

Helmut Loos

Institut für Musikwissenschaft, Leipzig
Muzikološki inštitut, Leipzig

Hölderlin als Denkmal in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

Hölderlin kot spomenik umetnosti 19. in 20. stoletja

Prejeto: 15. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 15th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: Hölderlin, Romantic Lied, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann

Keywords: Hölderlin, romantični samospev, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann

IZVLEČEK

Naj Hölderlinovemu pesništvu pripisujemo še tako tehtne glasbene kvalitete, kljub temu ni bil preferenčen pesnik romantičnega samospeva. Že njegovi sodobni skladatelji, kot npr. Ludwig van Beethoven, ga niso upoštevali. Izjemo predstavlja Robert Schumann, ki ga je Hölderlin že v njegovi mladosti popolnoma očaral.

ABSTRACT

Although we attribute to Hölderlin poetry very substantial musical qualities it is a fact that he wasn't a reference poet for the Romantic Lied. Already his contemporary composers such as Ludwig van Beethoven didn't consider him to be significant. An exception between them is Robert Schumann that was completely fascinated by Hölderlin poetry already in his youth.

So starke musikalische Qualitäten der Dichtung Hölderlins auch zugeschrieben werden, ein bevorzugter Dichter des romantischen Liedes ist er nicht gewesen. Schon zeitgenössische Komponisten wie der gleichaltrige Ludwig van Beethoven nahmen keinerlei Notiz von ihm, gemeinhin gilt das „Schicksalslied“ op. 54 für gemischten Chor und Orchester von Johannes Brahms 1871 als Beginn einer breiteren Hölderlin-Rezeption in der Musik. Eine Ausnahme in der vorhergehenden Zeit bildet vor allem Robert Schumann, er zeigte sich schon in seiner Jugend fasziniert von Hölderlin, wie aus den Memoiren (1873) seines Jugendfreundes Emil Flehsig hervorgeht: „Phantastisches Leben und Selbsttötung in Jena von dem Danota-Dichter Sonnenberg imponierte ihm gewaltig, von Hölderlins 40-jährigem geistigen Nachleben wusste er schon in

den 1820er Jahren und sprach davon mit scheuer Ehrfurcht“¹. (Franz von Sonnenberg [1779-1805], einem der Epigonen Klopstocks, versprach Lessing statt der „erträumten Ewigkeit“ bloß „höhnisches Gelächter“.) Doch erst zwischen 1849 und 1851 taucht der Plan einer Komposition mit Bezug zu Hölderlin unter dem Titel „Gesänge der Frühe. An Diotima“ auf, verwirklicht wird er erst im Herbst 1853: die fünf Klavierstücke op. 133 *Gesänge der Frühe*. (Es ist das letzte Werk, das Schumann zum Druck befördert, die Stichvorlage schickt er kurz vor seinem Zusammenbruch an den Verleger). Dass der Bezug eines Instrumentalwerks zu einer literarischen Vorlage eher verborgen als offen eingestanden wird, gehört zu Schumanns häufiger geübten Praxis, die Wurzeln seiner „poetischen Idee“ als Geheimnis zu verschleiern. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch die Widmung des Werks an Bettina von Arnim, einer Schlüsselfigur der deutschen Romantik.

Die emphatische Apotheose des Künstlers, wie sie von Bettina bekannt ist, lässt sich auch bei Hölderlin finden (er wurde im 19. Jahrhundert der „Romantik“ zugeordnet, erst später meist einer „Paraklassik“), sie muss nicht lange gesucht werden. Der Held seines Briefromans „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“ (1797-1799) stellt nichts anderes dar als eine Personifizierung des Künstler als eines erleuchteten Sehers, der zu prophetischem Dichtertum berufen ist. Damit ist das Gesamthema von Hölderlins Werk angesprochen, das in allen Werken bis zum „Tod des Empedokles“ dominiert. Seine Erleuchtung erlangt der Künstler durch die Erkenntnis der objektiven Schönheit, die dem Menschen „das Sein im einzigen Sinne des Wortes“ vergegenwärtigt, im Einssein „mit allem, was lebt“. In der momentanen Ekstase hat er am Leben der Gottheit teil, aber es bedeutet keinen dauernden Besitz. Die Diskrepanzen der Welt lassen sich nur durch die Schönheit (Diotima) auflösen, die dadurch auch zu Vorbild und Leitlinie für den Staat wird. Der Künstler erschließt dies schmerzhaft in einer Zerrissenheit zwischen Exzentrizität und Naturverbundenheit, aus der heraus er zur Ruhe findet. Diese Ruhe steht in einem direkten Verhältnis zum Tod, so dass die Frage des Freitods in Hölderlins Gedanken immer eine Rolle spielt und im „Empedokles“ sogar im Sinne eines Opfertods des Berufenen zur Erlösung der Welt führt.

Vor diesem Hintergrund nimmt es nun nicht wunder, dass bei Emil Flechsig in einem Zusammenhang von Sonnenberg die Rede ist, der Selbstmord beging, und von Hölderlin, der wahnsinnig wurde. Hölderlins geistige Umnachtung ist ein zweiter Aspekt, der Schumann offenbar schon sehr früh berührt hat und eine Parallele zu seinem eigenen Lebensweg darstellt. Nun ist es allerdings interessant zu beobachten, wie die Geisteskrankheit bei Hölderlin und Schumann eine durchaus unterschiedliche Bewertung gefunden hat. Führte sie bei Schumann schon in seiner unmittelbaren Umgebung (etwa bei Clara Schumann und Johannes Brahms) zu einer förmlichen Ablehnung des Spätwerks, so ließ sich schon Bettina von Arnim für Hölderlin begeistern, und im 20. Jahrhundert rief Hölderlins Werk ein verstärktes Interesse hervor, zunächst sein patriotisches Engagement, später das Fragmentarische (wie Peter Andraschke eindrucksvoll gezeigt hat).² In der Musik allerdings bleiben im 19. Jahrhundert die Belege spärlich (genannt

¹ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk* (Berlin, 1941), S. 167.

² Peter Andraschke, „Hölderlin-Fragmente,“ in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte - Ästhetik - Theorie. Festschrift für Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold u. Norbert Miller (Laaber, 1988),

sei noch Peter Cornelius' Lied „Sonnenuntergang“ von 1862). Erst im 20. Jahrhundert in Folge der Hölderlin-Rezeption von Friedrich Nietzsche und Stefan George auf der Grundlage der Hölderlin-Forschungen des Literaturhistorikers Norbert Hellingrath, weiter der irrationalen deutschen Kulturerneuerungsphantasien des 'Rembrandtdeutschen' Julius Langbehn mehren sich die Vertonungen Hölderlins. Max Reger griff Hölderlin-Texte auf, zunächst für ein Klavierlied „Ihr, ihr Herrlichen!“ op. 75 Nr. 6, dann 1912 für ein monumentales Orchesterlied „An die Hoffnung“ op. 124. Der Pathos der Regerschen Musik bedarf kaum weiterer Erläuterung, aus derselben Grundstimmung heraus griff selbst Paul Hindemith im Zuge seiner existentiellen Künstlerbesinnung in den Jahren 1933 und 1935 zu Hölderlin-Texten: „Fragment“ und „An die Parzen“.

Authentische Belege für die verbreitete Hölderlin-Auffassung seit den 1920er Jahren finden sich in den Schriften von Richard Benz. In suggestiver Weise schildert er die kulturgeschichtliche Entwicklung ganz im Sinne einer religiösen Überhöhung der deutschen Kunst in dem bedingten Wechselspiel von deutscher Dichtung und deutscher Musik.³ Das umfangreichste Kapitel seines Buches „Die Welt der Dichter und die Musik“ nimmt Hölderlin ein. Als Grundgedanken verfolgt Benz die Wiedergeburt der deutschen Kunst aus dem Geiste der deutschen Musik. Hölderlin stellt gewissermaßen das Scheitern der Sprache und ihre Auflösung in Musik dar. In diesem Sinne werden Hölderlin und Beethoven gegenübergestellt: im selben Jahr geboren, hatten sie auch im selben Jahr 1802 ihre geistige Krise zu bewältigen. Beethoven gelang es mit dem Heiligenstädter Testament, Hölderlin zerbrach an seinem Schicksal: „Das Jahr der Schicksalswende der Musik: der religiösen Wende der Kunst zu ihrer Geist-offenbarenden Mission: auch sie erkennt ihre eigengöttliche Gewalt - die Wiedergeburt des Wortes als Urwort beginnt.“⁴ Es muss Benz' Einschätzung der Musik als nationaler deutscher Kunstreligion hier nicht weiter nachgegangen werden (bezeichnend auch, dass auf sein Hölderlin-Kapitel unmittelbar ein Kapitel über Bettina von Arnim folgt), wichtig ist vielmehr seine Wirkung bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein. Trotz aller Nationalismen hatte sich Benz nicht mit dem Nationalsozialismus gemein gemacht, er konnte nach dem Kriege sogar als verfolgt gelten und bereits 1945 wiederum die deutsche Musik als „unzerstört und unberührt“ aus den Trümmern erstanden zur Erneuerung der Nation anpreisen.⁵ Viele Auflagen seiner Schriften belegen, dass er seine Botschaft weiter erfolgreich verbreitet hat. (Ein in den 1930er Jahren geborener Musikwissenschaftler gestand einmal im Gespräch ein: „Mit Benz sind wir doch alle sozialisiert worden.“)

Dass Hölderlin auch in der Musikwissenschaft unter nationalsozialistischen Vorzeichen rezipiert wurde, belegt Ernst Bückens „Deutsche Musikkunde“, in der Hölderlin als „einer der herrlichsten deutschen Seher“ bezeichnet wird, der „in prophetischen Geiste voraus schaute“:

„Schöpferischer, o wann, Genius unseres Volks,

S. 743–752.

³ Helmut Loos, Heilige Musik, „Religiöse Aspekte in musikalischem Schrifttum des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Richard Benz,“ in *Kunstgespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, hrsg. Peter Andraschke u. Edelgard Spaude (Freiburg i.Br., 1998), S. 469–486.

⁴ Richard Benz, *Die Stunde der deutschen Musik*, 2 Bde, 1923/1927. Bd. 1, 3. Aufl. 1943, Bd. 2, 2. Aufl. 1949 unter dem Titel *Die Welt der Dichter und die Musik*, hier daraus zitiert S. 143.

⁵ Richard Benz, *Beethovens geistige Weltbotschaft*, (Heidelberg, 1946), S. 5.

Wann erscheinst du ganz, Seele des Vaterlands, [...]“

Dieses Gedicht stellt Bücken seinem 1935 erschienen Buch als Motto voran, mit dem er „die nationale Artung“ der deutschen Musik zu ergründen sucht, die „Stoßkraft unseres nationalen Willens, unseres rassistischen Impulses“.⁶

Der gewichtigen Stellung, die Hölderlin im Gedankengebäude der deutschen Kunst von Richard Benz und Ernst Bücken einnimmt, entspricht seine Bedeutung bei zeitgenössischen Künstlern. In dem von ihren Anhängern leidenschaftlich ausgetragenen Wettstreit um das 'richtige' Deutschtum haben sich schon Hans Pfitzner und Richard Strauss auch Hölderlin zugewandt, gleichzeitig im Jahr 1921 (ähnlich liegt es bei ihren Eichendorff-Vertonungen⁷). Pfitzner vertonte als erstes der *Vier Lieder* op. 29 Hölderlins „Abbitte“, das einzige Werk, das er seiner Gattin widmete, und das er bei ihrer Beerdigung am offenen Grab rezitierte.⁸ (Walter Abendroth:) „Hölderlins 'Abbitte' spricht etwas für Pfitzner in einem sehr intimen Sinne Persönliches aus. Die fast sakrale Feierlichkeit des Gedichtes, die ein Abglanz wahrhaft edlen Menschentums und eine Wirkung adeligster Kunstvollendung ist, mußte daher auch einen restlos adäquaten Ausdruck in der Seele des Musikers lösen.“⁹ Richard Strauss komponierte im Jahre 1921 seine drei Hymnen für hohen Sopran und Orchester op. 71 „Hymne an die Liebe“, „Rückkehr in die Heimat“ und „Die Liebe“. Schon Fritz Gysi stellte fest, dass sie stark von Reminiszenzen speziell des „Rosenkavalier“ und einem überschwenglichen Strauss'schen Orchestersatz geprägt sind.¹⁰

Den „aus spätromantischem Geist stammenden, stimmungsausdeutenden Hölderlin-Kompositionen“, als deren Höhepunkt Karl Michael Komma die Strauss-Hymnen bezeichnet,¹¹ gehören weiter Werke von Walter Braunfels, Richard Wetz, Hermann Zilcher u.v.a. (ergänzend zu nennen ist hier Viktor Ullmann mit seinen Hölderlin-Liedern „Abendphantasie“, „Der Frühling“ und „Wo bist du?“, komponiert in Theresienstadt). Noch Hermann Reutter hat zahlreiche Beiträge zu dieser Gruppe geliefert, insgesamt bildet sie aber nur den ersten Teil einer großen Anzahl weiterer Hölderlin Vertonungen im 20. Jahrhundert. Eine besondere Vorliebe für Hölderlin-Texte entwickelten Vertreter der antiromantischen Richtung, die in weiterem Sinne mit der Jugendbewegung und ihren musischen Bestrebungen in Beziehung gesetzt werden kann. Ihre angestrebte Erneuerung der Musik mit einem Schwerpunkt auf dem Singen hatte gerade im Bereich des Liedes und der Chormusik weitreichende Folgen. Dabei ist zu beobachten, dass die Ablehnung der Romantik keineswegs mit nüchterner Rationalität einher ging, sondern eine besondere Art des Mystizismus hervorbrachte, die insbesondere die Rolle der Musik und ihrer Schöpfer betraf. Diese Stimmung und die Grundaussage prophetischen Künstlertums vermochten Hölderlin-Texte ausgezeichnet zum Ausdruck bringen. Der Kanon

⁶ Ernst Bücken, *Deutsche Musikkunde*, (Potsdam, 1935), S. 5f.

⁷ Helmut Loos, „Hans Pfitzner und Richard Strauss als Vokalkomponisten. Eichendorff-Chorvertonungen,“ in *Music, Poetry-Tone, Word*. Ljubljana, 11–14. VI. 2000. Concerts. Symposium (*15th Slovenian Musical Days 2000*), hg. Primos Kuret (Ljubljana, 2001), S. 144–153.

⁸ Walter Abendroth, Hans Pfitzner, (München, 1935), S. 245 u. 267.

⁹ Ebenda, S. 362.

¹⁰ Fritz Gysi, *Richard Strauss* (Potsdam, 1934), S. 32f.

¹¹ Karl Michael Komma, „Hölderlin und die Musik,“ in *Hölderlin Jahrbuch* 7 (1953): S. 106–141, hier 114. Siehe auch Günter Schnitzler, „Aspekte der Hölderlin-Rezeption. Zu Brahms' und Lubrichs Vertonung von „Hyperions Schicksalslied“,“ in *Der Reger-Schüler Fritz Lubrich*, hrsg. Peter Andraschke (Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien, Bd. 6), (Dülmen, 1989), S. 67–78.

wurde - wie Gerhard Schuhmacher hervorhebt - als besonders geeignet empfunden, wichtige Aussagen und „praktische Weisheiten“ allgemeingültig, in „Spruchform“ (Walther Hensel) zu formulieren.¹² Neben Walther Hensel komponierten Kanons auf Worte von Hölderlin u.a. Karl Michael Komma, Hans Lang, Karl Marx und Gottfried Wolters. Nicht zufällig findet sich darunter dreimal die Anfangszeile des „Gesangs der Deutschen“: „O heilig Herz der Völker, o Vaterland!“ Vollständig wurde dieser Gesang von Hermann Reutter als Kantate für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester vertont, sie ist 1937 bei Schott in Mainz im Druck erschienen. 1943 komponierte Karl Michael Komma ebenfalls diesen Text als Kantate mit großer Besetzung (bereits 1940 hatte er in einem Instrumentalwerk „Präludium und Passacaglia über ein eigenes Thema für großes Orchester“ das Thema verwendet). Das häufig genannte Beispiel der Aufnahme und verkürzten Ergänzung des Gedichts in ein deutsches Soldatenliederbuch mit dem Titel „Hölderlin. Heldentum“ ist nur ein extremes Beispiel einer Hölderlin-Rezeption, die sich breiter gesellschaftlicher Akzeptanz erfreuen durfte.¹³

Ein zweites patriotisches Gedicht fand in den nationalistischen und kriegerischen Zeiten des 20. Jahrhunderts gleich mehrfach eine musikalische Gestaltung: „Der Tod fürs Vaterland“, vertont von Walter Braunfels (1920), Fritz Brandt (1940)¹⁴ und Carl Gerhardt (1942).¹⁵ Die Vereinnahmung Hölderlins von einer faschistischen Ideologie ist in den meisten dieser Fälle offenbar, der Befund deckt sich mit Beobachtungen aus der Germanistik. Um so erstaunlicher ist es, dass Karl Michael Komma dieses Thema in seinen Hölderlin-Aufsätzen von 1953 und 1955¹⁶ überhaupt nicht anspricht. Gerhard Schuhmacher benennt in seinem Buch von 1967 die Grundlagen klar. Eine Reihe weiterer Komponisten und das Jahr ihrer Hölderlin-Vertonung seien wenigstens aufgezählt, um die Breite der Bewegung anzudeuten: Ernst Krenek (1925), Josef Matthias Hauer (1924-1953), Joseph Haas (1930), Winfried Zillig (1932/33), Ernst Pepping (1936), Wilhelm Maler (1936, 1937), Kurt Lissmann (1937, 1939), Armin Knab (1939, 1945), Wolfgang Fortner (1940), Heinrich Lemacher (1942), Christian Lahusen (1947), Thomas Christian David (1951) und Karl Marx (1953), dazu Carl Orff (*Ödipus* 1949, *Antigone* 1959).

Der mächtigen Vereinnahmung Hölderlins durch sogenannte „rechte“ Kreise hatte die sozialistische „Linke“ zunächst nur wenig entgegenzusetzen. Hölderlin als Revolutionär wurde zwar schon von Georg Lukac (1934) beschrieben und von Johannes R. Becher (1943) gefeiert, doch blieben die Hölderlin-Vertonungen Hanns Eislers - aus einem wie bei Bert Brecht distanzierteren Hölderlin-Verständnis heraus - Ausnahmen.¹⁷ Dies änderte sich erst in den späten 1960er Jahren im Zusammenhang mit den Schriften von Pierre Bertaux und dem Schauspiel „Hölderlin“ von Peter Weiss. Eine neue Hölderlin-Bewegung entstand unter Komponisten; nach Bruno Maderna (1964/69) und Henri Pousseur (1968/69) wählten in den Jahren um 1980 weitere Komponisten Hölderlin-Texte zur Vertonung aus: Heinz Holliger (1975-85), Györgi Ligeti (1982),

¹² Gerhard Schuhmacher, *Geschichte und Möglichkeiten der Vertonung von Dichtungen Friedrich Hölderlins* (Regensburg, 1967), S. 80-84 und passim.

¹³ Peter Andraschke, „Hölderlin - Ein politischer Dichter?“, in *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher* (Kassel u.a., 1995), S. 484-491, hier 486.

¹⁴ Fritz Brandt (1880-1949). *Der Tod fürs Vaterland* für Männerchor mit Tenor-Solo und Orchester (1940) ms.

¹⁵ Carl Gerhardt. *Der Tod fürs Vaterland Hymne* für 2 vierst. gem. Chöre. Kassel: Bärenreiter, 1942.

¹⁶ Karl Michael Komma, „Probleme der Hölderlin-Vertonung“, in *Hölderlin Jahrbuch* 9 (1955/56): 201-218.

¹⁷ Albrecht Dümmling, *Friedrich Hölderlin vertont von Hanns Eisler, Paul Hindemith, Max Reger*. München, 1981.

Luigi Nono (1979/80), Wolfgang Riem (1976/77) und Hans Zender (1979).¹⁸ In „Music and Letters“ hat Carola Nielinger-Vakil darauf aufmerksam gemacht, dass es sich hier ausschließlich um Persönlichkeiten handelt, die mit Darmstadt als Zentrum der Neuen Musik in Kontakt standen und sich in die Bewegung einer „left-wing German literary criticism“ einreihen.¹⁹

Luigi Nonos Streichquartett „Fragmente-Stille. An Diotima“ ist als Auftragswerk für das 30. Bonner Beethovenfest im Jahre 1980 komponiert worden. Der Skandal des Werkes bestand nicht in seiner politischen Botschaft, sondern vielmehr in seiner scheinbaren Abstinenz davon. Dies hat noch 1990 von Seiten des sozialistischen Realismus entsprechende Vorbehalte provoziert, es handle sich nicht nur um eine Aufgabe des politischen Engagements, sondern um eine Abkehr von der Realität (Gerhard Müller in „Musik und Gesellschaft“).²⁰ Auch Nonos letztes Werk, die Hörtragödie „Prometeo“ enthält Hölderlin-Texte. Das Streichquartett gilt zurecht als Vorläufer dieses ‘opus ultimum’ und enthält dieselben Tendenzen eines mythischen Ritus, der in geheimnisvollem Dunkel verklingt. Andeutung, Verstummen, Fragment sind Elemente eines auf Transzendenz verweisenden Aktes, dessen komplizierte Struktur mit der Kombination geistesgeschichtlich hoch aufgeladener Texte und Klänge ins Metaphysische hinüberreicht. Wolfgang Rihms Vokalwerk „Hölderlin-Fragmente“ ist Nonos Streichquartett als direkte und realistische, wenngleich nicht weniger emphatische Adaption gerne gegenübergestellt worden.

Seit 1975 begleiten Hölderlin-Texte das Schaffen von Heinz Holliger offenbar kontinuierlich. Der „Scardanelli-Zyklus“ ist durch immer neue Stücke mittlerweile auf eine vierteilige Sammlung mit einer Dauer von über zweieinhalb Stunden angewachsen.²¹ In unserem Zusammenhang noch interessanter sind seine „Gesänge der Frühe für Chor, großes Orchester und Tonband“, komponiert 1987, denn hier verwendet Holliger als ‘altes Material’ neben Hölderlin auch Schumann. Er schließt direkt an Schumanns op. 133 an und beginnt mit einem Zitat des ersten Stücks.²² Auch die anderen verwendeten Zitate entstammen dem Spätwerk Schumanns, sogar aus seiner Zeit in der Heilanstalt zu Endenich. Dasselbe gilt für die Hölderlin-Texte, die Holliger zitiert, auch hier sind vornehmlich späte Texte ausgewählt. Die Faszination der geistigen Ausnahmesituation

¹⁸ Peter Andraschke, „Hölderlin 1980. Versuche Hölderlin kompositorisch zu begegnen,“ in *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. Otto Kolleritsch (Wien-Graz, 1991), (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 24), S. 145–161.

¹⁹ Carola Nielinger-Vakil, „Quiet Revolutions: Hölderlin Fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm,“ in *Music and Letters* 81 (XXXX): 245–274, hier 246.

²⁰ Nielinger-Vakil, S. 247.

²¹ *Scardanelli-Zyklus* (1975/85) [150'] für Solo-Flöte, kleines Orchester, Tonband und gemischten Chor, Schott Musik International, Mainz.

1. *Die Jahreszeiten*. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella, zum Teil mit Instrumenten ad lib. (1975/78/79) (75').

2. *(l)air(e)* für Flöte solo (1980/83) (14').

3. *Übungen zu Scardanelli* für kleines Orchester und Tonband (1978/85): I. Ad marginem (1983) (8'); II. Bruchstücke [aus Turm-Musik] (1984); III. Choral à 4 (1983) (3'); IV. Choral à 8 (1983) (3'); V. Eisblumen (1985) (6'); VI. Engführung (1983/84) (9'); VII. Der ferne Klang (1983/84) (7'); VIII. Glockenalphabet [aus Turm-Musik] (1984); IX. Schaufelrad (1984) (8'); X. Sommerkanon IV (1978) (2').

4. *Ostinato funebre* für kleines Orchester (1991). Sehr viel ungewöhnliches Schlagzeug, insbesondere für den Teil *Ostinato funebre*. Die Teile können auch einzeln gespielt werden.

²² Eckhardt van den Hoogen, „Notiz zu Heinz Holligers „Gesänge der Frühe“,“ in *Wien Modern. Ein Festival mit Musik unsererer Zeit*, hrsg. Bernd Odo Polzer u. Thomas Schäfer (Saarbrücken, 2002), S. 97.

ist offenbar (wie sie andernorts auch in der Wahl des Dichters Robert Walser zu erkennen ist).

Der radikale Bruch mit dem nationalen und nationalsozialistischen Hölderlin-Verständnis, der sich in den Vertonungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzogen hat, entspricht einer allgemeinen Tendenz, die auch von der Literaturwissenschaft beschrieben worden ist. Die Möglichkeit, Hölderlin in nationalsozialistischem Sinne zu missbrauchen, wurde nach inzwischen verbreiteter Ansicht eröffnet durch die Lösung der Dichtung aus allen sozialen und biographischen Zusammenhängen. Norbert von Hellingrath sprach 1911 von der „absolute[n] betrachtung [sic]“²³ des Kunstwerks, eine Auffassung, die sich in der Musik zur gleichen Zeit auf breiter Front durchsetzte. „Die George-Schule erblickt[e] in Hölderlin [...] ein Leitbild für die erhoffte Erneuerung der Kultur aus dem Geiste einer gegen die Nivellierungstendenzen der Massengesellschaft gerichteten geistesaristokratischen Elite“²⁴ Doch die Verabsolutierung des Werks mit seinen stark religiösen Implikationen machte es auch verfügbar für verschiedene politische Vereinnahmungen. Nach Thomas Mann sollte es möglichst sogar einen Wettstreit der Weltanschauungen geben, die deutschen Klassiker für die eigene Sache zu gewinnen.²⁵ Und so ist es geschehen und zu der eigenartigen Situation gekommen, dass sich Hitler und Göbbels ebenso auf Hölderlin berufen konnten wie Graf Stauffenberg, dass die Bemühungen um Aneignung von Martin Heidegger über Walter Benjamin bis Romano Guardini reichen.

Bei den Komponisten ist die weltanschauliche Spannbreite nur in einzelnen Fällen ähnlich breit, hier lassen sich viel eher generelle Trends ausmachen. Den nationalsozialistisch geprägten Vertonungen der ersten Jahrhunderthälfte steht in der zweiten eine ganz gegenläufige Bewegung gegenüber. Die Frage, auf welcher Basis so widersprüchliche Aussagen sich auf einen Dichter zu berufen vermögen, hilft ein Blick auf die ersten Hölderlin-Vertoner im 19. Jahrhundert zu beantworten: Schumann und Brahms sind exponierte Vertreter einer national-liberalen Geistesrichtung, die als Vorreiter einer Auffassung von der Musik als bürgerlicher Kunstreligion gelten dürfen. (Gegenbeispiele, die Hölderlin nicht vertont haben, sind beispielsweise Mendelssohn und Liszt.) Bettina von Arnim vertritt in ihrer Zeit mit ihrer exaltierten Art eine recht extreme Position religiöser Kunstauffassung, die sich dann im 20. Jahrhundert zu gesellschaftlicher Breitenwirkung entfaltet. Die Position der Künstler, speziell des Komponisten, als absoluter geistiger Autorität gestützt von einer „geistesaristokratischen Elite“ bildet die Basis für den weltanschaulichen Wettstreit verschiedener politischer Systeme um ihre historische Legitimität.

Vor diesem Hintergrund war die Uminterpretation deutscher Klassiker nach der Zeit des Nationalsozialismus der notwendige Akt einer radikalen Umkehr, der durch eine Beschneidung der schlimmsten Auswüchse, wie sie Richard Benz versucht hatte, einer jüngeren Generation nicht glaubwürdig erschien. Um so mehr schien es Aufgabe der Künstler und einer sie begleitenden geistigen Elite zu sein, die gesellschaftliche

²³ Zit. nach Heinrich Kaulen, „Rationale Exegese und nationale Mythologie. Die Hölderlin-Rezeption zwischen 1870 und 1945,“ in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 113 (1994): 566.

²⁴ Kaulen, *Rationale Exegese und nationale Mythologie*, S. 567.

²⁵ Thomas Mann, Goethe und Tolstoi (1921); ders., Kultur und Sozialismus (1928).

Umorientierung vorzugeben. Dies jedenfalls erscheint notwendig im Denkraum des bürgerlich-liberalen Systems mit seiner romantischen Kunstauffassung. Inwieweit dieses System gesellschaftlich Akzeptanz besitzt, ist historisch durchaus unterschiedlich. Wenn Bettina von Arnim noch für die Durchsetzung ihrer Kunstauffassung eintreten musste, so scheint in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein rapider Verfall dieser zwischenzeitlich dominierenden Auffassung einzusetzen. Der Missbrauch der emphatischen Kunstauffassung im Nationalsozialismus scheint in Deutschland viel weniger das Bedürfnis nach Neuorientierung im alten Denken, als ein tiefgreifendes Misstrauen gegenüber der Verlässlichkeit solcher Führung durch eine Kunstelite hervorgebracht zu haben.

Die Faszination der Nähe von Genie und Wahnsinn ist ein Teil romantischer Musikanschauung, auch daraus nährt sich das Interesse an Hölderlin. Darüber hinaus prononciert Hölderlins Vorstellung vom prophetischen Dichtertum die Rolle des romantischen Künstlerbildes, beinhaltet seine Sprache eine Emphase und Kryptik, die wie ein Orakel zunächst fremd in der Welt steht und gedeutet sein will. Mag vor dem Hintergrund der Biographie der gefährliche Grenzbereich zwischen Genie und Wahnsinn noch bewusst sein und den Realitätsbezug garantieren, so wird dies durch Verabsolutierung des Werks getilgt, wenn nicht sogar durch „Umwertung aller Werte“ ins Gegenteil verkehrt, in Realitätsverlust. Dass Nietzsche den „Krankmacher“ dem „Heilande“ vorzog, ist bekannt: also Hölderlin, nicht Goethe. Aber jedenfalls der geniale Ausnahmemensch, der Künstler, an dieser Option geht kein Weg vorbei. Denn bleibt man nicht im Denksystem, sucht man einen außenstehenden Blickwinkel, so könnte das Ganze auch als kollektive Megalomanie erscheinen.

POVZETEK

Naj Hölderlinovemu pesništvu pripisujemo še tako tehtne glasbene kvalitete, kljub temu ni bil preferenčen pesnik romantičnega samospeva. Že njegovi sodobni skladatelji, kot npr. po letih enako stari Ludwig van Beethoven, ga niso upoštevali, tako da »Pesem usode«, op. 54 za mešani zbor in orkester, Johanna Brahmsa iz leta 1871 na splošno velja kot začetek širše Hölderlinove recepcije v glasbi. Izjemo predhodnega časa predstavlja Robert Schumann, ki ga je Hölderlin že v njegovi mladosti popolnoma očaral. Všeč mu je bila em-

fatična apoteza umetnika, kakor jo npr. poznamo pri Bettini Brentano, a jo je tudi pri Hölderlinu najti. Junak njegovega romana v pismih, »Hyperion ali puščavnik v Grčiji« (1797–1799), se kaže kot posebljenje umetnika v smislu nekakšnega razsvetljenega vrelca, ki je poklican k preroškemu pesnikovanju. Ta podoba je bila vabljiva predvsem skladateljem 20. stoletja, tako da so Hölderlina cenili celo v politično nasprotujočih si taborih. Tako kaže med skladatelji med drugim imenovati Hansa Pfitznerja in Richarda Straussa, Maxa Regerja in Paula Hindemitha, vse tja do Heinza Holligerja in Luigija Nona.