bis hin zur *Täuschung* vor Augen hält.

Die Expositionsverse von *Meine Genesung* erinnern überdies an Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes*, das Hölderlin noch in Maulbronn zu lesen bekam.<sup>49</sup> Es stützt die Vermutung, dass sich in Hölderlins Wahl des poetischen Namens „Lyda“ plakativ sein Hang zur Überbietung von Schillers Dichtung abzeichnet. Denn dieser Name taucht nicht nur im Schwäbischen Dichtungswettstreit auf, sondern ist vermutlich bereits dort mitunter der Lyrik Stolbergs entlehnt, der Lyrik jenes Autors, der zwar auf der einen Seite zu den frühen Vorbildern Hölderlins gehörte,<sup>50</sup> der sich auf der anderen Seite in der Debatte um Schillers *Die Götter Griechenlandes* durch seine rigorose Weltanschauungskritik jedoch auch besonders exponierte. Mit seiner ‚Lyda‘-Lyrik knüpft Hölderlin zwar keineswegs an Stolbergs simple, bedeutungsarme Verse an,<sup>51</sup> sondern an die kraftvolle Sprachkunst Klopstocks und die enthusiastische Liebesphilosophie von Schillers ‚Laura‘-Lyrik. Hölderlin wendet sich aber, wie Stolberg, wenn auch mit völlig anderem Impetus, gegen Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes* und die Kulturphilosophie, welche Schiller hier entwickelt, weil diese die Rücknahme seiner früheren ‚Laura‘-Lyrik mitsamt deren Weltbild impliziert. Die persönliche Disposition der Sprecherfigur, die in Schillers ‚Laura‘-Gedichten zur Preisgabe der enthusiastischen erosphilosophischen Naturkosmologie und damit auch zur Korrektur der Geschichtsphilosophie führte, spielt nur am Rande in *Die Götter Griechenlandes* herein (v. 101-104; v. 129-136). Die Disharmonie und Entfremdungserfahrung entwickelt dieses Gedicht vorrangig aus dem Verlauf der Kulturgeschichte, wodurch sie grundsätzlichen Charakter erhält. Schillers dualistische Aufspaltung der Geschichte vollzieht Hölderlin zu Beginn der 1790er Jahre (noch) nicht mit. Während Schiller im Ansatz

<sup>49</sup> Vgl. Peter Selg: Friedrich Hölderlin. Die Linien des Lebens, Stuttgart 2009, 110.

<sup>50</sup> Siehe hierzu die Anthologie von Böckmann, Hymnische Dichtung (Anm. 44).

<sup>51</sup> Vgl. etwa Stolbergs Gedichte *Lied* und *An Lyda*.

bereits in dem Gedicht *Die Götter Griechenlandes* von 1788 das Elegische entwickelt, das von einer grundsätzlichen Diskrepanz von Realität und Idealität ausgeht, bewahrt Hölderlin in dem Gedicht *Meine Genesung* den individualpsychologischen Erklärungsansatz, wonach die individuelle Befindlichkeit auch die Welthaltung mitbestimmt. Möglicherweise sind daher die einleitenden Worte gerade als intertextueller Einwand auf Schillers neues Deutungsmodell zu verstehen. Die erste Strophe von Hölderlins ‚Lyda‘-Gedicht *Meine Genesung* lautet:

*Jede Blüte war gefallen  
 Von dem Stamme; Muth und Kraft,  
 Fürder meine Bahn zu wallen,  
 War im Kampfe mir erschlaft.  
 Weggeschwunden Lust und Leben!  
 Früher Jahre stolze Ruh  
 Meinem Grame hingegeben,  
 Wankt' ich still dem Grabe zu.<sup>52</sup>*

Ein ähnlicher Wortlaut findet sich in Schillers religionsgeschichtlicher Darstellung, die in seinem Gedicht *Die Götter Griechenlandes* den Untergang der antiken Naturharmonie begründet:

Alle jene Blüten sind gefallen  
 von des Nordes winterlichem Wehn.  
 Einen zu bereichern, unter allen,  
 mußte diese Götterwelt vergehn.<sup>53</sup>

Während Schillers Gedicht als Konsequenz der disharmonischen Erlebnisweise die Natur selbst ‚entgöttert‘<sup>54</sup> und sie buchstäblich zu Grabe trägt,<sup>55</sup> kommen Nihilismus und Gefühl der Todesnähe in Hölderlins Gedicht nur dem Individuum zu („Meinem Grame hingegeben, / Wankt' ich still dem Grabe zu.“, v. 7f.). Die Natur bleibt hier hingegen ein essentieller

<sup>52</sup> Stäudlin, *Musen Almanach 1792* (Anm. 39), 163, v. 1-8.

<sup>53</sup> Schiller, NA I, 194, v. 153-156; Hervorhebung im Original.

<sup>54</sup> Ebd., v. 168.

<sup>55</sup> Ebd., v. 169 f.

Referenzpunkt (Strophe 2, v. 13-16, Strophe 3 und 4). Sie macht die Liebe nicht nur überhaupt erst möglich, sondern erneuert diese auch (Strophe 4).

Die zweite Strophe zeigt, dass sich das lyrische Ich hier, wie noch in wesentlich späteren Dichtungen und wie noch im *Hyperion*, nach einer individuellen Verlusterfahrung mit konsulatorischer Hoffnung der pantheistisch verstandenen Allnatur zuwendet. („Ach, den Kummer abzuwenden, / Bat ich, freundliche Natur!“, v. 13 f.) Beachtenswert ist nun, dass das lyrische Ich die niedergeschlagene Stimmung dadurch auch überwindet – und zu einem solchen Optimismus zurückkehrt, der kennzeichnend für den Ausgangspunkt von Schillers ‚Laura‘-Lyrik ist:

*Ha, an deinem Göttermale  
Trink ich nun Vergessenheit,  
In der vollen Zauberschaale  
Reichst du Kraft und Süßigkeit.  
In Entzükungen verloren  
Staub' ich die Verwandlung an!  
Flur und Hain ist neugeboren,  
Göttlich stralt der Lenz heran.* –<sup>56</sup>

Bemerkenswert ist ferner, dass die Geliebte Lyda und die Natur dabei in eins verschmelzen. Oder anders: Die Natur selbst wird zur Geliebten und trägt fortan deren Namen – auch dies ist ein Vorstellungsmuster, das später noch im *Hyperion* begegnet. Während sich das lyrische Ich in Strophe 2 und 3 an die ‚Natur‘ wendet, wird dieselbe in Strophe 4 und 5 als ‚Lyda‘ apostrophiert:

*Daß ich wieder Kraft gewinne,  
Frei wie einst und selig bin,  
Dank ich deinem Himmelssinne,  
Lyda! süße Retterin!  
Labung lächelte dem Müden,  
Hohen Muth dein Auge zu,  
Hohen Muth wie du, zufrieden,  
Gut zu seyn und groß wie du.*

<sup>56</sup> Stäudlin, *Musenalmanach* 1792 (Anm. 39), 164, v. 17-24.

*Stark in meiner Freuden Fülle  
 Wall ich fürder nun die Bahn,  
 Reizend in der Wolkenhülle  
 Flammt das ferne Ziel mich an.  
 Mags den Peinigern gelingen!  
 Mag die bleiche Sorge sich  
 Um die stille Klausur schwingen!  
 Lyda! Lyda tröstet mich!*<sup>57</sup>

Hölderlin eröffnet das Gedicht *Meine Genesung / an Lyda* nicht nur mit einer Anspielung auf Schillers Lyrik, er beschließt es auch mit einer solchen. Charakteristisch ist auch in diesem Fall, dass Hölderlin Schillers Preisgabe der Erosphilosophie in ihre Beglaubigung und Steigerung umkehrt. Während Schiller das erste seiner enthusiastischen Erosgedichte, das Gedicht *Fantasie / an Laura*, mit dem Vers „Laura! Laura! freue dich!“<sup>58</sup> beendet, bevor die Sprecherfigur im letzten ‚Laura‘-Gedicht *Melancholie* von Todessehnsucht beherrscht wird, schließt Hölderlin das erste seiner ‚Lyda‘-Gedichte mit dem Vers: „Lyda! Lyda tröstet mich!“<sup>59</sup>

*5. Hölderlins ‚Lyda‘-Gedicht Melodie: Die Omnipräsenz  
 des platonischen Eros in der pantheistischen Allnatur  
 und seine daraus entspringende Schlüsselfunktion in  
 Inspirationsästhetik und Kunstproduktion*

Im selben Zuge, in welchem Hölderlin Schillers Abkehr von der enthusiastischen Erosphilosophie reflektiert, eignet er sich diese also produktiv an. ‚Enthusiastische Erosphilosophie‘ meint in diesem Kontext eine spezifisch zeitgenössische Diskursformation, welche den Platonismus sowohl pantheistisch deutet als auch empfindsam einfärbt und in der zahlreiche und sehr verschiedenartige Einflüsse konvergieren.<sup>60</sup> Die Idee, dass der Eros zur Erkenntnis antreibt, mithin selbst ein Medium der Erkenntnis ist, ist

<sup>57</sup> Ebd., 164 f., v. 25-40.

<sup>58</sup> *Fantasie*, NA I, 48, v. 68.

<sup>59</sup> Stäudlin, *Musenalmanach 1792* (Anm. 39), 165, v. 40.

<sup>60</sup> Zum zeitgenössischen Platonismus siehe das Kapitel II 1 (insb. II 1.3) in meinem Buch über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1).

ein Grundgedanke der meisten Werke, die sich selbst in platonischer Tradition sehen. Bei Hölderlin vollzieht sich Erkenntnis nur durch dichterische Inspiration – und es ist der Eros, welcher dieselbe herbeiführt. Ein wiederkehrendes Schlüsselwort hierfür ist die ‚Begeisterung‘. Im ‚Lyda‘-Gedicht *Melodie* (1790) bringt Hölderlin diesen Gedanken im Rahmen eines pantheistisch gedeuteten Naturkosmos zur Entfaltung. Dieses Gedicht beherrscht, wie bereits der Titel angibt, das Motiv der Musik. Laut dem Redner Eryximachos in Platons *Symposion* beruht auf der harmonisierenden Wirkung des Eros sowohl die ästhetische Ordnung der Musik als auch die astronomische Ordnung des Kosmos.<sup>61</sup> Auch im Fall der Musik gilt, dass Hölderlin die Idee hierfür im Keim schon bei Schiller vorfinden konnte, diese aber auf umfassende Weise ausgestaltet.<sup>62</sup> Denn auch Schiller verwendet in seiner ‚Laura‘-Lyrik musikalische Metaphern, um die Eigenschaften des platonischen Eros und seine funktionale Einbettung in die pantheistische Allnatur zu versinnbildlichen. Durch die Verwendung dieses Bildbereiches illustriert Schiller in dem Gedicht *Der Triumph der Liebe* die kosmische Universalharmonie, welche die Liebe stiftet, indem sie vermittelnd wirkt.<sup>63</sup> In *Laura am Klavier* stellt er die Musik wiederum als die vergeistigende Kraft dar, die stufenweise zum Absoluten emporleitet. Hölderlin führt in dem Gedicht *Melodie* vermöge der musikalischen Metaphorik nicht nur gleich alle drei Funktionen des platonischen Eros zusammen, die in Platons *Symposion* die Priesterin Diotima dem Eros zuspricht<sup>64</sup> und die teilweise schon in der zeitgenössischen Platon-Rezeption funktional in die pantheistische Naturkosmologie eingebunden werden: Der Eros erscheint hier sowohl als zeugerisch-produktive wie auch als vermittelnde Instanz und als transzendierende Erkenntniskraft. Im Sinne seines Konzepts der ‚intellektualen Anschauung‘ verleiht er dem Gedicht überdies auch eine poetologische Dimension, indem er, einem tradierten Topos folgend, die Musik vornehmlich als Gesang auffasst und auf die

<sup>61</sup> Vgl. Platon, *Symposion*, 186a-b und insb. 187a-188d.

<sup>62</sup> Noch umfassender später im *Hyperion*. Siehe hierzu das Kapitel ‚Die Platonisierung des Pantheismus im Medium musikalischer Metaphorik‘ in: Meuer, *Polarisierungen der Antike* (Anm. 37), 332-334.

<sup>63</sup> *Der Triumph der Liebe*, NA 1, 79f., v. 153-161.

<sup>64</sup> Vgl. hierzu Ute Schmidt-Berger: Nachwort. In: Platon: Das Trinkgelage. Oder Über den Eros, Frankfurt a. M. 1985, 123-187; hier 139-150.

Dichtung hin perspektiviert, welche wiederum die Erkenntnis und Vermittlung der Einheitskosmologie zum Ziel hat. Die Musik kann die pantheistische Universalharmonie insofern veranschaulichen, als sie für den Einklang des Einzelnen mit dem Ganzen steht: „Zum Tone möchte man werden und sich vereinen in Einen Himmelsgesang“,<sup>65</sup> so schildert noch der Protagonist im Briefroman *Hyperion* die Liebeserfahrung als Wunsch, in der Naturharmonie aufzugehen. In diesem Sinne korrespondiert die Musik mit der vermittelnden Valenz des Eros; aufgrund seiner vermittelnden Kraft konstituiert er die Einheit des Kosmos. Diese einheitskosmologische Grundidee hat Hölderlin auf besondere Weise hervorgehoben, indem er das Gedicht mit ihr ringkompositorisch eröffnet und schließt: „Lyda, siehe! zauberisch umwunden / Hält das All der Liebe Schöpferhand“.<sup>66</sup> Anfangs- und Schlussstrophen sind einander jedoch nicht nur durch die Wiedergabe dieser beiden Verse zugeordnet. Ferner besteht ihre Entsprechung auch darin, dass sie beide auf alle drei Funktionen des Eros hinweisen. Neben seiner Fähigkeit, die getrennten Sphären zu einem Ganzen zu vermitteln („zauberisch umwunden / Hält das All“) findet sich seine schöpferische Valenz schon im Wort von „der Liebe Schöpferhand“. Schließlich resultiert aus seiner Allgegenwärtigkeit als kosmischer Vermittlungsinstanz auch seine erkennende Dimension. Denn seine Omnipräsenz bildet die Grundlage dafür, dass das Eine sich im Andern wiederfinden kann („Seelen finden sich im Donner wieder, / Seelen kennen in dem Lüftchen sich“, v. 7 f.). Auf dieser Prämisse fußen gleichzeitig die pantheistische Einheitsphilosophie und Hölderlins Konzept der intellektualen Anschauung, das er explizit erst in späteren Jahren ausbuchstabiert: Die pantheistische Omnipräsenz des platonischen Eros ist in einem Zuge Erkenntnisgegenstand wie Erkenntnismedium. Auch dies ein Gedanke, der sich im Keim schon bei Schiller findet. Die Hymne *Der Triumph der Liebe* gipfelt darin, dass die Liebe zur Einsicht in ihr eigenes Wesen führt (Strophe 22).<sup>67</sup> – Was bedeutet das jedoch bei Hölderlin? Bei seiner dichterischen Gestaltung der intellektualen Anschauung, so wie sie sich etwa noch im *Hyperion* Ausdruck verschafft, handelt es sich um das intuitive Erfassen der kosmischen

<sup>65</sup> KA 2, 63, Z. 8 f.

<sup>66</sup> KA 1, 104, v. 1 f. und leicht abgewandelt ebd., 106, v. 71 f.

<sup>67</sup> Hierzu mein Buch über Schillers ‚Laura‘-Zyklus (Anm. 1), 214-223; insb. 215 f.



Ganzheit in einer ekstatischen Ausnahmesituation. Als Erkenntniskonzept lässt es sich mit der Funktionsweise des platonischen Eros in den Tübinger Hymnen vergleichen. Denn dort wird die kosmische Ganzheit erosphilosophisch begründet und der ekstatische Aufschwung zu deren Einsicht durch den Eros als Erkenntnismedium ermöglicht.

Das Gedicht *Melodie* überträgt die pantheistisch vereinnahmte Erosphilosophie sehr präzise in den Vorstellungsbereich der Musik, indem es Äquivalente für die naturkosmologischen Grundelemente *hyle* und *logos* bietet. Aus pantheistischer Sicht besteht jede einmalige, individuelle irdische Existenz einerseits aus *hyle*, also formbarer Materie, andererseits hat sie Anteil am *logos*, der geistigen, gestaltenden Kraft, die alles umfasst. Auf diese Prinzipien weisen vereinfachend die Begriffe ‚Erde‘ und ‚Himmel‘ hin, die mit den Einzeltönen der Musik (den ‚Lauten‘ als der materiellen Erscheinungsform des Einzelnen) und ihrer geistig-harmonischen Gesamtheit (der ‚Seele‘) parallelisiert werden („Erd’ und Himmel wandeln treu verbunden, / Laut und Seele knüpft der Liebe Band“):

*Lyda, siehe! zauberisch umwunden  
Hält das All der Liebe Schöpferhand,  
Erd’ und Himmel wandeln treu verbunden,  
Laut und Seele knüpft der Liebe Band.  
Lüftchen säuseln, Donner rollen nieder –  
Staune, Liebe! staun’ und freue dich!  
Seelen finden sich im Donner wieder,  
Seelen kennen in dem Lüftchen sich.*<sup>68</sup>

Die Omnipräsenz des Eros stellt das Gedicht heraus (Strophe 3 und 4), indem es emphatisch durch die anaphorische Verwendung des Adverbs ‚wo‘ (v. 17-19, 21, 25-29) seine Gegenwart auch in Situationen der Trauer und Verzweiflung (v. 17-20), der Zerstörung und des Verfalls (Strophe 4) unterstreicht. Die Anlehnungen an Schillers ‚Laura‘-Gedicht *Fantasie* sind hier offensichtlich.<sup>69</sup> Diese Allgegenwärtigkeit des Eros ergibt sich aus seiner Fähigkeit, die Gegensätze zu vermitteln und auf diese Weise den

<sup>68</sup> KA 1, 104, v. 1-8.

<sup>69</sup> Vgl. hierzu *Fantasie*, NA 1, 47, v. 33-48; außerdem *Der Triumph der Liebe*, ebd., 78 f., v. 109-128.

pantheistischen Einheitskosmos überhaupt erst zu konstituieren.<sup>70</sup> Innerhalb dessen wirkt die Liebe auf das Leben und die Existenzerscheinungen sowohl intensivierend (Strophe 2) als auch regulativ (Strophe 6), worin sie der Wirkungsweise der Musik entspricht.

Zunächst analogisiert das Gedicht das Verhältnis des Eros zur Allnatur mit den Eigenschaften der Musik, indem es die pantheistische Omnipräsenz der Liebe in musikalischen Metaphern artikuliert. Weil die kosmische Liebe in harmonischen Variationen sinnfällig wird, erweisen sich die Künste als besonders konsequente Ausdrucksform des Eros-Prinzips der Allnatur. Die drei Schlussstrophen verfolgen diese Perspektive der Kunstproduktion, indem sie die sublimierende Bedeutung des platonischen Eros entfalten. Als zeugerische und gestaltende Kraft der Allnatur fällt ihm auch die Anregung der Künste zu, da er euphorisierend und produktiv wirkt:

*Niegesung'ne königliche Lieder  
Sprossen in des Sängers Brust empor,  
Stolzer schwebt des Hochgesangs Gefieder,  
Rührt der Töne Reigentanz das Ohr;*<sup>71</sup>

Plastisch schildert die vorletzte Strophe das erkenntnisgeleitete Aufstiegs-geschehen, das gemäß der platonischen Tradition zunächst durch die Körperwelt der *natura naturata* führt, in welcher die Allgegenwärtigkeit der Liebe überall ihren Lobpreis anregt:

*Wie sie langsam erst am Hügel wallen,  
Majestätisch dann wie Siegersgang,*

<sup>70</sup> Dieser Grundgedanke beherrscht auch Schillers ‚Laura‘-Gedicht *Fantasie*. Vgl. dazu die starken Analogien zwischen den beiden Gedichten. Sie springen bereits in der Expositionsstrophe ins Auge: „*Lyda, siehe! zauberisch umwunden / Hält das All der Liebe Schöpferhand, / Erd' und Himmel wandeln treu verbunden, / Laut und Seele knüpft der Liebe Band.*“ (*Melodie*, KA 1, 104, v. 1-4; Hervorhebungen: M. M.) Die Vorlage in Schillers *Fantasie* lautet: „*Meine Laura! Nenne mir den Wirbel / Der an Körper Körper mächtig reißt, / Nenne, meine Laura, mir den Zauber, / Der zum Geist monarchisch zwingt den Geist. // Sieh! er lehrt die schwebenden Planeten / Ewgen Ringgangs um die Sonne fliehn, / Und gleich Kindern um die Mutter hüpfend / Bunte Zirkel um die Fürstin ziehn; [...] Tilge sie vom Uhrwerk der Naturen – / Trümmernd auseinander springt das All [...]*“ (*Fantasie*, NA 1, 46, v. 1-8 und 17 f.; Hervorhebungen: M. M.).

<sup>71</sup> KA 1, 106, v. 53-56.

*Hochgehoben zu der Freude Hallen,  
Liebe singen und Triumphgesang;  
Dann durch Labyrinth hingetragen  
Fürder schleichen in dem Todestal,  
Bis die Nachtgefilde schöner tagen,  
Bis Entzückung jauchzt am Göttermahl.*<sup>72</sup>

Die Schlussstrophe führt den enthusiastischen Aufschwung zum Abschluss, wobei die Wendung „vom Körper losgebunden“ (v. 69) Schlüsselcharakter besitzt und unverkennbar das platonische Aufstiegsmodell erfüllt. In diesem Aufstiegsgeschehen bündeln sich resümierend die drei Grundfunktionen des Eros, wodurch sie der Anfangsstrophe zugeordnet ist. In ihr verschafft sich überdies die poetologische Dimension der pantheistisch gedeuteten Erosphilosophie und ihre musikalische Chiffrierung am nachhaltigsten Geltung, indem diese hier besonders deutlich auf die Dichtung hin transparent gemacht wird: Der Eros wirkt produktiv als *natura naturans* in der Allnatur und ebenso inspirierend auf die Poesie, denn ihm entspringt der dichterische Gesang („in des Sanges Tönen“; „des Sängers Seele“). Wie in der Allnatur so wirkt er auch in der Dichtung vermittelnd, denn er transzendiert das Körperliche und vereint auf diese Weise die Seelen (v. 65-68). Das Absolute, zu dessen Erkenntnis er empor führt, ist sein eigenes Wesen: seine kosmologische Omnipräsenz (v. 71 f.). Besonders beachtenswert ist, dass die Expositions- und Schlussverse des Gedichtes diese Erkenntnis an Lyda weitergeben. Auf diese Weise erfüllt es musterhaft Hölderlins poetologisches Dichterkonzept, welches nicht nur auf die Erkenntnis des Allzusammenhangs zielt, sondern auch auf dessen Vermittlung:

*Ha! und wann mir in des Sanges Tönen  
Näher meiner Liebe Seele schwebt,  
Hingegossen in Entzückungstränen  
Näher ihr des Sängers Seele bebt,  
Wähn' ich nicht vom Körper losgebunden  
Hinzujauchzen in der Geister Land? –  
Lyda! Lyda! zauberisch umwunden  
Hält das All der Liebe Schöpferhand.*<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Ebd., v. 57-64.

<sup>73</sup> Ebd., v. 65-72.