

»Menschlich ist das Erkenntniß«. Hölderlins Werk und die
Wissensordnung um 1800

Herausgegeben von Walter Schmitz in Zusammenarbeit
mit Helmut Mottel

Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur

Herausgegeben von Dorothee Kimmich, Bart Philipsen
und Walter Schmitz (geschäftsführend)

Band 4

Walter Schmitz in Zusammenarbeit mit
Helmut Mottel (Hgg.)

»Menschlich ist das Erkenntniß«

Hölderlins Werk und die
Wissensordnung um 1800

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.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at
<http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-933592-08-8

Die vorliegende Publikation wurde im Rahmen der Tätigkeit des Herausgebers als Professor
für Neuere deutsche Literatur und Kulturgeschichte der Technischen Universität Dresden
erstellt und von der Technischen Universität Dresden finanziell unterstützt.

© 2017 THELEM Universitätsverlag & Buchhandel
GmbH & Co. KG
Bergstr. 70 | D-01069 Dresden
<http://www.thelem.de>
Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.

Gesamtherstellung: THELEM
Umschlagbild: Junotempel in Agrigent, Caspar David Friedrich um 1828–30.

Made in Germany.

INHALT

Walter Schmitz VORBEMERKUNG Hölderlin – aktuell? Aneignungen und Annäherungen	VII
Ulrich Gaier FRIEDRICH HÖLDERLIN: SCHREIBEN AM RANDE DER KRANKHEIT	1
Dieter Burdorf HÖLDERLINS ANTIKE	23
Jürgen Link/Ursula Link-Heer ›BE-SINNING‹ ALS EVOLUTION DER SINNE – HÖLDERLIN UND DER AISTHETISCHE SENSUALISMUS In memoriam Jochen Schulte-Sasse (1940–2012)	45
Bart Philipsen »STATT OFFENER GEMEINE« Hölderlins Demokratie	63
Helmut Mottel »DANN [...] GEBT DAS WORT UND THEILT DAS GUT« Hölderlins »Empedokles«-Fragment im Kontext der Kulturgeschichte der Französischen Revolution	83
DIE AUTOREN	121

VORBEMERKUNG

Hölderlin – aktuell? Aneignungen und Annäherungen

Keiner ihrer Dichter hat eine so paradoxe Wirkungsgeschichte unter den Deutschen, kein anderer der deutschen ›Klassiker‹ – nicht einmal Schiller – wurde so energisch in polaren Deutungen angeeignet wie Friedrich Hölderlin. Niemand hätte ihn als den ›klassischen Nationalautor‹ ausgegeben wollen; doch seit der Krise der ›Moderne‹ um 1900 war er immer wieder die Ikone der Extreme. Im 19. Jahrhundert, als sich die Gebildeten im Namen des Volkes Schiller zuneigten, war Hölderlin fast ein Vergessener. Im Jahr 1815 wird Goethe, in seinem Epilog zu Schillers *Glocke*, den 1805 verstorbenen Freund vorerst zum Besitz der trauernden Festversammlung, letztlich aber der ganzen Nation erklären: »denn er war unser« – so wird auch die Dichtung gleichsam mit der Eingemeindung ihres Schöpfers zum legitimen Erbe aller; die Verehrergemeinde Schillers bewundert den Dichter, seinen Heroismus des Leidens, seine Willenskraft, und ihr gehört sein so ›idealisches‹ Werk mit all den Zitaten und Sentenzen, die den Soziolekt des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert mit ausmachten. Bildung und Besitz fallen in eins. – Auf Hölderlin aber war eine analoge Maxime in Vergangenheitsform nicht zu münzen. Er war niemals ›unser‹, denn er war missachtet und verkannt unter den Zeitgenossen. Wiederum zwar sind Dichter und Werk eins. Aber das Werk zeugt von einem Dichtertum, das exemplarisch stünde für Deutschland, erst dann, als die imperiale Nation – mit ihrer Kulissenkultur, ihrer Verehrung von Klassikern, die zu Gipsstatuen ihrer selbst erstarrt waren, ihrer hohlen Phraseologie – geradezu das ›wahre Deutschland‹ zu ersticken drohte. Der dann einsetzende Hölderlin-Kult beruft sich auf einen neuen, alternativen Kanon: Hölderlin verkörpert das Andere, das Deutschland, dem Leid angetan wird; das Deutschland, das in der Kultur groß ist – trotz politischer Erniedrigung; das geheime Deutschland, das kommt; jenes Deutschland, das sich aus Leid und Irrung im Erlebnis von 1914 erhebt – schon im Vorgefühl des Sieges, dann aber auch bereits im Untergang. Hölderlin, so will es der Mythos, der jetzt geschaffen wird, ist der Nationaldichter der deutschen Nation, der man ihre verdiente Größe bisher vorenthalten hat.

Entgegengesetzt zu dieser Aneignungsgeschichte, die sich im Dritten Reich noch einmal übersteigert, ist die Gegenfigur, ebenfalls namens Hölderlin, die in den kulturrevolutionären Zeiten von 1968 kreiert wird: der Dichter einer Nation,

die für die Revolution noch nicht reif war; der Dichter, der den Wahnsinn als Maske annehmen musste, um nicht als der Revolutionär, der er in Wahrheit blieb, Opfer von Verfolgung zu werden, der schließlich – im Ausgang von Peter Weiss' Stück *Hölderlin* – im fiktiven Gespräch mit Karl Marx für eine revolutionäre Umkehr aller Verhältnisse und die Abkehr vom deutschen Sonderweg einsteht – für eine Revolution nicht nur der politischen und materiellen Verhältnisse, sondern auch der Sinnlichkeit und Kunst.

Die Wissenschaft hatte solchen Hölderlin-Aneignungen vorgearbeitet. Norbert von Hellingraths Ausgabe des späten Werkes wurde zum – vom ›Meister‹ Stefan George selbst inaugurierten – Kultbuch des wissenschaftsstrategisch so einflussreichen George-Kreises. Hellingraths Kriegstod 1916 beglaubigte unwiderlegbar die Hölderlin-Nachfolge einer deutschen Jugend, die – so will es die weitere Arbeit am Mythos – mit ›Hölderlin im Tornister‹ und seinen Versen auf den Lippen den Tod fürs Vaterland suchte – und fand. – Dieser national exaltierte Hölderlin wurde vom Jakobiner Hölderlin um 1970 vertrieben. Pierre Bertaux, der französische Germanist, moralisch legitimiert durch sein Wirken in der Resistance gegen Nazi-Deutschland im besetzten Frankreich – Bertaux hatte 1969 Hölderlin als einen überzeugten Anhänger der Französischen Revolution dargestellt: eben ein Jakobiner, der angesichts der deutschen Misere nur als ein ›edler Simulant‹ sich zu retten wusste, dessen Krankheitsbild aber in Wahrheit dasjenige Deutschlands war. Pierre Bertaux habe ihm, so berichtet Ulrich Gaier, »nicht lang vor seinem Tod eröffnet, es sei ihm weniger wichtig, ob seine Thesen über H.[ölderlins] Jakobinertum und vorgetäuschten Wahnsinn stimmten, als daß man über H. nicht aufhöre zu reden.« Und, so folgert Gaier, »das hat er geleistet.«¹

Zweifach hat die Literaturwissenschaft somit die Aneignungsgeschichte Hölderlins geprägt. Doch diese Phase scheint nur noch dem zwanzigsten Jahrhundert anzugehören; die extremen Aneignungen haben sich gedämpft, gemildert, korrigiert zu einem beruhigten Hölderlin-Bild zusammengefügt. Über Hölderlin wird noch geredet, an Bekenntnissen zu Hölderlin und an Wirkungen Hölderlins ist auch weiterhin kein Mangel. Doch der Name Hölderlin ist nicht mehr gleichsam ein rhetorischer Topos erbitterten Streites, sondern Hölderlin ist »der kanonische deutsche Dichter«; so Navid Kermani in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung.² Die Leidenden und ehemals Ausgrenzten haben jetzt ihren

1 Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Johannes Kreuzer. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 487.

2 Navid Kermani: Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe. Frankfurter Poetikvorlesungen. München: Hanser 2012, S. 42.

Platz im deutschen Pantheon. In ihrem – in einer ersten Fassung 2013 entstandenen – Stück *Die Schutzbefohlenen* lässt Elfriede Jelinek auch *Hyperions Schicksalslied* von den Flüchtlingen, die in Europa Zuflucht suchen, paraphrasieren.³ Das Stück wird – nach Störungen durch Rechtsextreme – zum Skandal, doch es ist kein Skandal um Hölderlin. Hölderlin ist ein Zeuge – nicht allein, nicht isoliert – einer Humanität, die offenbar Geschichte geworden ist; in der herrschenden ›Leitkultur‹ hat sie nur einen angefochtenen Platz, aber in der kulturellen Sphäre findet sie Rückhalt und Anerkennung.

Von heute aus gesehen, nach reichem Ertrag der textanalytischen, kultur- und literaturgeschichtlichen Arbeit, erscheinen die extremen Ausschläge der Wirkungsgeschichte wie Symptome von – interessegeleiteten – Missverständnissen: Hölderlin gehörte jenen, die ihn zu brauchen meinten. Und doch gibt jedes Missverständnis noch Anlass zu tieferem Verstehen: Jenes heftige Aneignungsbegehren – ungeachtet der jeweiligen Deutungen, die daraus abgeleitet wurden – verweist ja vor allem auf eins: die unmittelbare Gegenwärtigkeit von Hölderlins Versen wie seiner Prosa, ein Appell, der nach Antwort verlangt. Dieser Appell scheint seit zwei, drei Jahrzehnten freilich einer beruhigten Anerkennung und Einordnung zu weichen.

Sich zurückzuwenden zu Hölderlin, dem jungen Autor, der um 1800 einen Platz in der deutschen Literatur suchte und ihn letztlich nicht fand, lässt sich aber immer nur aus jener unmittelbaren Präsenz der Texte rechtfertigen, die uns überliefert sind – noch immer nah und fremd zugleich. Doch ihre Nähe verleitet im 21. Jahrhundert nicht mehr zu rücksichtsloser Aneignung, und ihre Fremdheit irritiert nicht bis zur Abwehr. So stellt sich der Fachwissenschaft die paradoxe Aufgabe, die Fremdheit der Texte zu steigern, damit neue Lesarten möglich werden, die betroffen machen.

Hölderlin, der Dichter, ist uns ferngerückt. Die Zeit um 1800 – so gut sie bereits erforscht wurde und so viel gleichwohl noch zu leisten bleibt –, sie ist letztlich eine fremde Epoche, an der wir nur durch Rekonstruktionen teilhaben, die stets unvollständig sein müssen. Immerhin: Sie zeigen uns eine offene Situation literarischer und intellektueller Kommunikation in einem Umbruch, der die Welt für die Zeitgenossen schockhaft und unumkehrbar veränderte. Der Kontinent war seit der Französischen Revolution politisch im Umbruch; staatliche Gebilde veränderten sich tiefgreifend, wurden neu geschaffen oder

3 Vgl. die Veröffentlichung des Textes, mit den Erweiterungen *Appendix, Coda*, dem *Epilog auf dem Boden* sowie *Philemon und Baucis*, auf der Website der Autorin: <http://www.elfriedejelinek.com/>.

verschwanden wie die meisten der kleinen Territorien im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation; langgewohnte Sicherheiten der Lebensordnung galten nicht mehr; Lebensläufe verliefen nicht länger in gewohnten Bahnen; der beschleunigte Wandel erfasste auch Wissenschaften und Künste: Literarische ›Revolutionen‹ konnten nicht ausbleiben, wenn die ›Revolution‹ gleichsam zur Signatur des Zeitalters insgesamt wurde. Die literarische Republik hatte sich um 1800 im aufgeklärten Deutschland etabliert mit ihren Gruppierungen und Zentren; in ihrem Umbruch sucht Hölderlin seine Position. Mit Schelling und Hegel hatte er jenes ›älteste Systemprogramm des Idealismus‹ formuliert, nimmt so den Impuls der Kantischen Philosophie auf, entschiedener noch, als es die Weimarer ›Klassiker‹ – Schiller zumal – und die ›romantischen‹ Intellektuellen in Jena unternehmen. Das antike Griechenland bietet jene ›erfundene Tradition‹, auf die sich die ›Weimarer Klassiker‹ berufen können – im Rahmen des europäischen Klassizismus, doch alternativ zum kulturellen Machtinventar der römischen Antike, wie es in Frankreich wiederbelebt wurde. So wie Goethe, Schiller, späterhin Kleist und Brentano entwirft Hölderlin Urszenen der Gesellschafts- und Staatsgründung, fragt nach der Legitimation von Herrschaft, und die Gründungslegenden von Zivilisation, Kultur und Staat, wie sie schon die europäische Aufklärung entworfen, wie sie die Ideologen der Französischen Revolution vorgeblich praktiziert hatten, werden nun – in Reminiszenzen und Zitaten von Rousseaus Schriften zumal – übersetzt in die Sprache der Dichtkunst; dies ist die strengste Prüfung ihrer Gültigkeit. Genauer noch als Vorbilder und Zeitgenossen bewahrt aber Hölderlin den Bezug zur Gegenwart – nicht trotz, sondern wegen der Wahl seines griechischen Modells. Hölderlins Griechenland-Suche verbindet das antike Ideal mit einer schmählichen Gegenwart; im *Hyperion* wird an die aktuell gescheiterte ›Revolution‹ der heutigen Bewohner Griechenlands gegen die osmanische Herrschaft der Maßstab der Antike angelegt, die – vielleicht utopische – Vereinigung von Freistaat, Schönheit und Humanität.

Hölderlin wird denn auch erst in den 1820er Jahren als Vorläufer des Philhellenismus wieder einem breiteren Publikum vorgestellt. Der Autor selbst, der »tätlich« in dem 1822 »neu aufgelegten Hyperion« las, nahm noch »Anteil an dem Aufstand der Griechen«. ⁴ Und der prominenteste Philhellene im Deutschen Bund, der bayerische König Ludwig I., wird dann – über die geopolitische Strategie hinaus, die einen bayerischen Prinzen 1832 auf den neugeschaffenen griechischen Königsthron führen wird – der deutsch-griechischen Wahlver-

4 Hölderlin VII,2 LD 461 b.

wandtschaft ein geradezu spektakuläres Denkmal setzen: Ein monumentaler Tempelbau, dem Parthenon in Athen nachempfunden, nach der germanischen Götterhalle ›Walhalla‹ genannt, ein Ruhmestempel für die großen Deutschen, deren Büsten das Innere zieren. Sie wurde noch zu Lebzeiten Hölderlins errichtet; Hölderlin fehlte in dieser Ruhmesversammlung selbstverständlich – und fehlt auch heute noch. Doch auf den Stufen der Walhalla, mit weitem Blick über die Donaulandschaft, wird die Performance-Künstlerin Brigitte Maria Mayer ihre Videoinstallation *Der Tod ist ein Irrtum* präsentieren, und diese Performance des Jahres 2006 wird mit der Rezitation von Hölderlins Hymne *Der Ister* eröffnet; so werden im Rückblick doch Philhellenismus, Kunstpolitik als antikisierende Legitimation deutsch-griechischer Wahlverwandtschaft und Hölderlin in eine Konstellation der Zeitgenossenschaft gebracht. – Hölderlins Weg in der Öffentlichkeit war, als die Walhalla 1842 eingeweiht wurde, längst beendet. Seit 1807 galt er als unheilbar krank; der ›edle Dichter‹ wird zur Legende unter den Mitlebenden. Das werden zum einen die älter gewordenen Romantiker sein, Bettina von Arnim, Achim von Arnim und Clemens Brentano, die auch von Hölderlins Leben im Hause Gontard in Frankfurt und später am Hof in Bad Homburg Kunde haben. Die jüngeren Dichter in Schwaben wiederum wenden sich dem Kranken mitleidig zu, pflegen sein Werk als ihr poetisches Erbe und staunen angesichts der immer noch entstehenden Fragmente, die sich auf faszinierende Weise an der Grenze von Genialität und Unverständlichkeit bewegen.

Mit seinem Schöpfer war Hölderlins Werk von je her eng verbunden; die Sprecherrolle der Gedichte weist auf den Autor zurück; *Hyperion* wirkte wie eine Übertragung des Liebes-Rollenspiels von Hölderlin und Diotima/Susette Gontard in die Utopie eines ganzen Lebens in Schönheit; wie der Philosoph im Selbstopfer ein Führer in diese Zukunft sein könnte, variieren die Fassungen des *Empedokles*-Dramas. Doch erst vom Spätwerk her, in dem das ›Ich‹ fast verschwindet, wird erlebbar, was Hölderlins Einzigartigkeit ausmacht.

Der kranke Dichter besuchte noch den Freund Conz in dessen Garten. »Einmal«, so überliefert der jüngere schwäbische Poet Wilhelm Waiblinger einen Bericht von Karl Philipp Conz aus Hölderlins Krankheitsjahren, »bückte sich Hölderlin [...] und las einige Verse aus dem Äschylos herunter. Sodann aber schrie er mit einem krampfartigen Lachen: ›Das versteh' ich nicht! das ist Kama-lattasprache.‹ Denn zu Hölderlins Eigenheiten gehört« – wie Waiblinger diesen Bericht eines Zeugen schließt – »auch die Bildung neuer Wörter.«⁵ Ob man dies

5 Wilhelm Waiblinger: Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. Hg. v. Hans Königer. Bd. 3: Verserzählungen. Vermischte Prosa. Stuttgart: Cotta 1986, S. 392 f.

nun schmerzlich als die Zerrüttung eines genialen Geistes betrauert oder ob man hier die Stiftung einer neuen Sprache bewundert, die sich frei, assoziativ, anarchisch, aller Fremdbestimmung und Verwertung von Dichtung verweigert und entzieht – und sei es, so wie der ›wahnsinnige‹ Hölderlin, in schroffer Unverständlichkeit als Systemstörung und -provokation:⁶ Radikaler als die ›Klassiker‹ und ›Romantiker‹ hatte der Dichter Hölderlin längst vor 1807 im Umbruch und Aufbruch deutschsprachiger Literatur, wie er sie bei seinen Zeitgenossen verfolgte, nach einer ›neuen Sprache‹ der Dichtung gesucht. Selbst im Bildungsroman eines Dichters, dem *Hyperion*, wird nicht das Leben des Schreibenden – nach dem Scheitern von Freiheitskampf und Liebe – geschildert, sondern dessen Aufhebung in schriftlichen Lebenszeugnissen – Briefen – nachvollzogen. Die ›neue Sprache‹ sollte aussagen, was Philosophie und Literatur bisher nur getrennt und damit fragmentarisch zu fassen wussten, sie sollte Metapher und Begriff vereinen. Vielleicht niemals seither wurde ein solches Experiment der Totalität dichterischer Weltaussage so kühn gefasst und so weit vorangetrieben.

Auch dies gilt es zu rekonstruieren, wenn man Hölderlin nicht als Fremdling seiner Zeit, sondern als einen, der an den aktuellen literarisch-politischen Debatten teilhatte, ohne deshalb einer Schule und Partei anzugehören, für die Gegenwart neu erkennen will. Wie diese Aufgabe auch die gegenwärtige Literaturwissenschaft nach den vielfältigen Konzeptschüben, die seit jener emphatischen Neuaneignung in der 1968er Bewegung aufeinander folgten, immer wieder neu herausgefordert hat, wäre im jeweiligen kulturellen Kontext der vergangenen Jahrzehnte ebenfalls einmal nachzuzeichnen. In den Beiträgen dieses Bandes werden neue Wege zu Hölderlin jedoch zunächst einmal erprobt.

Beendet wird damit – vorläufig – ein langjähriges Projekt, das eben solche Ansätze zum Verstehen Hölderlins erkunden wollte, die uns vergangene Kontexte so erschließen, dass ihre Fremdheit uns vertraut werden kann. Persönlich danken möchte ich vor allem Helmut Mottel, der seit den 1990er Jahren beharrlich zur Beschäftigung mit Hölderlin herausgefordert hat. Die Vorträge, zu denen wir schließlich nach einer früheren Gesprächsrunde erneut einladen konnten, waren in ein Hauptseminar zu Hölderlins Lyrik eingebettet; und schließlich konnte, dank der Hilfsbereitschaft und Geduld aller Beiträger, das vorliegende Buch entstehen. Zu danken ist Annette Teufel für die aufwendige und sorgfältige Redaktion; zu danken ist auch dem Thelem-Verlag für verständnisvolles

6 In einer radikal ›linken‹ Hölderlin-Rezeption noch aufgenommen bei Christian Geissler: *kamalatta. romantisches fragment*. Berlin: Rotbuch 1988.

Warten und schließlich die verlässliche und zügige Produktion des Bandes. Es bleibt zu wünschen, dass seine Leserinnen und Leser durch vielfältige und neue Anregungen zu erneuter Hölderlin-Lektüre finden.

Dresden, zur Jahreswende 2016/17

Walter Schmitz

FRIEDRICH HÖLDERLIN: SCHREIBEN AM RANDE DER KRANKHEIT

Was man von Hölderlin allenfalls zu ›wissen‹ meint, ist, dass er in Frankfurt ein Verhältnis mit der Frau seines Arbeitgebers Gontard hatte, sie als Diotima besang und im Roman *Hyperion* verewigte und dass er geisteskrank wurde und fast die Hälfte seines Lebens im Tübinger Hölderlinturm ›umnachtet‹ vegetierte. Beides ist falsch, zumindest schief: Die Idealfigur Diotima war schon da, bevor Hölderlin nach Frankfurt am Main kam, und über das Schicksal der Frauengestalt im Roman gab es Auseinandersetzungen zwischen Frau Gontard und Hölderlin. Über die Geisteskrankheit besteht verbreitet die Ansicht, sie sei schlagartig aufgetreten und total gewesen; dagegen hat Hölderlin in den 36 Jahren seines Turmlebens schöne und bedeutende Gedichte geschrieben, die Eduard Mörike als Nachlassverwalter waschkörbeweise entsorgt hat, und die Krankheit brach nicht aus, wie man einen Lichtschalter umlegt, sondern hat Hölderlin nach dem Zeugnis seiner Briefe vom 14. Lebensjahr an begleitet, war ihm bewusst, bestimmte sein Leben physisch und psychisch und wurde schließlich zur Gefahr für die Umwelt und ihn selbst. Und, so meine These, sie machte seine philosophische, theologische und poetische Arbeit immer auch zu einer Auseinandersetzung mit der Krankheit.

Welche Krankheit hatte Hölderlin? Woran litt er? Wessen war er sich bewusst? Damals sprach man von Melancholie, auch Hypochondrie wurde in die Nähe gestellt und bezeichnete damit die Disposition, die besagter Mörike in seinem Gedicht *Verborgenheit* präzise beschreibt:¹

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben

1 Eduard Mörike: *Verborgenheit*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Walter Bauer. Wien/München/Basel: Desch 1956, S. 82 f.

Seine Wonne, seine Pein!

Was ich traure, weiß ich nicht,
Es ist unbekanntes Wehe;
Immerdar durch Tränen sehe
Ich der Sonne liebes Licht.

Oft bin ich mir kaum bewußt,
Und die wilde Freude zücket
Durch die Schwere, so mich drücket
Wonniglich in meiner Brust.

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz allein haben
Seine Wonne, seine Pein!

Depression und manisch übertriebener Zustandswechsel ohne ersichtlichen Grund und Anlass erzeugen jene Isolation, von der Mörike schreibt; sicher war für ihn diese Nähe Hölderlins der Grund für die von Ulrich Hötzer beschriebene Faszination und Abwehr, die er dessen Turmgedichten entgegenbrachte.² Die Krankheit hat man in der Zwischenzeit als manisch-depressiv bezeichnet; heute spricht man von bipolarer Disposition, aber mit Gerhard Fichtner³ möchte ich betonen, dass jede Krankheit in ihrer Zeit eine eigene Bedeutung hatte und auf ein anderes Verständnis der Umwelt traf als heute – man denke an den Terminus ›Weltschmerz‹, der jener Disposition im 19. Jahrhundert gegeben wurde und dort eher den Pessimismus des ›Zerrissenen‹ bezeichnete. Zu Hölderlins Zeit galt Melancholie noch oft als Krankheit des Gelehrten und des Genies – so waren die Sturm und Drangzeit und die Romantik Zeiten der Melancholie,⁴ und nicht wenige der Genies kultivierten die Trauer als eine Art Mode. Bei Hölderlin finden wir in den Briefen sämtliche Symptome der Melancholie, von dem

2 Vgl. Ulrich Hötzer: Mörike und Hölderlin. Verehrung und Verweigerung. In: Hölderlin-Jahrbuch 24 (1984/85), S. 167–188.

3 Gerhard Fichtner: Der Fall Hölderlin. Psychiatrie zu Beginn des 19. Jahrhunderts und die Problematik der Pathographie. In: 500 Jahre Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Hg. v. Hansmartin Decker-Hauff, Gerhard Fichtner u. Klaus Schreiner. Tübingen: Attempto 1977, Bd. 1, S. 497–510.

4 Vgl. Gert Mattenkloft: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. 2. Aufl. Königstein/Ts.: Athenäum 1985; Franz Loquai: Künstler und Melancholie in der Romantik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

niedergeschlagenen, kraftlosen Vorsichhinbrüten, dem Gedanken an Suizid bis zur überschäumend schwärmerischen und den Schulkameraden und Freunden ebenso unheimlichen Hochstimmung oder der Neigung zu Tobsuchtsanfällen aus nichtigem Anlass. Und dies wird verstärkt durch frühe Erfahrungen wie den Tod seines geliebten Stiefvaters oder die Renitenz eines Zöglings oder die Spannungen mit dem Arbeitgeber in Frankfurt, aber bricht auch von selbst aus, mit immer kürzeren »*lucida intervalla*«, wie Hölderlin schon während des Studiums schrieb.⁵ Hölderlin war sich seiner Disposition zur Melancholie, zu arbeitsunfähig machender Schwermut und bis zur Bearbeitung seines von der Prinzessin Auguste als Geschenk erhaltenen Klaviers mit Holzscheiten oder zur überschäumenden Schwärmerei führenden Freude und Begeisterungsfähigkeit voll bewusst. Neben anderen Merkmalen ist charakteristisch für ihn sein Ehrgeiz, ein aus dem deprimierenden Gefühl der Unterlegenheit und dem trotzig-triumphierenden Willen zur Überbietung und Überflügelung gemischter Habitus.

I. Empfindlichkeit, Ehrgeiz, Ehrgefühl

»[W]an er sein Amt nicht mit gehöriger Aufmerksamkeit versehen könnte, u. eine baldige Entlassung zu befürchten wäre, würde seinem zu grosem Ehrgefühl, welches ich als Mutter gestehen muß seine Schwache Seite ist, auf neue wieder einen zu harten Stoß geben« (MA 3, S. 626, vgl. S. 621). So schrieb die Mutter über den Kranken 1804. Und wie bei der Melancholie können wir bei diesem Ehrgefühl und Ehrgeiz, mit denen er seine Gefühle der Unterlegenheit kompensiert, zu den ersten erhaltenen Briefen zurückgehen. Es schmerzt ihn, wenn er »unverdienterweise böse Gesichter sehen« muss (MA 2, S. 396), »wütend« macht ihn, wenn ein Nahestehendes »beleidigt« wird (MA 2, S. 399), er weint beinahe, »wan ich mir gefantasirt habe, ich [...] seie verachtet von jedermann verstoßen worden« (MA 2, S. 402). Der Freundin Louise Nast versichert der Achtzehnjährige noch aus Tübingen: »Du wirst mich aufheitern in trüben Stunden, Du wirst mir die Lasten, die ich zu tragen habe, versüßen, Du wirst mich mit der Welt versöhnen, wann ich beleidigt bin« (MA 2, S. 439) – keine Rede davon, dass er etwa auch Louise aufheitern und trösten müsse. Ja, er löst

5 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Michael Knaupp. München: Hanser 1992/93, Bd. 2, S. 475 [künftig im Fließtext zitiert unter der Sigle ›MA‹].

sich von ihr mit dem Hinweis auf sein Ehrgefühl, seine Melancholie, seinen Ehrgeiz, die er hier eng miteinander verbindet:

[E]s ist und bleibt mein unerschütterlicher Vorsatz, Dich nicht um Deine Hand zu bitten, bis ich einen Deiner würdigen Stand erlangt habe. Unterdessen bitt ich Dich, so hoch ich kan, gute, teure Louise! Dich nicht durch Dein gegebenes Wort, blos durch die Wahl Deines Herzens binden zu lassen. Du wirst es für unmöglich halten, gute Seele, einen andern zu lieben, wie Du mir schon so oft bezeugt hast – aber so mancher liebenswerthe Jüngling wird indessen Dein Herz zu gewinnen suchen, so mancher achtungswürdige Mann um Deine Hand Dich bitten, ich will heiter Dir Glück wünschen, wann Du einen würdigen wählst, und Du wirst dann erst einsehen, daß Du mit Deinem mürrischen, mismutigen, kränkelnden Freunde nie hättest glücklich werden können. Sieh! Louise! ich will Dir meine Schwachheit gestehen. Der unüberwindliche Trübsinn in mir – aber lache mich nicht aus – ist wol nicht *ganz*, doch *meist* – unbefriedigter Ehrgeiz. Hat dieser einmal, was er will, dann, und bald nicht, werd' ich ganz heiter, ganz froh, u. gesund sein. Du siehst jezt den eigentlichen Grund, warum ich den freilich zu raschen Vorsatz faßte, unser Verhältniß *äußerlich* anders stimmen zu wollen. Ich wolte Dich nicht binden, weil es ungewiß ist, ob jener mein ewiger Wunsch jemals erfüllt, ob jemals dieser – eben menschliche – Ehrgeiz befriedigt wird, ob ich also jemals ganz heiter, ganz froh und gesund werden kan. (MA 2, S. 446 f.)

Das Ehrgefühl, mit dem er einen würdigen Stand anstrebt, wird aufs Äußerste verletzt durch Kränkung, Demütigung, Verachtung, Spott, vermeintlich eigene oder fremde Pflichtverletzung, Zurücksetzung, ungerechte Behandlung, denn, wie Frau von Kalb schrieb, »seine Empfindlichkeit ist gräzen los« (MA 3, S. 583). Dieselbe Empfindlichkeit machte ihn 1800 in Stuttgart, in seiner glücklichsten und erfülltesten Zeit, so gereizt, dass ein »unschuldiges Wort, das gar keine Beziehung auf ihn hatte, [...] ihn so sehr aufbringen [konnte], daß er die Gesellschaft, in der er sich befand, verließ und nie zu derselben wiederkehrte.«⁶ (VII 2, 172.) Das war auch der Grund, weshalb er die Verlobung mit der Tochter des Kanzlers Lebret löste, die von beiden Familien mit Nachdruck gefördert wurde und ihm auf der Stelle eine Pfarrei verschafft hätte: »Ich hab' in meiner schönsten Lebenszeit so manchen lieben Tag vertrauert, weil ich Leichtsinns

6 So die Überlieferung von Gustav Schwab. In: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Adolf Beck u. Ute Oelmann. Bd. 7,2. Stuttgart: Kohlhammer 1972, S. 172.

und Geringschätzung dulden mußte, so lange ich nicht der einzige war, der sich bewarb.« (MA 2, S. 682.)

II. Erster selbsttherapeutischer Schritt

Diese Empfindlichkeit, die er mit den Begriffen ›Trauer‹ und ›Trübsinn‹ dem Melancholie-Komplex als Krankheit – wenigstens Nicht-Gesundheit – zuordnet, kann er in der Verarbeitung vor allem der Frankfurter Kränkungen in vier Schritten, zunächst im Leben, im Umgang mit den Menschen, dann aber vor allem in der Dichtung, fruchtbar bekämpfen:

[W]enn mich das Unreine, Dürftige der Menschen oft mehr stört, als notwendig wäre, so fühl' ich mich auch vielleicht glücklicher, als andre, wenn ich das Gute, Wahre, Reine im Leben finde, und ich darf deßwegen die Natur nicht anklagen, die mir den Sinn fürs Mangelhafte schärfte, um mich das Trefliche um so inniger und freudiger erkennen zu lassen [...]. (MA 2, S. 767.)

Dies ist der erste Schritt, den er wohl seit der Idealität der Tübinger Hymnen getan hat, den er aber in dieser Zeit der Arbeit an den poetologischen Aufsätzen immer wieder bewusst reflektiert: Zum Quälenden, Zerstörenden, Mangelhaften überhaupt nimmt er nun, auch wenn es ihn reell kränkt, eine beobachtende Distanz an, leidet, sieht sich leiden und stellt sich damit allem Leidenden, Mangelhaften, ›Dürftigen‹ gleich. Es ist die Zeit der Vollendung des Romans, wo Hyperion, wie schon anzitiert, zu der Erkenntnis kommt:

Muß nicht alles leiden? Und je treflicher es ist, je tiefer! Leidet nicht die heilige Natur? O meine Gottheit! daß du trauern könntest, wie du seelig bist, das konnt' ich lange nicht fassen. Aber die Wonne, die nicht leidet, ist Schlaf, und ohne Tod ist kein Leben. Solltest du ewig seyn, wie ein Kind und schlummern, dem Nichts gleich? den Sieg entbehren? nicht die Vollendungen alle durchlaufen? Ja! ja! werth ist der Schmerz, am Herzen der Menschen zu liegen und dein Vertrauter zu seyn, o Natur! Denn er nur führt von einer Wonne zur andern, und es ist kein anderer Gefährte, denn er. (MA 1, S. 751.)

Mit dem Leiden der Gottheit werfen wir auch schon einen Blick auf Hölderlins Theologie und Philosophie; darüber im vierten Schritt.

III. Zweiter Schritt der Selbsttherapie

Zweitens schrieb er, dass er durch diesen geschärften Sinn für das Mangelhafte »das Trefliche um so inniger und freudiger erkennen« dürfe. Dieser Begründungszusammenhang zwischen Leiden, Bewusstsein und Ideal ist einerseits eine frühe Erfahrung:

Ich seh's, 's ist doch auch gut – daß mir in der Welt so alles krum über den Weg läuft – ich bleibe da brav vor mich – und genieße ächtere Freuden und habe nicht nöthig, mich über so viele Dummheiten zu ärgern. (MA 2, S. 433, vgl. S. 620, S. 650 f.)

Andererseits ist dies die Lehre, die er aus Diotimas Rede in Platons *Symposion* übernimmt und Fichtes Begriff vom absoluten Ich entgegenhält, um damit nach Erkenntnis der Philosophiehistoriker Henrich, Jamme und Pöggeler die Wende vom subjektiven zum objektiven Idealismus Hegels und Schellings einzuleiten. In den kurzen Definitionen unter dem Herausgebertitel *Urteil und Sein*, oder *Sein, Urteil, Möglichkeit*, in dem Vorwort zum *Fragment von Hyperion* und in der *Metrischen Fassung des Hyperion*, alle entstanden in der durch den Kampf um und mit Fritz von Kalb so schweren Zeit 1794/95, legt er Grund zu dieser Philosophie, mit der er Fichte selbst,⁷ Schiller, Hegel und Schelling eine neue Denkrichtung gab. In der *Metrischen Fassung* beginnt er mit einer Rhapsodie platonischer und hesiodischer Mythen und geht dann auf die zeitgenössische Bewusstseinsproblematik über; ein Weiser unterrichtet Hyperion:

Als unser Geist, begann
 Er lächelnd nun, sich aus dem freien Fluge
 Der Himmlischen verlor, und erdwärts sich
 Vom Aether neigt', und mit dem Überflusse
 Sich so die Armuth gattete, da ward
 Die Liebe. Das geschah am Tage, da
 Den Fluthen Aphrodite sich entwand.
 Am Tage, da die schöne Welt für uns
 Begann, begann für uns die Dürftigkeit
 Des Lebens und wir tauschten das Bewußtsein

⁷ Vgl. Violetta L. Waibel: Hölderlin und Fichte 1794–1800. Paderborn u. a.: Schöningh 2000.

Für unsre Reinigkeit und Freiheit ein. –
 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. – Doch, was ich sag', ist nur Gedanke. – (MA 1, S. 518 f.)

Die Bewusstlosigkeit des reinen, leidensfreien Geistes ist es, was Hölderlin Fichte entgegenhält und womit er dessen Begriff von der Ichheit des Absoluten kritisierte. So formuliert er auch 1801 seine Theologie: »Alles unendliche Einigkeit, aber in diesem Allem ein *vorzüglich Einiges* und Einigendes, das, *an sich, kein Ich* ist, und dieses sei unter uns Gott!« (MA 2, S. 898.) Mit dem Abstieg der Seele, wie es Platon im *Phaidros* vorstellt, aus dem göttlichen Triumphzug in die Welt und in den Körper vermählen sich Armut und Überfluss, Penia und Poros nach dem Mythos im *Symposion*, und es entstehen gleichzeitig die Mangelhaftigkeit des endlichen Wesens, das Bewusstsein dieser Endlichkeit und der Eros, die Liebe zum Unendlichen, zum göttlich Reinen, Mangellosen, das uns als Schönes in der Welt am deutlichsten entgegenstrahlt, wie Platon im *Phaidros* lehrt. Zwei Tendenzen resultieren aus dieser Konstitution des Menschen:

Nun fühlen wir die Schranken unsers Wesens
 Und die gehemmte Kraft sträubt ungeduldig
 Sich gegen ihre Fesseln, und es sehnt der Geist
 Zum ungetrübten Aether sich zurück.
 Doch ist in uns auch wieder etwas, das
 Die Fesseln gern behält, denn würd in uns
 Das Göttliche von keinem Widerstande
 Beschränkt – wir fühlten uns und andre nicht.
 Sich aber nicht zu fühlen, ist der Tod,
 Von nichts zu wissen, und vernichtet seyn
 Ist Eins für uns. – 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, denn es wäre
 Nicht menschlich, und wir tödteten uns selbst.
 Den Widerstreit der Triebe, deren keiner

Entbehrlich ist, vereinigt die Liebe. (MA 1, S. 519.)

Das Übergewicht des Triebs nach Befreiung – ›Verselbstung‹, mit Goethes Ausdruck⁸ – birgt die Gefahr, alles zu unterjochen, um sich durch nichts zwingen zu lassen; das Übergewicht des Triebs nach Beschränkung, Umfasstwerden durch die Welt, ›Entselbstigung‹ birgt die Gefahr, alles zu begehren, sich von allem Äußeren beherrschen zu lassen und sein Selbst zu verlieren. Das Gleichgewicht beider Triebe kann man nach der Vorrede zum *Fragment von Hyperion* »als den höchsten und schönsten ihm [d. i. dem Menschen, U. G.] erreichbaren Zustand bezeichnen« (MA 1, S. 489); nach dem Motto des *Hyperion* ist es »divinum«, göttlich (MA 1, S. 610). Die Anthropologie der drei Zustände ist in den Grundtendenzen der drei Hauptfiguren des Romans abgebildet: Alabanda mit dem Übergewicht des Unterjochens, Hyperion mit dem Übergewicht des Begehrens, Diotima für die schönausgeglichene Seinsweise; der Roman schildert, wie die Figuren einander gegenseitig beeinflussen, verändern und den Charakter der andern annehmen. Hölderlin entwickelt aus den drei Grundtendenzen oder Seinsweisen auch seine Poetik vom Wechsel der Töne naiv, heroisch und idealisch, und ihrer gegenseitigen Einwirkungen aufeinander. Theologisch schließt er sich hier an die Ontologie der Neuplatoniker Proklos und Ficino an, die drei Hypostasen des Seins unterschieden hatten: monè, prohodos und epistrophè, das Bleiben der Einheit in sich, der trennende, schaffende und zerstörende Hervorgang und die Rückwendung zur Vereinigung des Getrennten. Aus der Verbindung der Lehre von der Bewusstlosigkeit des Göttlichen – »Schiksaallos, wie der schlafende / Säugling, athmen die Himmlischen« (MA 1, S. 745) – mit der Lehre von der Entstehung des Bewusstseins aus der Mangelhaftigkeit der aus der reinen Einheit herausgetrennten, leidenden Endlichkeit ergibt sich die Anthropoziee Hölderlins, die Rechtfertigung und sinngebende Aufgabe des Menschen für das Göttliche und für die Welt. Das wird in dem Gesang *Der Rhein* formuliert:

Denn weil
 Die Seeligsten nichts fühlen von selbst,
 Muß wohl, wenn solches zu sagen
 Erlaubt ist, in der Götter Nahmen
 Theilnehmend fühlen ein Andrer,
 Den brauchen sie [...] (MA 1, S. 345.)

8 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Bd. 9. Hg. v. Erich Trunz. München: dtv 1982, S. 353.

Der leidende und freudige Mensch ist das Wesen, in welchem die Götter, die Natur, die reine Einheit zum Bewusstsein, zum Selbstgefühl kommen, eine Lehre, die Schelling von Hölderlin übernommen hat und die dem Dasein des Menschen göttlichen Sinn verleiht: Statt, wie Leibniz, in einer Theodizee Gott für das Leid der Welt zu rechtfertigen, wird hier umgekehrt das Leid des Menschen und anderer Organismen zur Hilfe für den bewusstlosen Gott: Anthropodizee kann man das nennen.

Nach dem durch die Melancholie geschärften Sinn für die Endlichkeit, die Mangelhaftigkeit und Dürftigkeit des Daseins war Hölderlins zweiter Schritt der Sinn für das Reine, Mangellose, das zu denken, zu ersehnen, als Schönes mit Freude zu begrüßen und hymnisch anzurufen die traurige Seele des Melancholikers fordert, soll sie nicht verzweifeln und lebensmüde werden (vgl. MA 2, S. 681), wie es wahrscheinlich häufiger, als wir aus den Briefen wissen, bei Hölderlin der Fall war. Ich bin weit davon entfernt, etwa die angedeutete Theologie, Philosophie, Poetik und Anthropologie als Folgen oder Ausdruck der Melancholie bezeichnen zu wollen, habe ja auch auf Platon, die Neuplatoniker, Kant, Fichte (man müsste Spinoza und vor allem Herder hinzufügen) hingewiesen, auf deren Philosophie sich Hölderlin bezog. Aber Hölderlin macht im Dezember 1798 eine bemerkenswerte Entdeckung:

Ich habe dieser Tage in Deinem Diogenes Laërtius gelesen. Ich habe auch hier erfahren, was mir schon manchmal begegnet ist, daß mir nemlich das Vorübergehende und Abwechselnde der menschlichen Gedanken und Systeme fast tragischer aufgefallen ist, als die Schiksaale, die man gewöhnlich allein die wirklichen nennt, und ich glaube, es ist natürlich, denn, wenn der Mensch in seiner eigensten, freiesten Thätigkeit, im unabhängigen Gedanken selbst von fremdem Einfluß abhängt, und wenn er auch da noch immer modifizirt ist von den Umständen und vom Klima, wie es sich unwidersprechlich zeigt, wo hat er dann noch eine Herrschaft? (MA 2, S. 722 f.)

Damit stellt er einen organischen Zusammenhang zwischen dem Denken als der ›freiesten Thätigkeit‹ und den Umständen fest, unter denen ein Mensch denkt, nicht so, dass die Umstände das Denken diktieren, wohl aber nahe legen, einen Denkweg passender und hilfreicher erscheinen lassen als einen andern. »Alles greift in einander und leidet, so wie es thätig ist, so auch der reinste Gedanke des Menschen«, fährt er fort und sieht somit, wie er schon zwischen Gemütsstimmung und Körperzustand immer psychosomatisch argumentiert (vgl. MA 2, S. 452, S. 531, S. 638, S. 734, S. 799, S. 872), auch das Denken sozusagen

kognitionssomatisch in einer organischen Wechselwirkung mit dem Körper, der Seele und den Lebensumständen. Die neuplatonische Ontologie des in sich ruhenden, des gewissermaßen in die Depression, in Trennung, Leiden, Entstehen und Vergehen, Kampf und Sieg hervorgehenden, des gewissermaßen manisch begeistert sich zur Vereinigung von selbständigen Individuen zum Ganzen zurückwendenden Seins ist den Gemütsstimmungen des Melancholikers, dem Insichgekehrtsein, der Trauer, der Freude in besonderer Weise angemessen, und in der Tat ist Marsilio Ficino, neuplatonischer Philosoph und Theoretiker dieser Ontologie, zugleich auch der erste Theoretiker der Melancholie in der Neuzeit. Dürers *Melencolia I* ist wohl von Ficanos Werk *De vita* inspiriert, wie überhaupt die Renaissance⁹ und dann wieder das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts¹⁰ Perioden verbreiteter Melancholie mit ihrer Schwermut und begeisterten Genialität waren. Und bemerkenswert: Sie waren Blütezeiten neuplatonischen Denkens. Für Hölderlin scheint jedenfalls zuzutreffen, dass in der organischen Wechselwirkung zwischen melancholischer Körper- und Gemütsverfassung, Umständen und Denkart das Denken eine Richtung nahm, die dem platonischen Eros, der Liebe zwischen Mangel und Überfluss und im Bewusstsein beider, entsprach.

IV. Dritter Schritt der Selbsttherapie

Für die zwei ersten Schritte der philosophischen und poetischen Fruchtbarmachung seiner Verfassung, die er selbst als melancholisch und hypochondrisch erkannte, habe ich aus dem Anfang eines wichtigen Briefs an den Bruder vom 4. Juni 1799 zitiert, wo er schreibt, er dürfe »die Natur nicht anklagen, die mir den Sinn fürs Mangelhafte schärfte, um mich das Trefliche um so inniger und freudiger erkennen zu lassen«. Er tut den dritten Schritt, indem er fortfährt:

[U]nd bin ich nur einmal so weit, daß ich zur Fertigkeit gebracht habe, im Mangelhaften weniger den unbestimmten Schmerz, den es oft mir macht, als genau seinen eigentümlichen augenblicklichen, besondern Mangel zu fühlen und zu sehen, und so auch im Bessern seine eigene Schönheit, sein karakte-

9 Vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

10 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1977.

ristisches Gute zu erkennen, und weniger bei einer allgemeinen Empfindung stehen zu bleiben, hab' ich diß einmal gewonnen, so wird mein Gemüth mehr Ruhe, und meine Thätigkeit einen *stetigeren Fortgang* finden. Denn wenn wir einen Mangel nur unendlich empfinden, so sind wir auch natürlicherweise geneigt, diesem Mangel nur unendlich abhelfen zu wollen, und so geräth oft die Kraft in vorkommenden Fällen in ein unbestimmtes fruchtlos ermüdendes Ringen, weil sie nicht bestimmt weiß, wo es mangelt, und wie dieser, und gerade dieser, Mangel zu berichtigen, zu ergänzen ist. (MA 2, S. 767.)

Hatten wir auch schon beim ersten Schritt gesehen, dass Hölderlin Trauer und Trübsinn nicht nur einfach auf und in sich wirken lassen, sondern zugleich sich bewusst und distanziert dazu verhalten will, so zeigt sich auch bei diesem dritten Schritt, dass er sich bemüht, die Mängel der Verhältnisse, der Gesellschaft und der ihn umgebenden Menschen genau zu erkennen, nicht einfach unspezifisch seiner Empfindlichkeit nachzugeben und sich missmutig in sich zu verschließen, sondern zu wissen, »wo es mangelt, und wie dieser, und gerade dieser, Mangel zu berichtigen, zu ergänzen ist«. Hier muss er an sich arbeiten:

So lang ich keinen Anstoß finde, in meinem Geschäft, so gehet es rüstig weg, aber ein kleiner Mißgriff, den ich gleich zu lebhaft empfinde, um ihn klar anzusehen, treibt mich manchmal in eine unnöthige Überspannung hinein. Und wie bei meinem Geschäft, so gehet es mir alten Knaben auch noch im Leben, im Umgange mit den Menschen. (MA 2, S. 767 f.)

Was er hier aus seinem geschärften Sinn für das Mangelhafte zu entwickeln sucht, ist die Fähigkeit zur Kritik, zur Bestimmung des Mangels, vor dem er bisher zurückgeschreckt ist: »ich scheue das Gemeine und Gewöhnliche im wirklichen Leben zu sehr.« (MA 2, S. 711.) Diese Scheu gibt er sogar als Grund dafür an, dass es ihm in seiner Dichtung weniger an Licht als an Schatten fehle (vgl. MA 2, S. 711), wie ja auch Schiller einen Aufsatz *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* geschrieben hatte, aber erst 1802 veröffentlichte. Selbst die Gattungen differenziert Hölderlin nach ihrer »Verläugnung des Accidentellen« oder »zarten Scheue des Accidentellen« (MA 2, S. 782). Was er aber in diesem dritten Schritt lernt, ist, dem Mangelhaften, Schlechten, Zerstörenden, Beleidigenden sozusagen gerade ins Auge zu sehen. Aus Hauptwil schreibt er:

Ich meinte immer, um im Frieden mit der Welt zu leben, um die Menschen zu lieben und die heilige Natur mit wahren Augen anzusehen, müsse ich mich

beugen, und, um anderen etwas zu seyn, die eigene Freiheit verlieren. Ich fühl es endlich, nur in ganzer Kraft ist ganze Liebe; es hat mich überrascht, in Augenblicken, wo ich völlig rein und frei mich wieder umseh. (MA 2, S. 894.)

Wahrscheinlich war es dieses neugewonnene Selbstbewusstsein, was ihn in Hauptwil die Stellung kostete. Aber er lernte immer präziser, Kritik zu üben. Hatte er sich in seiner Schülerdichtung an die Hof- und Gesellschaftskritik Schillers, Schubarts, Stäudlins angeschlossen, ohne genaue Vorstellungen von den gescholtenen Verhältnissen und Hofkreisen zu haben, wurde er schon genauer, als es um die neuen Statuten ging, mit denen der Herzog die revolutionären Tendenzen im Stift einzudämmen suchte. In Frankfurt vor allem, dessen schwerreiche Bankiers- und Kaufmannsgesellschaft ihm fremd und für seinen ohnehin schwachen Willen zur Selbstverteidigung zerstörend war, wird seine Kritik immer genauer. Hegel, den er 1796 für eine Hofmeisterstelle in dem ›sylber und gollt loch‹ (Luther) gewinnen will, schreibt er von den »*Frankfuter* [sic!] *Gesellschaftsmenschen* und ihrer Steifigkeit, und Geist- und Herzensarmuth« (MA 2, S. 631), von denen sich die für Hegel vorgesehene Familie fernhalte; der Mutter klagt er über die ständigen Besuche und Feste bei seinen Arbeitgebern, »wo dann freilich meine Wenigkeit immer am schlimmsten wegkommt, weil der Hofmeister besonders in Frankfurt überall das fünfte Rad am Wagen ist, und doch der Schicklichkeit wegen muß dabei seyn.« (MA 2, S. 674.) Endlich begründet er seinen Bruch mit dem Bankier Gontard, der ihn ständig mit abfälligen Bemerkungen über Bildung und Wissenschaft gekränkt habe, folgendermaßen: »[W]enn Sie sehen könnten, auf welchen Grad *besonders die reichen Kaufleute in Frankfurt durch die jezigen Zeitumstände erbittert sind*, und wie sie jeden, der von ihnen abhängt, diese Erbitterung entgelten lassen, so würden Sie erklärlich finden, was ich sage.« (MA 2, S. 707.) An einer Stelle gibt er zu, wie die Kritik in Gegenwehr umschlägt:

Aber wer erhält in schöner Stellung sich, wenn er sich durch ein Gedränge durcharbeitet, wo ihn alles hin und her stößt? Und wer vermag sein Herz in einer schönen Gränze zu halten, wenn die Welt auf ihn mit Fäusten einschlägt? Je angefochtener wir sind vom Nichts, das, wie ein Abgrund, um uns her uns angähnt, oder auch vom tausendfachen Etwas der Gesellschaft und der Thätigkeit der Menschen, das gestaltlos, seel- und lieblos uns verfolgt, zerstreut, um so leidenschaftlicher und heftiger und gewaltsamer *muß* der *Widerstand* von unsrer Seite werden. Oder *muß* er es nicht? (MA 2, S. 668 f.)

In Erziehungsfragen äußert er sich immer wieder, bemängelt aber zunächst Symptome, wie etwa die Schulzucht im Dessauer Philanthropinum; im *Hyperion* dagegen reflektiert er tief sinnig über die Bildung der schönen Menschheit im alten Athen und ihre Zerstörung in orientalischen und nordischen Kulturen. Der berühmte Scheltbrief über die Deutschen im *Hyperion*, der die katastrophalen Folgen der auf bloße Nützlichkeit gerichteten Ausbildung mit brillanter Rhetorik anprangert und die Verlorenheit der wenigen ganzen Menschen in Deutschland beklagt, übt sehr genaue und einschneidende Kritik, die denn auch das einzige war, was von Hölderlin zu seiner Zeit einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde. In Hauptwil kritisierte er die unmenschlichen Arbeitsbedingungen in den Webereien und Färbereien (vgl. MA 1, S. 302); besonders beunruhigte ihn der rücksichtslose Verbrauch der Natur und ihrer göttlichen Kräfte durch die von der Naturwissenschaft angeleitete Technik (vgl. MA 1, S. 330), denn wie sein Lehrer Herder sah er darin einen gedankenlosen Eingriff in die Organisation der Natur, für die sie sich irgendwann rächen würde (vgl. ebd.). Die Missverhältnisse in der Politik, besonders des Vaterlands Württemberg, dessen Herzöge die Landständeverfassung unterdrückten, beschäftigten ihn, Hegel, Sinclair und die Freunde in Stuttgart, Frankfurt und Homburg ständig, wobei Hölderlin nach anfänglicher Begeisterung für die Revolution und die Beseitigung der Monarchien bald auf Volkserziehung setzte (vgl. MA 2, S. 569) und statt der in den Terror führenden Gewalt »eine künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten« erhoffte (MA 2, S. 643).

Damit sind wir nach der traurig tadelnden Kritik, die die Mängel präzise ins Auge fasst, bei der Konjektur, die nicht bloß allgemein auf Besserung hofft oder über einen einzelnen Punkt in fast unkontrollierter Begeisterung ausbricht, sondern die hoffnungsvoll konjiziert, entwirft, »wie dieser, und gerade dieser, Mangel zu berichtigen, zu ergänzen ist« (MA 2, S. 767). Schon der Siebzehnjährige pflegt seine »Lieblingsnarrheit, das Schicksal meiner Zukunft« (MA 2, S. 409), aber wurde er dort »in meiner Fantasie Einsiedler«, so ist *Hyperion* »der Eremit in Griechenland«, weil er ein Gejagter im eigenen Vaterland ist und sich, mit seinem verfehlten Leben beschäftigt, gesund erzählen muss, um erst am Ende dieses Prozesses mit dem Scheltbrief wieder in die Öffentlichkeit zu wirken. Die Eremitage ist damit funktionalisiert, einerseits als Zuflucht, andererseits als Raum der Heilung. Hölderlins große Elegien sind konjunktural angelegt; die Elegie *Stuttgart* zum Beispiel imaginiert den Besuch des Freundes Siegfried Schmid in Württemberg; der Sprecher holt ihn im Geburtsort Lauffen an der Landesgrenze ab, nennt ihm die großen Landesheroen, führt ihn in eine Herbstfeier und in die »Fürstin der Heimath! / Glückliches Stuttgart« (MA 1, S. 313) zu den

Freunden, um schließlich in die Realität zu stürzen: »[...] o kommt! o macht es wahr! denn allein ja / Bin ich [...]« (MA 1, S. 314). Alles, was er imaginiert hatte, die Wanderung, das bacchantische Herbstfest, die vaterländische Vereinigung der streitenden Männer bei einer nach Württemberg projizierten Appenzeller Landsgemeinde als der idealen politischen Struktur, all das ist Konjektur, Utopie, deren Realisierung er erhofft und deren imaginären Charakter er am Schluss erfahren muss. Das bringt auch dem Leser Schmerz, den das schöne Bild einer utopischen Landschaft und Menschengemeinschaft begeistern muss – Dichtung als »Gemütsregungskunst«,¹¹ mit einem Ausdruck des Novalis, für die erhoffte »Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten«. Auch die späten Gesänge leben aus der Konjektur, denn sie sind nicht, wie oft behauptet, Hymnen für eine bekannte Gottheit, sondern Ankündigungen, Vorspiele, Imaginationen eines kommenden Göttlichen, das genau geschaut zu haben der Sänger gar nicht behaupten darf (vgl. MA 1, S. 264, S. 451 f.): »Und dämmernden Auges denk' ich schon, / Vom ernsten Tagwerk lächelnd, / Ihn selbst zu sehn [...]« (MA 1, S. 362), heißt es in *Friedensfeier*, um kühn gleich in der nächsten Zeile den nur Imaginierten mit »du« anzureden und eine bloße Vermutung als real zu behaupten: die begeisternde Kraft der Vorstellung soll dem Hörer oder Leser die Welt verwandeln und diese Verwandlung dadurch realiter bewirken. Hölderlin ist hier sehr nahe an Novalis, der in seinem zweiten *Blütenstaub*-Fragment schreibt: »Ein Kommandowort bewegt Armeen – das Wort Freiheit – Nationen.«¹²

V. Vierter Schritt der Selbsttherapie

Im dritten Schritt Hölderlins zeigte sich, dass er an sich arbeitet, seine allgemeinen Gefühle von Missmut und Freude in präzise Kritik bzw. Konjektur umzuwandeln und diese beiden Strategien in seine Dichtung aufzunehmen, um nicht »in ein unbestimmtes fruchtlos ermüdendes Ringen« oder eine gegenstandslose Hochstimmung zu geraten. Das ist schon deutlich eine Form der Selbsttherapie, denn die Mängel bzw. Anlässe zur Freude werden erkannt, Abhilfe kann gefordert, zu Mitfreude mit Grund ermuntert werden; die wesentliche Passivität des Melancholikers wird bekämpft, wie die Dissonanzen im elegischen Charakter

11 Novalis: Fragmente und Studien 1799–1800. In: Novalis: Werke. Hg. v. Gerhard Schulz. 2. Aufl. München: Beck 1981, S. 519–568, hier S. 544.

12 Ders.: Vermischte Bemerkungen [Urfassung von *Blütenstaub*] 1797–1798. In: Ebd., S. 323–352, hier S. 323.

des *Hyperion* (vgl. MA 1, S. 611) durch das Erzählen in Harmonie aufgelöst werden. Hölderlins vierter Schritt in der Arbeit an seiner Schwermut und seinem Überschwang ist nun, das Zerstörende nicht nur genau ins Auge zu fassen, es zu benennen oder ihm zu widerstehen, sondern es als Notwendiges in sein Leben aufzunehmen und in seiner Dichtung zu objektivieren. In einem Brief an den Jugendfreund Neuffer vom 12. 11. 1798 analysiert er seine Empfindlichkeit, die von Kindheit an den schweren Schicksalsschlägen nicht gewachsen war, und fährt dann selbsttherapeutisch fort:

Das sehe ich. Kann es mir helfen, daß ich es sehe? Ich glaube, so viel. Weil ich zerstörbarer bin, als mancher andre, so muß ich um so mehr den Dingen, die auf mich zerstörend wirken, einen Vortheil abzugewinnen suchen, ich muß sie nicht an sich, ich muß sie nur insofern nehmen, als sie meinem wahrsten Leben dienlich sind. Ich muß sie wo ich sie finde, schon zum voraus als unentbehrlichen Stoff nehmen, ohne den mein Innigstes sich niemals völlig darstellen wird. Ich muß sie in mich aufnehmen, um sie gelegentlich (als Künstler, wenn ich einmal Künstler seyn will und seyn soll) als Schatten zu meinem Lichte aufzustellen, um sie als untergeordnete Töne wiederzugeben, unter denen der Ton meiner Seele um so lebendiger hervorspringt. Das Reine kan sich nur darstellen im Unreinen und versuchst Du, das Edle zu geben ohne Gemeines, so wird es als das Allerunnatürlichste, Ungereimteste dastehn, und zwar darum, weil das Edle selber, so wie es zur Äußerung kömmt, die Farbe des Schiksaals trägt, unter dem es entstand, weil das Schöne, so wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, von den Umständen unter denen es hervorgeht, nothwendig eine Form annimmt, die ihm nicht natürlich ist, und die nur dadurch zur natürlichen Form wird, daß man eben die Umstände, die ihm nothwendig diese Form gaben, hinzunimmt. So ist z. B. der Charakter des Brutus ein höchstunnatürlicher, widersinniger Charakter, wenn man ihn nicht mitten unter den Umständen sieht, die seinem *sanften* Geiste diese *strenge* Form aufnöthigten. Also ohne Gemeines kann nichts Edles dargestellt werden; und so will ich mir immer sagen, wenn mir Gemeines in der Welt aufstößt: Du brauchst es ja so nothwendig, wie der Töpfer den Leimen, und darum nehm es immer auf und stoß es nicht von dir und scheue nicht daran. Das wäre das Resultat. (MA 2, S. 711 f.)

Das Beispiel des Brutus macht schon deutlich, dass Hölderlin mit diesem Schritt nicht nur die ihn persönlich treffenden kränkenden und beleidigenden Umstände in den ruhigen Verstand aufzunehmen trachtete (vgl. MA 2, S. 724),

sondern dass er Folgerungen für die Dichtung daraus zog. Bei Brutus mochte er Shakespeares Behandlung des Charakters im Sinn haben (vgl. MA 2, S. 765), jedenfalls aber Plutarchs Darstellung in seinen *Parallelbiographien*, an die er sich mit der »Güte des Brutus« hielt, der die Stadt Xanthos belagerte und ihren Bürgern dennoch zugleich Hilfe anbot (MA 1, S. 333). Poetologisch konzipiert Hölderlin mehrere Möglichkeiten, das Widerständige in die Dichtung aufzunehmen. Schon in der Vorrede und im *Fragment von Hyperion* (1794) benennt und praktiziert er »Zurechtweisungen« der »wesentlichen Richtungen« der »exzentrischen Bahn« des Menschen. Noch in Frankfurt macht er erstens klar:

Diß ist auch die höchste Poësie, in der auch das unpoëtische, weil es zu rechter Zeit und am rechten Orte im Ganzen des Kunstwerks gesagt ist, poëtisch wird. [...] Das ist ewige Heiterkeit, ist Gottesfreude, daß man alles Einzelne in die Stelle des Ganzen setzt, wohin es gehört. (MA 2, S. 59.)

Als Ganzes, als System betrachtet, enthält die Welt das Verneinende, Zerstörende, dem Geist und Leben Entgegengesetzte, so auch das Kunstwerk als ›kleine Welt‹, die dem schaffenden Künstler ›Gottesfreude‹ bereiten kann. Zweitens lässt sich das Widerständige nicht notwendig als kontradiktorisch und vernichtend denken, wie etwa die militärisch notwendige Strenge beim sanften Wesen des Brutus, das sich in seiner Hilfsbereitschaft zeigt. So lautet ein anderes der Frankfurter Fragmente: »Muß denn der Mensch an Gewandtheit der Kraft und des Sinnes verlieren, was er an vielumfassendem Geiste gewinnt? Ist doch keines nichts ohne das andere!« (MA 2, S. 59.) Das sind die Töne des Heroischen (Kraft), des Naiven (Sinn) und des Idealischen (Geist), die wir schon bei der neuplatonischen Trias von Beharrung, Hervorgang und Rückwendung, Sein, Leben und Geist berührt haben. In seiner Lehre vom Wechsel der Töne verfährt Hölderlin so, dass er Grundton und Kunstcharakter, Wesentliches und Bezeichnendes (vgl. MA 2, S. 60) gegeneinander setzt wie die naive Sanftheit und heroische Strenge des Brutus, sodass der Charakter, ein durch Umstände bedingter Schein, Erscheinung, Ausprägung dem Wesen direkt entgegengesetzt widerspricht oder es harmonisch entgegengesetzt ergänzt. Die Strenge ergänzt das sanfte Wesen des Brutus als Militär, ohne seine Sanftheit zu vernichten; beides erscheint in seinen Handlungen und erzeugt eine synthetische ›Wirkung‹ auf den Rezipienten. Der Mord an Caesar geschieht aus Überzeugung idealisch, um die Republik vor dem Cäsarismus zu bewahren, und überdeckt momentan die Sanftheit in direkter Entgegensetzung. Die dritte Möglichkeit, das Widerständige in die Dichtung aufzunehmen, ist die tragische Selbstzerstörung des Zeichens, d. h.

der einander bekämpfenden, neutralisierenden und vernichtenden Figuren: »[I]nsofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen.« (MA 2, S. 114.) Mit dem »gesetzlichen Kalkül«, einer komplexen Reihe von Denkschritten, konzipiert Hölderlin eine Verfahrensart, wie er »alle Verhältnisse nacheinander erkennen, und ihre Bestandtheile in ihrem Zusammenhange so lange [...] wiederhohlen [kann], bis wieder die lebendige Anschauung *objectiver* aus dem Gedanken hervorgeht« (MA 2, S. 60), also die Dichtung als Darstellung vollendet ist. Auf die Zusammenhänge kann ich hier nur hinweisen.

Dieser vierte Schritt in der selbsttherapeutischen Bewältigung der melancholischen Empfindlichkeit durch Funktionalisierung des Zerstörerischen motiviert wieder zur Annahme und Wahl bestimmter philosophischer und theologischer Gedankengänge. Ontologisch kommt ihm Herder mit seiner Schrift *Gott. Einige Gespräche* (1787) entgegen, in der in einer Neubegründung und Dynamisierung der wiederum neuplatonisch inspirierten Philosophie Spinozas die Einheit des Seins, seine Unendlichkeit und Ewigkeit scharf von der Vielheit des Daseienden, seiner Endlichkeit und Zeitlichkeit unterschieden wird, jedoch so zu denken ist, dass das Sein alles Seiende wie ein Ozean trägt, ermöglicht, belebt, hervorbringt und verschlingt, wie auch seine Beziehungen unter den Daseienden systemisch-organisch durch das Sein gestiftet werden. In Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* kann Gott deshalb definiert werden als »Zusammenhang aller Dinge, Wesen der Wesen«. ¹³ Diesen Gedanken der ontologischen Differenz zwischen Sein und Daseiendem nimmt Hölderlin auf; wir sind ihm begegnet im *Rhein*, wo von den Göttern gesagt wurde, sie brauchten den Menschen und andere leidende Lebewesen, die an ihrer Statt fühlen und Bewusstsein haben. Schwere Strafe drohe dem, der »wie sie, seyn will und nicht / Ungleiches dulden, der Schwärmer« (MA 1, S. 345). Dieses Ungleiche hat Heidegger dann wohl von Hölderlin oder Herder ausgehend als ontologische Differenz bezeichnet. Ferner sind wir dem Gedanken im Zusammenhang mit dem Tragischen begegnet, welches die Regel, dass das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche, im ontologisch Differenten, erscheint, dadurch umgeht, dass das ontologisch Differenten sich vernichtet und gleich Null setzt, »aber das Ursprüngliche ist gerade heraus«, wie Hölderlin formuliert (MA 2, S. 114). Theologisch und christologisch bildet Hölderlin hier eine dieser Poetik analoge ontotheologische Lehre aus, die die ›*communio naturarum*‹, die Gleichzeitigkeit

13 Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (= Werke in zehn Bänden. Hg. v. Günter Arnold u. a., Bd. 6). Hg. v. Martin Bollacher. Frankfurt a. M.: DKV 1989, S. 162 f.

der Gottheit und Menschheit des Christus und Jesus, in der ganzen Breite auslegt, von der Gottes Zorn erregenden maßlosen Entäußerung (»kenosis«) in der zweiten Fassung des *Einzigem* (MA 1, S. 459) bis zum himmlischen »Triumphgang« (MA 1, S. 452), vom Menschensohn bis zum »frohlokende[n] Sohn des Höchsten« (ebd.), von der »Knechtsgestalt« (MA 1, S. 263) bis zum »Meister«, zum »Gott der Zeit« (MA 1, S. 364). Wie in den Gattungen der Dichtung das innige Leben sich, durch den Stoff des Kunstcharakters geschwächt, »des Vaters Stral [...] ins Lied / Gehüllt« (MA 1, S. 263) äußert oder nach Vernichtung der Hülle den Rezipienten tragisch mit voller Wucht trifft, wird auch die Einkörperung des Göttlichen ins ontologisch differente Dasein je nach seiner kulturhistorisch bedingten Funktion unterschieden.

Diese Überlegungen zur verschiedenen Gestalt des Göttlichen, insbesondere zur Christologie, die Hegels und Schellings spekulative Theologie vordenken, hat Hölderlin insbesondere in den Gesängen *Der Einzige* und *Patmos* ausgearbeitet, also zu einer Zeit, in der er schon längst von der Umwelt für wahnsinnig erklärt war und nur der treue Sinclair die geistigen und poetischen Höchstleistungen erkannte, die ihm in den hellen Momenten gelangen, den »lucida interval-la«, von denen er schon 1791 geschrieben hatte (MA 2, S. 475). Immer länger wurden die dunklen Stunden dazwischen, immer schneller das Entgleiten des konzentrierten Gedankens und sprachlichen Ausdrucks in die »vollkommene[] Geistesabwesenheit« (MA 3, S. 619), in der nach einer ersten richtigen Antwort immer »der Faden verloren« war, wie Schelling über Hölderlins querfeldein zu ihm nach Murrhardt führenden Besuch berichtet. Das bestätigt noch Wilhelm Waiblingers Tagebucheintrag vom 24. Oktober 1822: »Ich richtete viele Fragen an ihn, die ersten Worte, die er dann sprach, waren vernünftig, die andern fürchterlicher Unsinn.« (MA 3, S. 658.) Dass Hölderlin in dieser seit der Rückreise von Bordeaux nicht neu aufgetretenen, nur verstärkten und mehr nach außen tretenden Konzentrationsschwäche noch die gedanklichen Höchstleistungen der späten Gesänge und Fragmente, der Übersetzungen und Anmerkungen, der *Nachtgesänge* vollbracht hat, ist höchster Anstrengung geschuldet, die er sich unter hohem Zeiteinsatz noch zumutete.

VI. Anstrengung

Darüber ist noch etwas zu sagen, weil zum Beispiel Hölderlins Mutter die Steigerung seiner Konzentrationsunfähigkeit auf die Anstrengung zurückführt, mit der er 1803/04 in Nürtingen arbeitete. Sie berichtet im Januar 1804:

[Z]um Beweis seiner Dankbarkeit will er der Prinzessin [d. i. Auguste von Hessen-Homburg, U. G.] von der er immer mit vieler Achtung spricht zugleich ein Gedicht übersenden, u. quält sich schon 3 Wochen so sehr daß er gegenwärtig ganz geschwächt ist und beynahe seine Besinnungskraft verlohren hat. (MA 3, S. 624.)

Die Nürtinger Ärzte unterstützten sie darin und verlangten von Hölderlin, »sein Lieblings Studium aufzugeben oder mit maaß zu behandeln.« (MA 3, S. 626.)

Von »Geschäften, wo die Geisteskräfte ziemlich stark angegriffen werden«, berichtet schon ein Brief aus Maulbronn, 1787 (MA 2, S. 405). Kann man hier den Verdacht hegen, er habe von der Mutter eine Sendung »Caffee« oder »Zucker« erwirken wollen, so ist ihm sein Glück zu glauben, wenn er am Ende der Maulbronner Zeit, 1788, »etwas vollendet [hat], davon [ihm] so manches Duzend Tage lang der Kopf glühte« (MA 2, S. 433): Hier handelt es sich sehr wahrscheinlich um die Vollendung des sogenannten ›Marbacher Quarthefts‹, einer in der doppelten Anwendung des genannten ›gesezlichen Kalküls‹ aufgebauten Gedichtsammlung, in der er sich aus persönlichen Freundschaften und Bindungen erhebt und zum vaterländischen Dichter im Wettstreit mit Young, Klopstock, Rousseau, Stolberg, Schiller, ja mit den antiken Großen Ovid, Horaz, Homer, Pindar selbst schafft. Der Kalkül der sogenannten Schöpfungshieroglyphe ist durch Gegensatz, Parallele, Aufhebung, Aufstufung, Vor- und Rückverweis eine außerordentlich komplexe Denkanweisung (dreifach angewandte Grundlage des Hegelschen dialektischen Dreischritts) und ist von Hölderlin nicht nur in Einzelgedichten des ›Marbacher Quarthefts‹, sondern auf die ganze Gedichtfolge so angewandt, dass jedes einerseits selbständiger Text, andererseits aufbauende Funktion in der zweifachen Durchführung ist.¹⁴ Das Verfahren, seine Gedichte nicht nur einzeln hochkomplex zu gestalten, sondern sie noch einmal

14 Näher beschrieben in: Ulrich Gaier u. a.: Hölderlin. Texturen. Bd. 1, 1: »Alle meine Hofnungen«. Lauffen, Nürtingen, Denkendorf, Maulbronn. 1770–1788. Hg. v. der Hölderlin-Gesellschaft Tübingen in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach (= Schriften der Hölderlin-Gesellschaft; 20). Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 2003, S. 338–353.

hochkomplexen Zyklen einzuordnen, hat Hölderlin bis zu den 1805 an den Verleger Wilmans gesendeten *Nachtgesängen* beibehalten, die gleich aufgebaut sind wie die zweite Reihe der Maulbronner Gedichte.

Schon in dieser frühen Zeit sieht man den ungeheuren Anspruch, den Hölderlin an sich stellte: »Wir müssen große Forderungen an uns machen«, schrieb er dem Halbbruder 1794 aus Waltershausen (MA 2, S. 545). Sein Ehrgeiz, dessen unbefriedigtes Brennen er weitgehend für seinen »unüberwindlichen Trübsinn«, d. h. seine Melancholie, verantwortlich machte (MA 2, S. 446) und der ihm jede Bindung an eine Frau verbot (vgl. MA 2, S. 473), trieb ihn an, jede philosophische oder poetische Leistung eines andern sogleich überbieten zu wollen:

Die Nähe der wahrhaft großen Geister, und auch die Nähe wahrhaft großer selbsttätiger mutiger Herzen schlägt mich nieder und erhebt mich wechselseitig, ich mus mir heraushelfen aus Dämmerung u. Schlummer, halbentwikelte, halberstorbne Kräfte sanft und mit Gewalt weken und bilden, wenn ich nicht am Ende zu einer traurigen Resignation meine Zuflucht nehmen soll. (MA 2, S. 552.)

So schreibt er aus Jena, dem Ort des Umgangs mit Schiller und Fichte, und Schiller gesteht er, »daß ich zuweilen in geheimem Kampfe mit Ihrem Genius bin, um meine Freiheit gegen ihn zu retten, und daß die Furcht, von ihnen durch und durch beherrscht zu werden, mich schon oft verhindert hat, mit Heiterkeit mich Ihnen zu nähern.« (MA 2, S. 690.) Der geheime Kampf mit Schiller, philosophisch und poetisch, bestimmt auf weite Strecken Hölderlins Denken und Dichten. In gewissem Sinne ist es ein Teufelskreis: Sein Ehrgeiz, seine Forderungen an sich selbst sollen ihn aus seiner Melancholie befreien, aber indem er sich gleich mit den ganz Großen messen und sie überbieten will, müht er sich ab und merkt oft gar nicht, dass er schon weiter ist als sie. Vor allem muss er immer wieder erfahren, dass sie ihn dann nicht mehr verstehen, was wiederum seinen Trübsinn steigert. Schiller sagte ihm einmal, »Goethe mache seine Sache, wie ein Kartoffelacker Kartoffeln bringt« (MA 3, S. 614). Das zeugt natürlich davon, dass Schiller Goethes komplexe Arbeitsweise auch nicht verstand, aber wenn er es zu Hölderlin sagte, so war es bestimmt in Kritik an dessen mühsamer Verfahrensart, die Magenau, Schelling mehrfach, vor allem aber Hölderlin selbst beschreiben und die man als hochkomplexe gedankliche und sprachliche Problemlösung seiner »nach Vollendung dürstende[n] Seele« im Ringen um das Gelingen eines »großen Kunstwerks« (MA 2, S. 681) bezeichnen muss. Die Landschaften seiner Entwürfe auf den Blättern seiner Handschriften geben Ein-

blick in die vielen Ebenen der Aufmerksamkeit, auf denen er eine Formulierung von Metrik und Klanggestalt über Semantik, Syntax, Gattungsentsprechung, Wechsel der Töne gleichzeitig der Prüfung auf exakte Passung unterwarf und dabei seine Konzentrationsfähigkeit besonders in späteren Jahren überforderte, in denen er immer höhere Ansprüche an sich stellte.

Schreiben am Rande einer Krankheit, die ich nicht mit heute gängigen medizinischen Termini, sondern mit Hölderlin und seinen Zeitgenossen als Melancholie, Manie und Hypochondrie bezeichnet habe, hat sich bei ihm als Leben, Denken und Dichten durch und gegen die Krankheit herausgestellt. Über die Zeit von 1807 bis 1843 im Hölderlinturm, über das Schreiben *in* der Krankheit, müsste noch viel gesagt werden.¹⁵

15 Einiges davon in Ulrich Gaier: Hölderlins Melancholie. In: Ders.: Hölderlin-Studien. Hg. v. Sabine Doering u. Valérie Lawitschka. Eggingen/Tübingen: Ed. Isele/Hölderlin-Gesellschaft 2014, S. 27–129.

HÖLDERLINS ANTIKE

Friedrich Hölderlin ist unter den deutschsprachigen Dichtern der Jahrzehnte um 1800 wohl derjenige, dessen Werk am intensivsten durch die Auseinandersetzung mit der Überlieferung der Antike und insbesondere mit der antiken Formensprache geprägt ist.¹ Zwar begegnet uns die eindringliche Beschäftigung mit der antiken Mythologie in dieser Zeit auch bei Karl Wilhelm Ramler und Karl Philipp Moritz; die Vertiefung in die Kulturgeschichte der Antike finden wir ebenso bei Johann Gottfried Herder, Friedrich Schiller und Friedrich Schlegel; einlässliche Versuche einer Aneignung der antiken Metren für die deutsche Versdichtung sind im Gefolge Friedrich Gottlieb Klopstocks auch bei August Wilhelm Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich Solger und Wilhelm von Humboldt zu beobachten. Mit der ihm eigenen souveränen Lässigkeit gelingt es Johann Wolfgang Goethe in seinen Sammlungen *Römische Elegien* (1795) und *Venezianische Epigramme* (1796) die antike Form des elegischen bzw. epigrammatischen Distichons, die erotische Dichtung des alten Rom und die Gedächtnislandschaft des gegenwärtigen, Jahrtausende alte Monumente bewahrenden Rom zugleich zu beleben und mit der Suggestion eigenen Erlebens zu erfüllen. Aber die nahezu obsessive Konzentration auf die alte Welt sehen wir um 1800 außer bei Hölderlin wohl nur bei Johann Heinrich Voß, der seine Leserinnen und Leser mit seinen immer wieder neu bearbeiteten und dabei immer kompromissloser werdenden Übersetzungen vor allem der *Ilias* und der *Odyssee* Homers, aber auch der Horazischen *Oden* und zahlreicher anderer antiker Gedichtsammlungen zwingen will, die Gewohnheiten des gesprochenen wie auch des gefälligen dichterischen Deutsch ihrer Zeit hinter sich zu lassen und sich ganz rückhaltlos in die Wüste einer harten, streckenweise ans Unverständliche grenzenden neuen deutschen Verssprache zu wagen. Doch in seinen eigenen Dichtungen wie der Idylle *Luiſe* (1795) lässt Voß diese Kompromisslosigkeit vermissen, konzentrieren sie sich

1 Vgl. als Überblick Dieter Burdorf: Friedrich Hölderlin. München: Beck 2011.

doch auf die Beschwörung einer heilen Kleinbürgerwelt, in welche Versatzstücke der antiken Idyllik und der Anakreontik um 1750 eingegangen sind.

Solche Kompromisse sind Hölderlin ganz fremd; er will immer alles auf einmal: die ganze Antike, alle griechischen Götter und die christliche Dreieinigkeit dazu; die ganze Natur Europas mit dem mitteleuropäisch milden und dem südeuropäisch heißen Klima; die ganze Gegenwart mit Französischer Revolution und deutscher Heimat; und das alles am besten gleichzeitig und an einem einzigen Ort, dem gegenwärtigen Aufenthaltsort des Dichters nämlich, so »daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort«,² wie es im zweiten erhaltenen Brief Hölderlins an seinen Freund Casimir Ulrich Böhlendorff vom November 1802 aus der Heimatstadt Nürtingen heißt. Diese ganze komplexe Welt wird bei Hölderlin in einigen wenigen, an den antiken Vorbildern und insbesondere am modernen Vorbild Klopstock orientierten Formen zur Sprache gebracht. Undenkbar, ja grotesk mutet die hypothetische Vorstellung an, Hölderlin könne sich wie August Wilhelm Schlegel und Goethe neben der Produktion von Oden, Elegien und Hymnen auch in der Form des Sonetts erprobt haben; oder er hätte nicht nur Übersetzungen von Tragödien des Sophokles, sondern wie der späte Voß auch solche von Dramen William Shakespeares vorgelegt. Die englische, spanische und italienische, erst recht die französische Dichtung der Frühen Neuzeit und der Gegenwart, also zentrale Felder des deutschsprachigen literarischen Diskurses seit Martin Opitz und besonders zu Hölderlins Zeit – man denke nur an die erbitterte Auseinandersetzung zwischen der Gruppe um Voß und den Romantikern – : Alles das interessiert Hölderlin nach allem, was wir von ihm wissen, einfach nicht. Er hatte an der heidnischen und der jüdisch-christlichen Antike als Bild- und Erlebnisraum, der durch Aneignung und Auseinandersetzung in die Gegenwart zu holen sei, genug.

Ich möchte Hölderlins Verhältnis zur Antike – erstens in seiner Poetik und zweitens in seinen Dichtungen – in einem kurzen Überblick vergegenwärtigen, bevor ich es exemplarisch an dem längsten seiner Gedichte, dem fast dreihundert Langverse umfassenden *Archipelagus*, untersuche.

2 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Michael Knaupp. München: Hanser 1992/1993, Bd. 1, S. 922 [künftig im Fließtext zitiert unter der Sigle ›MA‹].

I.

Hölderlin hat in den Jahren 1776 bis 1793 den staatlich geförderten Königsweg der württembergischen Ausbildung zum evangelischen Theologen durchlaufen: Auf die Lateinschule in Nürtingen, begleitet durch Privatunterricht, sowie auf das Bestehen der vier Landexamina folgte die niedere Klosterschule in Denkendorf, darauf die höhere Klosterschule zu Maulbronn. Ab 1788 ist Hölderlin Student und Stipendiat am Tübinger Stift. Dass Hölderlin diese – von ihm vielfach verfluchte – Chance einer geförderten Theologenausbildung erhalten hat, ist undenkbar ohne die dichte Vernetzung seiner Mutter im schwäbischen, pietistisch geprägten Bürgertum, die auch und gerade nach dem frühen Tod ihres ersten und ihres zweiten Ehemannes 1772 und 1779 fortbestand. Diese Zeit und die relevanten bildungs- und sozialgeschichtlichen Hintergründe wurden in den letzten Jahren intensiv erforscht.³ So wissen wir jetzt zunehmend mehr über die Lehrpläne der Schulen und Hochschulen sowie über die Persönlichkeiten, Bildungsgeschichten und Publikationen der Lehrer und Hochschullehrer, mit denen Hölderlin zu tun hatte und die ihn zum Teil für sein ganzes weiteres Leben prägten. Antike heißt für Hölderlin während der Schuljahre trotz intensivem Latein- und später auch Griechischunterricht vor allem: christliche Antike. Hölderlins beide erhaltene Predigten, die in den Jahren 1785 und 1791 noch während der Schulzeit und der Ausbildung zur Probe gehalten wurden,⁴ weisen es aus, sind sie doch ganz in der Vorstellungswelt des Neuen Testaments befangen. Dabei fällt auf, wie stark sich Hölderlins theologisches Interesse auf die Persönlichkeit Gottes und des Gottessohnes Jesus Christus konzentriert.

Einen beträchtlich weiteren Horizont stecken die beiden sogenannten Spe-

3 Vgl. die Bände »... so hat mir / Das Kloster etwas genüzet ...« Hölderlins und Schellings Schulbildung in der Nürtinger Lateinschule und den württembergischen Klosterschulen. Hg. v. Michael Franz u. Wilhelm G. Jacobs (= Schriften der Hölderlin-Gesellschaft; 23/Materialien zum bildungsgeschichtlichen Hintergrund von Hölderlin, Hegel und Schelling; 1). Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 2004; »... im Reiche des Wissens / cavalierement?« Hölderlins, Hegels und Schellings Philosophiestudium an der Universität Tübingen. Hg. v. Michael Franz (= Schriften der Hölderlin-Gesellschaft; 23/Materialien zum bildungsgeschichtlichen Hintergrund von Hölderlin, Hegel und Schelling; 2). Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 2005; »An der Galeere der Theologie?« Hölderlins, Hegels und Schellings Theologiestudium an der Universität Tübingen. Hg. v. Michael Franz (= Schriften der Hölderlin-Gesellschaft; 23/Materialien zum bildungsgeschichtlichen Hintergrund von Hölderlin, Hegel und Schelling; 3). Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 2007.

4 Es handelt sich um die folgenden beiden Texte: Prooemium habendum d. 27. Dec. 1785. die Ioannis, in caput primum Epistolae ad Ebraeos [Vorrede, zu halten am 27. Dezember 1785, dem Johannistag, über das erste Kapitel des Briefes an die Hebräer; der Text selbst ist auf Deutsch überliefert] (MA 2, S. 9 f.); Predigtentwurf ohne Titel (MA 2, S. 43–45).

cimina, also schriftlichen Arbeitsproben, ab, die Hölderlin im Jahr 1790 als Teil der Magisterprüfung einreichte, mit welcher er den zweijährigen allgemeinen, philologisch-philosophischen Teil seines Studiums abschloss, bevor er in die dreijährige, im engeren Sinne theologische Ausbildungsphase eintrat. In der ersten dieser Schriften, dem *Versuch einer Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen* (MA 2, S. 28–39), unternimmt es der Zwanzigjährige im Gefolge Herders und seiner eigenen akademischen Lehrer wie des Orientalisten Christian Friedrich Schnurrer, des Ephorus des Tübinger Stifts, dem die Abhandlung gewidmet ist, durch einen Vergleich – oder besser: durch eine etwas ungelenke Parallelisierung – von Texten des Alten Testaments mit solchen aus der archaischen Zeit der griechischen Literatur ein komplexes Bild der Alten Welt zu skizzieren. So heißt es programmatisch zu Beginn des Aufsatzes:

Die ungebildete Philosophie des Orientalismus und des entstehenden Griechenlands muß jedem interessant seyn: Ihre Würde und Einfalt ist unverkennbar, und ihre Sittensprüche mögen im Kontrast mit unsern Moralsystemen zu manchen Bemerkungen Anlaß geben. Ganz natürlich muß die Betrachtung durch Vergleichung ähnlicher Schriftsteller aus Griechenland und dem Orient vielseitiger und ausgebreiteter werden. Ich versuche also in jener zwiefachen Rücksicht eine Parallele zwischen dem benannten Lehrgedichte Hesiods und Salomons. (MA 2, S. 28.)

Auffällig ist, dass Hölderlin hier allein auf die *kulturgeschichtliche* und die *philosophische* Bedeutung der Sprüche Salomos und des Prediger-Buches eingeht. Die *theologische* Dimension dieser beiden Bücher des Alten Testaments tritt demgegenüber hier wie in der gesamten Abhandlung vollkommen in den Hintergrund.

Ganz auf die profane Kultur des Altertums konzentriert ist das zweite der Magisterspecimina, das eine *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen. bis zu Ende des Perikleischen Zeitalters* skizziert (MA 2, S. 11–27). Die Abhandlung ist, was der Autor kaum zu kaschieren versucht, ein Produkt solider Halbbildung, das im Wesentlichen auf relevanten Darstellungen der Antike in der zeitgenössischen Literatur beruht, insbesondere auf Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764; die Sekundär- und Tertiärquellen werden nämlich in Fußnoten penibel nachgewiesen. Diese mangelnde Originalität und Differenziertheit des Antikebildes verwundert bei einem Absolventen, der zwölf Jahre lang alte Sprachen an Eliteschulen gelernt und zwei Jahre lang Altertumswissenschaften studiert hat. Sie fällt umso mehr auf, wenn man Hölderlins Magisterarbeit mit den kurz danach entstandenen altertumswissenschaftlichen

Notizheften und Abhandlungen eines zwei Jahre jüngeren Autors vergleicht, des 1772 geborenen Friedrich Schlegel nämlich, der Klassische Philologie nur im Nebenfach und ohne Abschluss studiert hat, aber in seinen Arbeiten ein höchst differenziertes, sozialgeschichtlich fundiertes Bild der Antike entwirft und in den Jahren 1794 bis 1798, also noch vor Gründung des *Athenaeums*, mit Publikationen wie *Von den Schulen der Griechischen Poesie*, *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer*, *Über das Studium der Griechischen Poesie* und *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* das zeitgenössische Bild der Antike neu zu definieren versucht.⁵ Hölderlin dagegen bewegt sich 1790 ganz in den klassizistischen Bahnen seiner Zeit. So dekretiert er gleich zu Beginn der Abhandlung: »Das Vaterland der schönen Künste ist unstrittig Griechenland.« (MA 2, S. 11.) Mit Winckelmann sieht Hölderlin die frühen Hochkulturen der Ägypter und Phönizier nur als Vorläufer an:

[...] ihre Blüthe war zu kurz, und der Grad von Vollkommenheit, den sie dort erreichte, wurde von zuvielen unwesentlichen Künsteleien verunstaltet, als daß sie ein Muster für die Nachwelt hätte abgeben können. Der Orient war nicht für die Kunst, am wenigsten für die bildende. Das feurige Clima brachte ganz natürlich eher Karrikaturen von Körpern und Geistern hervor als das gemäßigte Griechenland. Der Orientalismus neigt sich mehr zum wunderbaren und abentheuerlichen: der griechische Genius verschönert, versinnlicht. (MA 2, S. 11.)

Dieser gemäßigte Geist schlägt sich auch in der griechischen Mythologie nieder:

Der Grieche dichtete seinen Göttern körperliche Schönheit an, weil sie einer seiner nationalen Vorzüge war: er gab ihnen fröliche Laune, gemischt mit männlichem Ernst, weil das sein Eigenthum war: er gab ihnen Empfänglichkeit für das Schöne, ließ sie um der Schönheit willen zur Erde niedersteigen, weil er von sich schloß, und so alles ganz natürlich fand. So wurden seine Heroen Göttersöhne; und so entstanden die Mythen. (MA 2, S. 12.)

Auffallend ist, dass Hölderlin hier ganz im Stil der aufgeklärten Theologie und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts die griechischen Götter anthropomorph denkt. In seiner späteren geschichtsphilosophisch inspirierten Dichtung wird er

5 Vgl. dazu Antike – Philologie – Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte. Hg. v. Christian Benne und Ulrich Breuer (= Schlegel-Studien; 2). Paderborn u. a.: Schöningh 2011.

ihnen weitaus mehr Eigengewicht zumessen, so sehr er auch ihre Abhängigkeit von der sinnlichen Sphäre der Menschen stets mit reflektiert.

Aus eher lustlos ausgearbeiteten literatur- und kunstgeschichtlichen Aufzählungen, die sich an diese Einleitung der Qualifikationsschrift anschließen, treten vor allem zwei Dichterporträts hervor: das der Sappho und das des Pindar, bezeichnenderweise also – neuzeitlich gesprochen – einer Lyrikerin und eines Lyrikers. Der junge Hölderlin nimmt Sappho gegen die »Schmähungen« (MA 2, S. 18) in Schutz, sie habe ausschweifend gelebt, und führt dagegen ihr unglückliches Leben an, das Mitleid statt Tadel erforderlich mache:

Wer bewundert sie nicht lieber, wenn er sieht, wie, ungeachtet ihrer niederdrückenden Schicksale, ihr kühner männlicher Geist sich im Gesang erhebt, wie sie mit solcher unnachahmlichen Heftigkeit ihre Empfindungen schildert, und doch dabei so genau, wie der kalte Beobachter, jede kleine Bewegung derselben belauscht! (MA 2, S. 18.)

Weitaus emphatischer wird einige Seiten später der Chorlyriker Pindar gepriesen:

Nun aber treffen wir auf einen Mann, bei dem sich leicht alles vorige vergessen ließe: es ist *Pindarus*. Wir bewundern, die Griechen vergötterten ihn. [...] Ich möchte beinahe sagen, sein Hymnus sei das *Summum* der Dichtkunst. (MA 2, S. 24.)

Beinahe – aber in letzter Konsequenz dann eben doch nicht. Winfried Menninghaus hat in seinem Buch über *Hälfte des Lebens* von 2005 mit einiger Plausibilität zu zeigen versucht, dass die in der frühen *Geschichte der schönen Künste* so exponierten beiden Lyriker Sappho und Pindar und die durch sie jeweils repräsentierten poetisch-poetologischen Orientierungen auch Hölderlins spätere Poetik grundierten: monologische, ganz auf eigenem Erleben aufruhende, dabei aber metrisch streng regulierte Lyrik auf der einen; chorische, der Selbstverständigung einer Gesellschaft (etwa in den Epinikien auf Sieger im Sport und deren Familien) dienende, aber zumindest außerhalb des jeweiligen Gedichts nicht regulierte freirhythmische Lyrik auf der anderen Seite.⁶ Damit greift Menninghaus Peter Szondis mehr als vier Jahrzehnte zuvor (in dessen Berliner Antritts-

6 Vgl. Winfried Menninghaus: *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

vorlesung *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil* von 1962) formulierte These differenzierend auf, Hölderlin überwinde im Spätwerk die private, persönliches Leid ausdrückende Lyrik zugunsten des »hohen und reinen Froloken[s] vaterländischer Gesänge« (MA 2, S. 927), wie der Dichter im Brief an seinen Verleger Friedrich Wilmans vom Dezember 1803 schreibt.⁷ Das sapphische Prinzip, der unmittelbare Ausdruck des Leidens, ist demgegenüber, wie Menninghaus zu Recht herausarbeitet, auch im Spätwerk als Gegenpol zum geschichtsphilosophischen Hymnos stets präsent. Zwar ist die von Menninghaus aufgemachte Dichotomie etwas zu zugespitzt und idealisierend (schließlich gibt es für Hölderlin immer auch andere wichtige Dichter der Antike, unter denen Homer und Sophokles als Vertreter der – aus moderner Sicht – beiden anderen Gattungen die zentralen Gestalten sind); dennoch kann sie wichtige, orientierende Hinweise zum Verständnis von Hölderlins Werk geben.

Doch ein klares Bild der Antike entwickelt Hölderlin auch in den Jahren nach 1790 und insbesondere nach dem Verlassen des Tübinger Stifts 1793 nicht, wendet er sich doch in diesen Jahren vor allem erkenntnistheoretischen und religionsphilosophischen Fragen zu. Erst fast zehn Jahre später, nach Jahren unruhigen Hauslehrerdaseins, vielfältiger Weiterbildung und unglücklicher Liebeserfahrung, kehrt Hölderlin 1799 in Homburg bei Frankfurt zum Genre geschichtsphilosophischer Aufsätze zurück. Hölderlin kommt hier sehr spät; zu bedenken ist, dass die wegweisenden geschichtsphilosophischen Texte der Zeit, insbesondere Friedrich Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* und Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie*, bereits 1795/96 bzw. 1797 erschienen sind und breit diskutiert wurden; Hans Robert Jauß hat sie in einem noch immer anregenden Aufsatz als die deutsche *Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹* charakterisiert.⁸

Hölderlins Texte entstehen im Kontext des Projekts, mit seinem Freund Christian Ludwig Neuffer und dem Stuttgarter Verleger Steinkopf eine »poetische Monatsschrift« mit dem Namen *Iduna* zu gründen. Das Projekt scheitert noch vor der ersten Nummer, da es Hölderlin nicht gelingt, hinreichend prominente und zugleich zuverlässige Beiträger dafür zu gewinnen. Michael Knaupp hat erstmals in seiner Hölderlin-Ausgabe von 1992/93 die im Zusammenhang mit

7 Vgl. Peter Szondi: *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil*. Frankfurt a. M.: Insel 1963.

8 Vgl. Hans Robert Jauß: Schlegels und Schillers Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 67–106.

diesem Projekt entstandenen, meist fragmentarischen Texte unter der Rubrik *Journal-Aufsätze* zusammengestellt (vgl. MA 2, S. 62–71).

Unter diesen Aufsatzfragmenten findet sich neben dichtungstheoretischen (vor allem gattungspoetischen) sowie literaturgeschichtlichen Skizzen, insbesondere zu Homer, auch ein Text zum Thema *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben* (MA 2, S. 62–64).⁹ Der Text ist im Ergebnis enttäuschend, drückt er doch kaum mehr als ein Missfallen darüber aus, dass es den heutigen Menschen nicht gelingt, sich dem erdrückenden Einfluss der »fast gränzenlose[n] Vorwelt« (MA 2, S. 63) durch ein hinreichend selbstbewusstes kulturelles Selbstverstehen zu entziehen:

Wir träumen von Bildung, Frömmigkeit pp. und haben gar keine, sie ist angenommen – wir träumen von Originalität und Selbstständigkeit, wir glauben lauter Neues zu sagen, und alles diß ist doch Reaction, eine milde Rache gegen die Knechtschaft, womit wir uns verhalten haben gegen das Altertum; es scheint wirklich fast keine andere Wahl offen zu seyn, erdrückt zu werden von Angenommenem, und Positivem, oder, mit gewaltsamer Anmaaßung, sich gegen alles erlernte, gegebene positive, als lebendige Kraft entgegenzusezen. (MA 2, S. 62.)

Damit ist nichts anderes als die Ausgangsposition der *Querelle* zur Sprache gebracht, ohne dass schon ein Ausweg aus ihr skizziert würde. Erst die Fortsetzung des Gedankengangs, die zunächst die Aporie weiter vorantreibt, lässt Ansätze für eine Lösung erahnen, wie sie Hölderlin später ausführen wird:

Das schwerste dabei scheint, daß das Altertum ganz unserem ursprünglichen Triebe entgegenzuseyn scheint, der darauf geht, das Ungebildete zu bilden, das Ursprüngliche Natürliche zu vervollkommen, so daß der zur Kunst geborene Mensch natürlicher weise und überall sich lieber mehr das Rohe, Ungelehrte, Kindliche, holt, als einen gebildeten Stoff, wo ihm, der bilden will, schon vorgearbeitet ist. (Ebd.)

Der moderne Künstler sucht, so Hölderlin, gezielt das ›Rohe‹ in Stoff und Form, damit er selbst es aus eigener Kraft bilden kann und nicht etwa das von den

9 Vgl. dazu Andreas Thomasberger: ›Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben‹. Grundlinien des Hölderlinischen Traditionsverhältnisses. In: Hölderlin-Jahrbuch 24 (1984/85), S. 189–194.

Griechen schon Vorgebildete übernimmt. Doch wie das gelingen kann, dafür hat Hölderlin 1799 noch keine Lösung anzubieten, sondern erst zwei Jahre danach.

Etwa am 12. Dezember 1801 bricht Hölderlin aus seiner Heimat nach Bordeaux auf. Eine gute Woche vorher, am 4. Dezember, schreibt er den ersten uns bekannten Brief an seinen ebenfalls wenig erfolgreichen Dichterkollegen Casimir Ulrich Böhlendorff, der damals in Bremen, ab April 1802 in Berlin lebte; 1803 kehrte dieser geistig zerrüttet nach Kurland zurück und unternahm daraufhin lange ziellose Reisen durch Nordosteuropa, bevor er sich 1825 das Leben nahm. Der tragische Lebenslauf, der beiden Dichtern zu großen Teilen noch bevorsteht, lässt uns im Rückblick Parallelen zwischen Hölderlin und seinem heute trotz einer höchst verdienstvollen Werkausgabe¹⁰ weitgehend vergessenen Zeitgenossen ziehen, der immerhin von Johannes Bobrowski in seiner 1965 erschienenen Erzählung *Boehlendorff* gewürdigt worden ist.¹¹ Das Werk des Briefadressaten ist auch der Ausgangspunkt von Hölderlins erstem Brief an Böhlendorff. Hölderlin lobt Böhlendorffs eben bei Wilmans erschienene »dramatische Idylle« mit dem Titel *Fernando oder Kunstweihe* emphatisch und entwickelt davon ausgehend grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis der Kunst der antiken »Griechen« und »unserer« – also der gegenwärtigen, insbesondere der deutschen – Kunst:

Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der *freie* Gebrauch des *Eigenen* das schwerste ist. (MA 2, S. 913)

Das heute ungebräuchliche Wort ›das Nationale‹ hat nur bedingt etwas mit dem Nationalen zu tun; es wird von Hölderlin als Synonym für ›das Eigene‹, also das einer Nation und deren Kultur Eigentümliche, verwendet. Hölderlin formuliert in diesen Sätzen die zwei Jahre zuvor erst angedeutete Auseinandersetzung mit der für viele seiner Zeitgenossen verbindlichen klassizistischen Auffassung des Kunsthistorikers Johann Joachim Winckelmann aus. Winckelmann dekretiert in seiner ersten Schrift von 1755: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung

10 Vgl. Casimir Ulrich Boehlendorff: Werke. Hg. v. Frieder Schellhase. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2000.

11 Vgl. Johannes Bobrowski: Boehlendorff. In: Ders: Gesammelte Werke. Hg. v. Eberhard Haufe. Bd. 4: Die Erzählungen, vermischte Prosa und Selbstzeugnisse. Berlin: Union 1987, S. 97–112.

der Alten [...].«¹² Der Klassizismus, wie ihn Winckelmann programmatisch formuliert, gestattet der Kunst und Kultur der Neuzeit nicht, etwas Neues, Eigenständiges zu erarbeiten; Neuzeit und Gegenwart bleiben so gegenüber der Antike stets sekundäre Kunstepochen. Winckelmann fasst damit aus der Sicht eines Vertreters des Primats der Antike die Debatte zwischen den ›Antiken‹ (oder auch ›Alten‹) und den ›Modernen‹ (›Querelle des Anciens et des Modernes‹) zusammen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem in Frankreich, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, insbesondere bei der Herausbildung dessen, was wir heute Weimarer Klassik nennen, auch in Deutschland mit Vehemenz ausgetragen wurde. Hölderlin nimmt in dieser Debatte die Position der ›Modernen‹ ein, der Vertreter der Auffassung, der Kunst der Neuzeit komme gegenüber derjenigen der Antike ein Eigengewicht zu – ohne dass er selbst (im Gegensatz zu den Frühromantikern, insbesondere Friedrich Schlegel) die Begriffe ›modern‹ oder ›Moderne‹ an zentralen Stellen gebrauchen würde; er spricht eher von ›unserer‹ oder allgemeiner der ›abendländischen‹ Kunst, die er in anderen Texten auch ›hesperisch‹ nennt. Hölderlin entwirft ein komplexes Wechselverhältnis: Ohne die Kunst der Antiken geht es nicht, denn sie haben als natürliche Anlage etwas, was ›wir‹ (die ›modernen‹ Künstler) nicht haben; Hölderlin nennt es »Feuer vom Himmel« oder »schöne[] Leidenschaft« (MA 2, S. 912), und es ist bedingt durch die manchmal milde, manchmal aber bedrohlich brennende Wärme der mediterranen Länder, in denen diese Kunst zumeist entstanden ist, vor allem Griechenland und Italien. Kunst bleibt aber Hölderlin zufolge niemals bei ihren Grundanlagen stehen, sondern setzt diese in ein produktives Wechselverhältnis zu ihrem Gegensatz. Das ist für die Antike die »abendländische *Junonische Nüchternheit*« (ebd.), also diejenige, die auf die Göttin Hera zurückgeht. In einem dritten Schritt werden die Grundanlage und deren Gegensatz zusammengeführt. In der Antike sei es Homer gelungen, »so wahrhaft das fremde sich anzueignen« und dadurch – was das Schwerste ist – »das Nationale frei [zu] gebrauchen« (ebd.). Wegen des grundlegend anderen Ausgangspunktes dürften nun aber Homer und die antike Kunst nicht einfach nachgeahmt werden; man könne jedoch von der »Elastizität« lernen, mit der in der Antike Eigenes und Fremdes zusammengebracht wurde: »[...] wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel.« (Ebd.) Die Klarheit oder Nüchternheit müsse also in der Gegenwart angereichert werden mit dem »heiligen Pathos«

12 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. In: Ders.: Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Hg. v. Walther Rehm. 2. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter 2002, S. 27–59, hier S. 29.

(ebd.) der Griechen. Und auch in der neuzeitlichen Kunst komme es darauf an, die Extreme in einem dritten Schritt wieder auszugleichen. Böhlendorff sei das mit seinem Drama gelungen:

Du hast an Präzision und tüchtiger Gelenksamkeit so sehr gewonnen und nichts an Wärme verloren, im Gegentheil, wie eine gute Klinge, hat sich die Elastizität Deines Geistes in der beugenden Schule nur um so kräftiger erwiesen. (Ebd.)

Im zweiten Teil des Briefes schließt Hölderlin an diese für sein Spätwerk sehr wichtigen kunsttheoretischen Überlegungen Ausblicke auf seine lebensgeschichtlichen Perspektiven an, die zugleich als eine weitere lebenspraktische Anwendung seiner Poetik erscheinen. Hölderlin weist darauf hin, dass er aus beruflichen Gründen erstmals in seinem Leben den deutschsprachigen Raum für längere Zeit verlassen und in einer Gegend arbeiten werde, die ihm durch ihre Fremdheit, ihre revolutionäre Prägung und ihre südliche Lage als ebenso reizvoll wie bedrohlich erscheint: »Ich werde den Kopf ziemlich beisammen halten müssen, in Frankreich, in Paris; auf den Anblick des Meeres, auf die Sonne der Provence freue ich mich auch.« (MA 2, S. 913.)

Die geographische Ungenauigkeit ist symptomatisch: Hölderlin reist ja nicht an die südfranzösische Mittelmeerküste, sondern an die Atlantikküste im Südwesten des Landes; aber ein Teil des mediterran geprägten Südens Frankreichs und damit auch Europas steht in seiner Sicht metonymisch für den anderen.

Die neue Herausforderung verbindet Hölderlin mit sehr ambivalenten Erwartungen, hoffnungsvollen ebenso wie bedrohlichen. Mit einem ungenauen Zitat aus Goethes Gedicht *Grenzen der Menschheit* führt er den Blitz als Zeichen Gottes, besonders des griechischen Göttervaters Zeus, an; dann bekennt er: »Denn unter allem, was ich schauen kann von Gott, ist dieses Zeichen mir das auserkorene geworden.« (MA 2, S. 914.) Der Blitz kann erhellende neue Einsichten mit sich bringen, er kann aber auch lebensgefährlich sein, was Hölderlin dazu bringt, sich mit dem wegen eines Missbrauchs der Göttergaben (des Raubs der Götterspeise Ambrosia) mit ewigen Strafen belegten Halbgott zu vergleichen: »[...] jezt fürcht' ich, daß es mir nicht geh' am Ende, wie dem alten Tantalus, dem mehr von Göttern ward, als er verdauen konnte.« (Ebd.)

Wie Hölderlin hier, ganz existenziell auf seine eigene Zukunft bezogen, von den Göttern spricht, das finden wir auch in seinen Dichtungen immer wieder: Das einfache christlich-pietistische Weltbild seiner Kindheit und Jugend, das auf den einen Vatergott hin orientiert ist, vor dem man Rechenschaft abzulegen hat,

wird überlagert durch die vor allem von der griechischen Mythologie genährte Vorstellung einer Vielfalt von Göttern, die keineswegs als bloße Bilder und Phantasiegestalten, sondern als real wirkende Kräfte auch in der Gegenwart erfahrbar sind. Die zugleich demütige wie selbstbewusste protestantische Haltung wird gegenüber dieser Götterwelt aber keineswegs abgelegt. Überraschend und zugleich erschreckend ist nur, wie konsequent Hölderlin die distanzierte, rational-aufklärerische Haltung gegenüber der Welt der Götter, durch die noch die Magisterarbeiten gekennzeichnet waren, abgelegt hat, wie existenziell er hier die Sphäre des Göttlichen als bedrohlich erfährt.

Liest man den nahezu typologisch auf den ersten Brief an den Freund bezogenen Brief, den Hölderlin nach der Rückkehr aus Frankreich ebenfalls aus Nürtingen im November 1802 an Böhlendorff geschrieben hat, so steigert sich das Erschrecken maßlos, denn Hölderlin sagt hier nichts anderes, als dass alle seine Erwartungen und Befürchtungen eingetreten sind:

Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen. (MA 2, S. 921.)

Aus dieser existenziellen Gotteserfahrung, die am antiken Lichtgott festgemacht wird, ergibt sich auch ein neuer Blick auf das Altertum:

Der Anblick der Antiquen hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständlicher macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst, die auch in der höchsten Bewegung und Phänomenalisierung der Begriffe und alles Ernstlichgemeinten dennoch alles stehend und für sich selbst erhält, so daß die Sicherheit in diesem Sinne die höchste Art des Zeichens ist. (Ebd.)

Ohne diese höchst komplexe Äußerung hier hinreichend ausschöpfen zu können, lässt sich doch so viel sagen: Ausgangspunkt ist die Konfrontation mit den ›Antiquen‹, die zunächst wohl die römischen Ruinen und Relikte in Bordeaux und Umgebung sind, möglicherweise aber auch – wie die neuere Forschung meist ohne weitere Prüfung annimmt – die nach den napoleonischen Raubzügen im Pariser Louvre ausgestellten antiken Kunstwerke und Kulturgüter. Wir wissen aber nichts Genaues von einem etwaigen Aufenthalt Hölderlins in Paris auf der Rückreise von Bordeaux nach Deutschland im Sommer 1802 außer einem

Satz in dem fast zwei Jahre später, am 12. März 1804, an Leo von Seckendorff geschriebenen Brief: »Die Antiquen in Paris haben mir ein eigentliches Interesse für die Kunst gegeben, so daß ich mehr darin studiren möchte.« (MA 2, S. 928.) In jedem Fall geht es Hölderlin jedoch allein darum, das Wesen der *Griechen* genauer zu erfassen; die *Römer* sind für ihn nur fade Nachbildner, aus denen man das griechische Urbild in manchen Fällen ›faute de mieux‹ ablesen muss. Damit folgt Hölderlin ganz der von Winckelmann begründeten Linie, die sich gegen die um 1750 noch herrschende römische Tradition richtet, wie sie von Giovanni Battista Piranesi repräsentiert wird.¹³ Der Dualismus zwischen Antike und Moderne scheint in den Vorstellungen vom ›Höchste[n] der Kunst‹ und von der ›Sicherheit‹ als der ›höchste[n] Art des Zeichens‹ nahezu überwunden zu sein. Hölderlin greift hier auch seine frühere Formulierung von Pindar als dem ›Summum der Dichtkunst‹ wieder auf, das nun in der Konfrontation mit den antiken Relikten als unmittelbar erfahrbar dargestellt wird.¹⁴

II.

Wie setzt Hölderlin seine Vorstellungen von der Antike in seinen dichterischen Werken um? Ich möchte dazu drei, vielleicht etwas holzschnittartige, Thesen formulieren, bevor ich meine Untersuchung am Beispiel des *Archipelagus* konkretisieren werde:

1. Hölderlins Antike ist nur in eingeschränktem Maße eine Winckelmann-Antike.
2. Hölderlins Antike ist lange Zeit eine Schiller-Antike.
3. Hölderlins Antike ist eine Schinkel-Antike *avant la lettre*.

Zunächst zu These 1: Hölderlins Antike ist nur in eingeschränktem Maße eine Winckelmann-Antike. Damit ist nicht gemeint, dass sich Hölderlin der in Winckelmans *Gedancken über die Nachahmung* aufgestellten Logik entzöge, der »gute Geschmack« habe sich »wegen der gemässigten Jahreszeiten« zuerst »unter dem

13 Vgl. Norbert Wolf: Giovanni Battista Piranesi. Der Römische Circus. Die Arena als Weltsymbol. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, bes. S. 51–53.

14 Jenseits der ›Querelle‹ schließlich stehen auch Hölderlins späte Anmerkungen zu seinen Übersetzungen des *König Ödipus* und der *Antigone* des Sophokles, die 1804 bei Wilmans erscheinen. Darauf kann ich hier nicht näher eingehen.

Griechischen Himmel« gebildet und finde »unter einem Nordischen Himmel«¹⁵ ungleich widrigere Bedingungen vor – also der sogenannten Klimatheorie der Kultur, wie sie Winckelmann etwa aus dem vierzehnten Buch von Montesquieus Schrift *De l'Esprit des Lois* aus dem Jahr 1748 entnehmen konnte und wie sie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein verbreitete. Hölderlin ist vielmehr, wie oben gezeigt, seit seinen Magisterarbeiten davon überzeugt, dass die griechische Kultur ideale Bedingungen vorfand, während sie in der Kälte Nord- und Mitteleuropas ebenso wenig wie unter der sengenden Sonne des ›Oriens‹ hätte entstehen können. Hölderlin übernimmt ferner von Winckelmann die Vorstellung, der griechischen Kultur komme in der Überlieferung der Antike der unbedingte Primat gegenüber der römischen Kultur zu. Darin stimmt er mit seinem Generationsgenossen Friedrich Schlegel überein, der ebenfalls die römischen Artefakte und Dokumente allein als mäßigen Ersatz für nicht oder nur bruchstückhaft überlieferte griechische Relikte ansieht.

Hölderlin weicht jedoch in einer anderen zentralen Hinsicht eklatant von Winckelmann und einer ganzen kulturgeschichtlichen Richtung, die an Winckelmann anknüpft, ab: Für Winckelmann steht die Plastik, insbesondere die Skulptur, welche schöne menschliche, insbesondere männliche Körper – Götter und Heroen – darstellt, konkurrenzlos im Mittelpunkt seiner Theorie und Geschichte der griechischen und damit aller Kunst; im Paragone der Künste wird sie der Malerei und der Architektur klar übergeordnet. Es sind daher neben den Programmschriften und der *Geschichte der Kunst des Alterthums* vor allem die Statuenbeschreibungen – des Apollon und des Torso vom Belvedere sowie der Laokoon-Gruppe –, die auf die zahlreichen Nachfolger Winckelmanns gewirkt haben. Die eminente Wirkung zeigt sich etwa daran, dass Gotthold Ephraim Lessing, wenn er in seinem *Laokoon* von 1766 die *Grenzen der Malerey und Poesie* abzustecken verspricht, wie selbstverständlich die Laokoon-Gruppe als zentrales Beispiel für die Malerei analysiert, während Johann Gottfried Herder in seiner *Plastik* von 1778 gegen Lessing die Medialität der Künste und die dieser jeweils korrespondierenden Sinneswahrnehmungen gegeneinander abhebt.

Alles das interessiert Hölderlin kaum. Er findet kein genuines, eigenständiges Verhältnis zur bildenden Kunst – ganz anders als zur Musik, die er ja selbst praktizierte und die einen wesentlichen Einfluss auf seine Poetik, nämlich die ›Lehre vom Wechsel der Töne‹, hatte. Spricht er in seiner Magisterarbeit, der skizzenhaften *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen*, von bildender Kunst, so gerät ihm das zu einem ungelenkten Namedropping:

15 Winckelmann, *Gedanken* (wie Anm. 12), S. 29.

Der [nach Phidias] zweite den *Plinius* in der Reihe der berühmtesten nennet, ist *Polyklet* aus Sicyon. Sein Meister war Ageladas. Er verfertigte eine Bildsäule von solcher herrlicher Gestalt, so vollkommenen Verhältnissen, daß sie die erstaunten Künstler die *Regel* nannten. Der dritte ist *Myron* von Elevtherä. Seine Kuh hat ihn besonders berühmt gemacht. (MA 2, S. 27.)

Es ist also in dieser zentralen Hinsicht nicht die Winckelmann-Linie, in welcher Hölderlin steht. Auch in seinen späteren Texten, gerade auch in den Gedichten, spielen die Beschreibungen von menschlichen Körpern, sei es im Leben oder in der Kunst, keine zentrale Rolle, am meisten und eindrucksvollsten wohl noch im zweiten Böhlendorff-Brief, wenn Hölderlin davon spricht, er habe auf seiner Bordeaux-Reise das »Athletische der südlichen Menschen, in den Ruinen des antiken Geistes« kennengelernt, »die Hirten des südlichen Frankreichs und einzelne Schönheiten, Männer und Frauen, die in der Angst des patriotischen Zweifels und des Hungers erwachsen sind« (MA 2, S. 920 f.). Aber in dieser Formulierung bekommt die Beschreibung menschlicher Schönheit zugleich eine politische und sozialkritische Wendung, wie sie in der Winckelmann-Linie, die etwa auch in Goethes Schrift *Über Laokoon* von 1798¹⁶ ungebrochen fortwirkt, undenkbar wäre.

Ich komme damit zu These 2: Hölderlins Antike ist lange Zeit eine Schiller-Antike. Der Einfluss des zehn Jahre älteren Friedrich Schiller auf Hölderlin ist gar nicht zu überschätzen. Das gilt auch für das Bild der Antike, wie es Schiller mit seinen geschichts- und kulturphilosophischen Schriften der 1790er Jahre entwickelt und in Gedichten wie *Die Götter Griechenlandes* (1788/93), *Der Spaziergang* (zunächst einfach *Elegie*, 1795) und *Nänie* (1800) zur Sprache bringt.¹⁷ Insbesondere in den beiden zuerst genannten großen, in der längeren Fassung jeweils genau zweihundert Verse umfassenden Gedichten entwirft Schiller Tableaus der Antike, die entweder ungebrochen als maßgeblich auch für die Gegenwart entfaltet werden (»Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.« – so der

16 Vgl. Ernst Osterkamp: Nachwort. In: Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon*. Nachdruck der Ausgabe von 1896. Mit e. Nachwort v. Ernst Osterkamp. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 1–34.

17 Vgl. Luigi Reitani: Hölderlins *Nänie*. *Menons Klagen um Diotima* als ästhetische Replik auf Schiller. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese 2003; Ernst Osterkamp: *Die Götter – die Menschen*. Friedrich Schillers lyrische Antike. München: Stiftung Lyrik Kabinett 2006; Volker Riedel: Zwischen *Elegie* und *Idylle*. Spannungen und Widersprüche in Schillers Antikebild. In: *Weimarer Beiträge* 57 (2011), S. 485–508.

Schlussvers des *Spaziergangs*¹⁸) oder aber dazu dienen, wie auf einer Bühne vor einem elegisch gestimmten Betrachter zuerst die alte und dann die neue Welt jeweils in vielerlei Gestalten und Formen auftreten zu lassen, so in der Anfangs- und Schlusstrophe der späteren Fassung der *Götter Griechenlandes* von 1793:¹⁹

Da ihr noch die schöne Welt regieret,
 An der Freude leichtem Gängelband
 Selige Geschlechter noch geführet,
 Schöne Wesen aus dem Fabelland!
 Ach, da euer Wonnedienst noch glänzte,
 Wie ganz anders, anders war es da!
 Da man deine Tempel noch bekränzte,
 Venus Amathusia!

[...]

Ja, sie kehrten heim und alles Schöne
 Alles Hohe nahmen sie mit fort,
 Alle Farben, alle Lebenstöne,
 Und uns blieb nur das entseelte Wort.
 Aus der Zeitflut weggerissen schweben
 Sie gerettet auf des Pindus Höhen,
 Was unsterblich im Gesang soll leben
 Muß im Leben untergehn.

Diese Schiller'schen Vorstellungen und Bilder bleiben für Hölderlins Bild der Antike etwa bis zur Frankreichreise 1801 verbindlich.²⁰

Ich möchte mich zur Veranschaulichung des bislang Gesagten abschließend auf eine wichtige poetische Gestaltung von Hölderlins Griechenlandbild aus der mittleren Zeit konzentrieren, das 1800 bis 1801 entstandene Hexameter-Gedicht *Der Archipelagus* (MA 1, S. 295–304), das aufgrund der Einstellung des ursprüng-

18 Friedrich Schiller: Der Spaziergang. In: Ders.: Gedichte. Hg. v. Georg Kurscheidt (= Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann u. a.; Bd. 1). Frankfurt a. M.: DKV 1992, S. 34–42, hier S. 42, V. 200.

19 Ders.: Die Götter Griechenlandes. In: Ebd., S. 162–165, hier S. 162, V. 1–8 u. S. 165, V. 121–128.

20 Erst im Spätwerk der Jahre 1802 bis 1806 entfaltet Hölderlin ein neues Verständnis der west- und mitteleuropäischen Gegenwart, die er »Hesperien« nennt, zu ihren griechisch-mediterranen Vorläufern. Mit dem zweiten Böhlendorff-Brief wird diese Vorstellungswelt eröffnet, in den späten Hymnen und hymnischen Fragmenten, in den Pindar-Fragmenten sowie in den Sophokles-Übersetzungen und -Anmerkungen wird es realisiert. Das kann ich hier leider nicht ausführen.

lich für die Publikation vorgesehenen Journals erst Ende 1804 erschien.²¹ Es existiert eine spätere handschriftliche Überarbeitungsschicht, die schwer datierbar ist, aber wohl noch vor dem Erstdruck liegt. Das Gedicht umfasst 296 Verse und ist damit noch einmal um fünfzig Prozent länger als Schillers Gedichte *Die Götter Griechenlandes* und *Der Spaziergang*, die Goethe bereits als »zu lang« eingestuft hatte.²² An diesem Gedicht möchte ich meine vielleicht etwas gewagte These 3 plausibel zu machen versuchen: Hölderlins Antike ist eine Schinkel-Antike *avant la lettre*.

Ich beziehe mich dabei auf Friedrich Karl Schinkels Monumentalgemälde *Blick in Griechenlands Blüte* von 1825, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde und uns seitdem nur noch in einer – freilich ebenso monumentalen – Kopie von Wilhelm Ahlborn in der Alten Nationalgalerie in Berlin vorliegt. Was heute, das heißt schon seit etlichen hundert Jahren, in der griechischen Welt nur noch Ruine ist, wird uns auf diesem Gemälde als ebenso unvollständiges Menschenwerk vorgestellt, aber eben nicht im Zustand des Zerfalls, sondern in der Phase des Aufbaus. Die an einer zerklüfteten, aber lieblichen Meeresküste liegende Landschaft, welche Ebenen, Hügel und – im Hintergrund – hohe Berge umfasst, liegt in einem vermeintlich ewigen Sommer, im milden Licht der Sonne, die von einem wolkenlosen Himmel strahlt. Das von Menschenhand schon geschaffene und vollendete Schöne ist im Mittelgrund zu sehen: eine planvolle Stadtanlage, eine Akropolis mit Pyramide auf halber Höhe – alle nur denkbare schöne antike Architektur ist auf überschaubarem Raum vereint. Athletisch schöne nackte und halbnackte Männer sind im Vordergrund damit beschäftigt, durch ihre körperliche Arbeit neues Schöne – Säulen und Architrave, Mauern mit Inschriften, Statuen und Reliefs – an den ihm gemäßen Ort zu bringen. Hier scheint – um mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seinen Ausführungen über

21 Vgl. Jürg Peter Walser: Hölderlins *Archipelagus*. Zürich: Atlantis 1962; Paul Böckmann: Hölderlins Naturglaube. Zur Interpretation des *Archipelagus*-Gedichts. In: Ders.: Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation [1966]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 316–329; Klaus Weissenberger: Formen der Elegie von Goethe bis Celan. Bern/München: Francke 1969, S. 59–64; Friedrich Hölderlin: Der Archipelagus. Faksimile der Homburger Handschrift. Mit einem Essay über Natur und Kultur in Hölderlins *Archipelagus* von Jochen Schmidt. Nürtingen: Zimmermann 1987; Ines Ilgner: »Von Erinnerung erbebt«. Zu Hölderlins Geschichtsbild in seinem Gedicht *Der Archipelagus*. In: Hölderlin-Jahrbuch 25 (1986/87), S. 155–175; Jürgen Söring: Der poetische Zeit-Raum in Hölderlins *Archipelagus*. In: Turm-Vorträge 1987/88. Hölderlin und die Griechen. Hg. v. Valérie Lawitschka. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1988, S. 98–130.

22 So berichtet Schiller an Christian Gottfried Körner in einem Brief vom 2. Februar 1789: »Die Götter Griechenlands hat er [Goethe] sehr günstig beurteilt; nur zu lang hat er sie gefunden, worin er auch nicht unrecht haben mag.« Friedrich Schiller: Briefe I. 1772–1795. Hg. v. Georg Kurscheidt (= Werke und Briefe [wie Anm. 18]; Bd. 11). Frankfurt a. M.: DKV 2002, S. 381.



Abb. 1: Karl Friedrich Schinkel, *Blick in Griechenlands Blüte*, 1825, Kopie von Wilhelm Ahlborn, 1836 (Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie)

die griechische Kunst in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zu sprechen – »die Vollendung des Reichs der Schönheit« im Gange zu sein: »Schöneres kann nicht sein und werden.«²³

Ein ganz ähnlicher Geist durchwaltet schon Hölderlins einziges großes Hexameter-Gedicht *Der Archipelagus*. Meist wandte der Dichter, insbesondere in den Jahren 1800 und 1801, in denen das Gedicht entstand, die abwechslungsreichere Form des elegischen Distichons an, das sich durch die Alternation von Hexameter und Pentameter auszeichnet. Warum kommt hier der bloße Hexameter zum Einsatz, der ansonsten vor allem als Form des Epos bekannt ist? Auch hierzu findet sich eine schöne und passende Formulierung bei Schiller, das epigrammatische Distichon *Der epische Hexameter*:²⁴

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen,
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

Das scheint auch das Problem der Gestaltung dieses Gedichts zu sein: Vor lauter ›Himmel und Meer‹ droht die Kunst, droht die konzise Gestaltung verloren zu gehen. Immerhin sind Himmel und Meer die beiden Elemente, welche die griechische Inselwelt, die in ihrer geschichtlichen Tiefe in diesem Gedicht aufgerufen wird, umgeben und prägen. Beim *Archipelagus* handelt es sich um eines der großen Meeresgedichte des späten Hölderlin, die den Stromgedichten des Dichters an die Seite zu stellen sind.

23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II* (= Werke in zwanzig Bänden. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel; Bd. 14). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 127 f.

24 Friedrich Schiller: *Der epische Hexameter*. In: Schiller, *Gedichte* (wie Anm. 18), S. 283.

Es lässt sich eine inhaltliche Dreiteilung des Textes, der formal in unregelmäßige Abschnitte gegliedert ist, ausmachen: In den Versen 1 bis 61 werden die Naturschönheiten der griechischen Inselwelt angerufen. In den Versen 62 bis 199 tritt die antike Welt vor die Augen der Lesenden. In den Versen 200 bis 296 schließlich geht es um die Gegenwart, um den Verlust und das mögliche Fortwirken der Antike sowie um eine utopische Option für die Zukunft.

Wer aber spricht in diesem Gedicht und von wo aus spricht er? Wir werden hier nicht wie ein paar Jahre später in der freirhythmischen Hymne *Patmos* mit einem Flug von Mitteleuropa in die Inselwelt vor der kleinasiatisch-ionischen Küste konfrontiert, sondern das artikulierte Ich scheint einen relativ fixen, auf jeden Fall aber hoch gelegenen, gleichsam olympischen Standort zu haben, von welchem aus es – ganz wie fünfundzwanzig Jahre später auf dem Schinkel-Gemälde – einen Panoramablick über das Ganze der griechischen Welt hat. In einer langen Reihe von Bildern fahren nun die Einzelheiten dieser Welt an dem Auge des Sprechers und damit auch des Lesers und der Leserin vorbei. Ein einheitlicher Duktus wird durch die durchgehende und häufige Ansprache des personifizierten Archipelagus erreicht. Zugleich bewirkt jede einzelne Ansprache einen Blickwechsel; der Text erhält ein starkes deiktisches Element: »Sage, wo ist Athen?« (V. 62); »Siehe! da löste sein Schiff der fernhinsinnende Kaufmann« (V. 72). Geschichte wird damit in eine Sequenz von Bildern zerlegt; das Gedicht wird als Ekphrasis ikonischer Bilder und Szenen der Antike inszeniert. Es ist wie später bei Schinkel ein einziges Wachsen und Aufblühen insbesondere Athens, das im zweiten Teil des Gedichts zur Sprache kommt; und wie bei Schinkel wird dafür ein monumentales Format gesucht. Auch durch den sich unausgesetzt wiederholenden Hexameter ist die Schilderung von Langatmigkeit nicht ganz frei.

Doch im dritten Teil kommt eine neue elegische und damit nicht-Schinke'sche (aber wohl noch Schiller'sche) Dimension in das Gedicht hinein. Das Ich ruft in zunehmender Verzweiflung die entschwundenen »Kinder des Glücks« (V. 200) an; die Gegenwart der Götter auf Erden ist verloren; die einstmals blühenden Städte liegen im »Schutt« (V. 223). Dennoch sind auch in der Gegenwart Natur, Götter und Menschen aufeinander angewiesen:

Aber droben das Licht, es spricht noch heute zu Menschen,
 Schöner Deutungen voll und des großen Donnerers Stimme
 Ruft es: denket ihr mein? und die trauernde Wooge des Meergotts
 Hallt es wieder: gedenket ihr nimmer meiner, wie vormals?
 Denn es ruhn die Himmlischen gern am fühlenden Herzen,
 Immer, wie sonst, geleiten sie noch, die begeisternden Kräfte

Gerne den strebenden Mann und über Bergen der Heimath
 Ruht und waltet und lebt allgegenwärtig der Aether,
 Daß ein liebendes Volk in des Vaters Armen gesammelt,
 Menschlichfreudig, wie sonst, und Ein Geist allen gemein sei. (V. 231–240.)

Viermal wird allein in diesen Versen die zugleich ersehnte und gefährdete Angleichung der Gegenwart an die idealisierte Vergangenheit mit Hilfe von Temporalbestimmungen und Vergleichen heraufbeschworen: »noch heute«, »wie vormals«, »wie sonst«, »wie sonst« (V. 231, 234, 236, 240). Auch wenn das gegenwärtige Menschengeschlecht, so die folgende bittere Diagnose, ganz ans »eigne Treiben« (V. 242) gefesselt ist und sich »in der tosenden Werkstatt« (V. 243) zu verlieren droht, bleibt doch die Hoffnung auf die Wiederherstellung der Einheit von Natur, Göttern und Menschen in einem zukünftigen Fest:

Dann, dann, o ihr Freuden Athens! ihr Thaten in Sparta!
 Köstliche Frühlingszeit im Griechenlande! wenn unser
 Herbst kömmt, wenn ihr gereift, ihr Geister alle der Vorwelt!
 Wiederkehret und siehe! des Jahrs Vollendung ist nahe!
 Dann erhalte das Fest auch euch, vergangene Tage!
 Hin nach Hellas schau das Volk und weinend und dankend
 Sänftige sich in Erinnerungen der stolze Triumphtag! (V. 271–277.)

Geschichte wird hier als Jahresverlauf dargestellt, der Herbst ist allein als Zeit der Erfüllung, nicht schon als eine des drohenden Untergangs gedacht. Im »*nunc stans*« des Fests soll alle Vergangenheit zur ewigen Gegenwart werden. Die Bedrohung, die später im »Weh mir [...], wenn / Es Winter ist« (MA 1, S. 445, V. 8 f.) von *Hälfte des Lebens* zur Sprache kommt,²⁵ bleibt hier ungedacht.

Doch besinnt sich das Ich in den letzten Versen (278–296) darauf, dass wenigstens die Zeit bis zum Fest zu füllen ist. Durch eine Kaskade von Imperativen sollen die griechischen Landschaften, Götter und Menschen dazu getrieben werden, die Leere durch wohltuende Aktivitäten zu füllen. Zum Schluss ist es der »Meergott«, der von den gegenwärtigen Sängern allzu sehr vernachlässigte eigene Gott dieser griechischen Meereslandschaft, der dem Ich zur Seite stehen soll:

25 Vgl. dazu Burdorf, Hölderlin (wie Anm. 1), S. 44–46.

Aber du, unsterblich, wenn auch der Griechengesang schon
 Dich nicht feiert, wie sonst, aus deinen Woogen, o Meergott!
 Töne mir in die Seele noch oft, daß über den Wassern
 Furchtlosrege der Geist, dem Schwimmer gleich, in der Starcken
 Frischem Glücke sich üb' und die Göttersprache das Wechseln
 Und das Werden versteh' und wenn die reißende Zeit mir
 Zu gewaltig das Haupt ergreift und die Noth und das Irrsaal
 Unter Sterblichen mir mein sterblich Leben erschüttert,
 Laß der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken. (V. 288–296.)

Das Ich sucht hier Sicherheit, Ruhe, möglicherweise aber auch den Tod in den unendlichen Tiefen des Meeres. Zugleich lässt dieser Gedichtschluss ein weiteres Mal Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung* anklingen, in denen das griechische Ideal der »edle[n] Einfalt« und »stille[n] Größe« mit folgendem Vergleich veranschaulicht wird:²⁶

So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.

Wie bei Winckelmann strebt die Textbewegung des *Archipelagus* mit der Anrufung des Meeres nicht auf eine abschließende Harmonie zu, sondern vielmehr auf ein Gleichgewicht von ›Stille‹ in der Tiefe und einer nicht ungefährlichen Dynamik und ›Erschütterung‹ an der Oberfläche.

In der späten Bearbeitungsstufe dieses Gedichts ist von der Beschwörung der ewig heilen Antike keine Rede mehr: Das Gleichgewicht ist ein für alle Mal aus den Fugen geraten; zur Antike wird nun auch Rom gezählt:

Droben sind der Trümmer genug, im Griechenland und die hohe
 Roma liegt, sie machten zu sehr zu Menschen die Götter,
 Aber gewaltiger kommt, ich weiß ja wo
 und den Ort (MA 3, S. 171.)

Spätestens in der Spätantike haben demnach die Menschen durch Hybris und zu großes Heran- und Herabziehen der Götter den Untergang ihrer Welt mit

26 Winckelmann, *Gedancken* (wie Anm. 12), S. 43.

herbeigeführt. Dem setzt das Ich des Gedichts seine eigene vorsichtig distanzierende Maxime entgegen:

Aber weil so nahe sie sind die gegenwärtigen Götter
Muß ich seyn, als wären sie fern (MA 3, S. 171)

Das auch hier noch austarierte Gleichgewicht zwischen den Göttern und dem Dichter, der sie zur Sprache bringen soll, gerät in Hölderlins Spätwerk, beginnend mit der ebenfalls um 1800 entstandenen, Fragment gebliebenen Hymne *Wie wenn am Feiertage ...*, zunehmend ins Schwanken. Die Götter werden zur existenziellen Bedrohung. Ob es daraus einen anderen Ausweg gibt als den Rückzug aus dem aktiven Leben in die Einsamkeit des Tübinger Turms, bleibt in Hölderlins Spätwerk noch offen.

Abbildung

Abb. 1: © bpk/Nationalgalerie, SMB/Jörg P. Anders.

›BE-SINNUNG‹ ALS EVOLUTION DER SINNE – HÖLDERLIN UND DER AISTHETISCHE SENSUALISMUS

In memoriam Jochen Schulte-Sasse (1940–2012)

Wir können hier nicht ausführlich die Begriffsgeschichte des ›sensualistischen‹ Komplexes nachzeichnen.¹ In den üblichen Philosophiegeschichten gilt der ›Sensualismus‹ als eine von Locke ausgehende, reichlich trockene Epistemologie. Danach gebe es keine angeborenen Ideen, sondern alle Ideen, einschließlich denen der ›reflection‹, setzten die Verarbeitung von Sinnesdaten voraus, ja seien selbst nichts anderes als Verarbeitung von Sinnesdaten. Diese also mit dem Empirismus weitgehend identische Epistemologie wird dann als durch Kants Apriorismus obsolet geworden verabschiedet. Im Frankreich des 18. Jahrhunderts entwickelte sich aus diesem Ansatz jedoch, stark inspiriert vom neuen medizinischen Wissen über Nerven und Gehirn, ein monistisches und tendenziell materialistisches Konzept, das über Epistemologie weit hinausging und die gesamte menschliche Existenz, einschließlich der höchsten Bewusstheit und aller Künste in der alten wie in der neuen Bedeutung des Wortes, als ein gefächertes System verschiedener Spielarten von ›Sinnlichkeit‹ (›sensibilité‹) deutete. In dieser – wie man sagen könnte – ›animalistischen‹ (auch den Menschen vom ›animal‹ her als Sinnenwesen begreifenden) Erweiterung des bloß epistemologischen Sensualismus ist immer ein hedonistischer (›epikuräischer‹) Aspekt präsent, der sich von der, besonders sexuellen, Körperlust bis zur sublimsten künstlerischen Empfindungsfähigkeit (›sensibilité‹) erstreckt. Wir wollen das Spektrum dieser

1 Vgl. etwa Matthias Vollmer/Redaktion: Sensualismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel: Schwabe 1995, Bd. 9, Sp. 614–618. Wegen der epistemologischen Verengung des Begriffs wird der Sensualismus häufig unter dem Rubrum ›Materialismus‹ abgehandelt, so schon in der klassischen Darstellung bei Friedrich Albert Lange: Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart. Bd. 1: Geschichte des Materialismus bis auf Kant. Hg. v. Alfred Schmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 311–404 (*Der Materialismus des 18. Jahrhunderts*). Vgl. auch Jacqueline Adamov-Autrusseau: Histoire de la philosophie. Idées, doctrines. Hg. v. François Châtelet. Bd. 4: Les Lumières. XVIIIe siècle. Paris: Hachette 1999.

Spielarten von Lust und Schmerz als ›aísthesis‹ zusammenfassen und demnach vom ›aisthetischen Sensualismus‹ sprechen.²

Die Spezifik eines solchen aisthetischen Sensualismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts lässt sich exemplarisch an der Formel ›penser c'est sentir‹ (›Denken ist Fühlen‹) entwickeln. In der Knappheit ihrer Abkürzung findet man die Formel »penser c'est sentir« erst in Destutt de Tracys *Projet d'éléments d'idéologie* (An IX/1801 ff.), obwohl sie vermutlich auch in dieser Gestalt älter ist. Die Fähigkeit des Denkens wird hier in enger Anlehnung an Condillac, doch im Ton eines eher barschen Resümees, auf vier Grundtypen des ›sentir‹ zurückgeführt, die sich nur im Grad ihrer Unmittelbarkeit unterscheiden: »sentir une sensation«, »sentir un désir«, »sentir un souvenir«, »sentir un rapport«.³ Damit werden Schmerz- und Lustempfinden (›sensibilité‹ im engeren Sinne), Wille, Erinnerung und Urteilskraft (›jugement‹) wie bei Condillac aus der einzigen Quelle des ›sentir‹ abgeleitet. Destutt formuliert expressis verbis, dass Denken immer Fühlen ist, und nur Fühlen: »Penser, comme vous voyez, c'est toujours sentir, et ce n'est rien que sentir.«⁴ (›Denken ist, wie Sie sehen, immer Fühlen, und nichts als Fühlen.‹) In der Konsequenz dieser Auffassung werden die Worte ›penser‹ ebenso wie die ›idées‹ zu eigentlich überflüssigen Sprachdoubletten erklärt und Destutt bekennt sich explizit zu deren strikt synonymem Gebrauch.⁵

Würde man sich zwischen Locke und Destutt auf die Suche nach den Variationen der Formel ›penser c'est sentir‹ begeben, so ließe sich das mehrdeutige, schwer fassbare und – wie noch zu zeigen ist – auch höchst unterschiedliche religiöse Positionen umspannende oder integrierende Phänomen des Sensualismus vermutlich ›auf Linie bringen‹. Bei La Mettrie, der in allen seinen Schriften von der Prämisse der Einheit des zum Fühlen, Handeln und Denken eingerichteten Körpers ausgeht und der keine anders – immateriell oder unsterblich – gear-tete Substanz (Seele oder Geist) anerkennt, erübrigt sich die Formel, die ja als eine Vermittlungs- oder Überbrückungskonstruktion des Substanzdualismus fungiert. Wegen ihres unumwunden eingestandenen Materialismus und Atheismus waren die Schriften La Mettries nicht zitierbar. Dennoch stehen seine

- 2 Ein ähnliches Konzept von Aisthesis (im Kontext des Sensualismus des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland) vertritt Karlheinz Barck in seinem ausführlichen Artikel: Ästhetik/ästhetisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. v. dems. u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, Bd. 1, S. 308–400.
- 3 Antoine Louis Claude Destutt de Tracy: *Eléments d'idéologie*. (Faksimile-Neudruck der Ausg. Paris 1801–1815.) Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1977, Bd. 1, Kap. 1 (*Qu'est-ce que Penser?*), S. 33–38.
- 4 Ebd., S. 35. (Übersetzung ins Deutsche hier und im Folgenden von den Verfassern.)
- 5 Vgl. ebd., S. 36.

Formulierungen späteren sensualistischen Positionen häufig extrem nahe. Wir beschränken uns auf lediglich ein Zitat aus dem *Traité de l'âme*:⁶

Si donc il est dans les corps un principe moteur, et qu'il soit prouvé que ce même principe qui fait battre le cœur, fasse aussi sentir les nerfs et penser le cerveau, ne s'ensuivra-t-il pas clairement que c'est à ce principe qu'on donne le nom d'*Ame*?

Wenn es also in den Körpern ein bewegendes Prinzip gibt und bewiesen werden kann, dass das gleiche Prinzip, das das Herz schlagen lässt, auch bewirkt, dass die Nerven empfinden und das Gehirn denkt, folgt dann nicht klar daraus, dass es sich genau um das Prinzip handelt, dem man den Namen *Seele* gibt?

Zusammen mit der Kollektivsymbolik einer nicht ›mechanistisch‹ eingeeengten, sondern als ›lebendig‹ interpretierten ›Maschine‹ (außer der Uhr auch bereits Musikinstrumente) und experimentell durchgespielten Taubstumm- und Findelkind-Beispielen bieten diese Schriften ein filiationsgeschichtlich noch nicht hinreichend eruiertes Reservoir sensualistischer Argumentationsstrategien.

In Helvétius' von allen Zensurinstanzen des Ancien Régime verurteilter Schrift *De l'esprit* (1758) lautet die Formel, die schockierte: »juger est sentir« (›Urteilen ist Fühlen‹) sowie auch: »juger n'est jamais que sentir« (›Urteilen ist immer nur Fühlen‹).⁷ Diderot nahm diese Formel in seiner Kritik *Reflexions sur le livre ›De l'Esprit‹* zustimmend auf:⁸

La sensibilité est une propriété générale de la matière. Apercevoir, raisonner, juger, c'est sentir [...].

Die Empfindungsfähigkeit ist eine allgemeine Eigenschaft der Materie. Wahrnehmen, Rasonnieren, Urteilen ist Fühlen [...].

Um die Radikalität der Formel richtig einzuschätzen, genügt es, darauf hinzuweisen, dass im Terminus ›penser‹ das berühmte ›cogito‹ des Descartes impli-

6 La Mettrie: *Textes choisis*. Hg. v. Marcelle Tisserand. Paris: Éd. Sociales 1974 (›Les classiques du peuple‹), S. 66.

7 Helvétius: *De l'esprit*. Hg. v. Guy Blesse. Paris: Éd. Sociales 1968 (›Les classiques du peuple‹), S. 78.

8 *Cœuvres complètes de Diderot*. Hg. v. Jules Assézat. Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1966, Bd. 2, S. 272, zit. nach *Introduction* zu Helvétius, *De l'esprit* (wie Anm. 7), S. 32 f.

ziert ist, sodass nicht weniger behauptet wird, als dass dieses ›cogito‹ keineswegs eine besondere Substanz, eine ›res cogitans‹ bzw. eine ›chose pensante‹, sondern substanziell von der gleichen Art wie Gesicht, Gehör und Geruch, wie Lust und Schmerz und alle Gefühle des Körpers sei.

Auf der anderen Seite erscheinen Diderot die Übergänge von der ›sensibilité physique‹ zum Denken, zum Glücksverlangen usf. hier noch entschieden zu brüsk;⁹ doch im *Rêve de d'Alembert* und im *Entretien entre d'Alembert et Diderot* stellt Diderot selbst die kühnsten Paradoxe und Gedankenexperimente an, um den Übergang vom ›être sentant‹ zum ›être pensant‹ durchzuspielen.

Rousseau, der sich ebenfalls zu einer Réfutation dieses Buches inspiriert fühlte, schreibt in einer Fußnote seiner *Lettres de la Montagne* (1764), dass er wegen der Verfolgung des Autors darauf verzichtet habe und seine Kritik an Helvétius implizit geäußert habe.¹⁰ Zu diesen impliziten Stellungnahmen gehörte sicherlich auch das (aufgegebene) Projekt der aus dem Nachlass der Schriften des Abbé de Saint-Pierre angestoßenen *Morale sensitive ou le Matérialisme du Sage*. Im neunten Buch der *Confessions*, wo Rousseau von diesem Projekt spricht, findet sich eine interessante Überlegung zur Nutzenanwendung der physischen Prinzipien auf das moralphilosophische Gebiet, wobei Rousseau in einem entscheidenden Satz ganz sensualistisch ›unsere[r] Maschine‹ die Priorität vor ›unsere[r] Seele‹ einräumt:¹¹

Les climats, les saisons, les sons, les couleurs, l'obscurité, la lumière, les élémens, les alimens, le bruit, le silence, le mouvement, le repos, tout agit sur notre machine et sur notre ame par consequent; tout nous offre mille prises presque assurées pour gouverner dans leur origine les sentimens dont nous nous laissons dominer.

Die Klimata, die Jahreszeiten, die Töne, die Farben, das Licht, die Elemente, die Nahrung, der Lärm, die Stille, die Bewegung, die Ruhe, alles wirkt auf unsere Maschine und folglich unsere Seele; alles bietet uns tausend nahezu feste Ansatzpunkte, um die Gefühle, von denen wir uns beherrschen lassen, in ihrem Ursprung zu steuern.

9 Vgl. die Anm. in Diderot: *Œuvres philosophiques*. Hg. v. Paul Vernière. Paris: Garnier 1956, S. 273, Zitat ebd.

10 Vgl. *Introduction* zu Helvétius, *De l'esprit* (wie Anm. 7), S. 31.

11 Jean-Jacques Rousseau: *Œuvres complètes*. Bd. 1: *Les confessions. Autres textes autobiographiques*. Hg. v. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond u. Robert Osmond. Paris: Gallimard 1959, S. 409.

Im Übrigen lässt Rousseau in seiner Charakterzeichnung in den *Confessions* keinen Zweifel daran, dass er zuerst gefühlt habe, bevor er dachte, und zwar seit den ersten Seiten des ersten Buches:¹²

Je sentis avant de penser; c'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvai plus qu'un autre.

Ich fühlte, bevor ich dachte, das ist das gemeinsame Geschick der Menschheit. Ich erfuhr es mehr als ein anderer.

Und:¹³

Je n'avois aucune idée des choses, que tous les sentimens m'étoient déjà connus. Je n'avois rien conçu; j'avois tout senti [...].

Ich hatte keine Vorstellung von den Dingen, doch alle Gefühle waren mir bereits bekannt. Ich hatte nichts begriffen, ich hatte alles gefühlt [...].

Auch Rousseaus großes Erziehungsbuch *Emile ou de l'éducation* fußt auf diesen sensualistischen Grundannahmen.

In verschiedenen Publikationen zur Kollektivsymbolik hat Jürgen Link die weit verbreitete Auffassung zu widerlegen versucht, der zufolge die spätestens seit der romantisch-restaurativen Publizistik topische Dichotomie von negativ gewerteter mechanischer Maschine und positiv gewertetem Organismus bereits im 18. Jahrhundert gültig sei.¹⁴ Seiner These entsprechend habe sich das dichotomisch wertende Schema erst im Zuge der Revolution im letzten Jahrzehnt vor 1800 herausgebildet, und zwar u. a. wahrscheinlich endgültig durch den Sturz der ursprünglich ›schönen Maschine‹ des Dr. Guillotin in Abscheu und Entsetzen unter der ›Terreur‹. Vor 1789 habe es zwar ebenfalls bereits diskursive Positionen gegeben, die bestimmte ›mechanische Maschinen‹, z. B. Theatermaschinen und Mühlen, symbolisch negativ werteten; diese Positionen hätten aber neben anderen existiert bzw. hätten sogar mit solchen anderen interferiert, bei

¹² Ebd., S. 8.

¹³ Ebd.

¹⁴ Jürgen Link: Subjektivitäten als (inter)diskursive Ereignisse. Mit einem historischen Beispiel (der Kollektivsymbolik von Maschine vs. Organismus) als Symptom diskursiver Positionen. In: *Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*. Hg. v. Reiner Keller, Werner Schneider u. Willy Viehöfer. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 53–67, mit Verweis auf frühere Publikationen.

denen das Symbol der ›Maschine‹ noch äquivalent mit dem späteren des ›Organismus‹ funktioniert habe. Zu diesen symbolisch nicht maschinenstürmerischen Diskurspositionen zählt Link auch ›Sensualismus‹ und ›Rousseauismus‹.

Von dem symbolischen Dualismus zwischen Maschine und Organismus ausgehend, wie er sich im 19. Jahrhundert durchsetzte und noch unser 21. Jahrhundert bestimmt, müsste man wetten, dass eine Formel wie ›organische Maschine‹ unmöglich, weil epistemisch unsagbar wäre. Diese Wette lässt sich durch Material des 18. Jahrhunderts eindeutig falsifizieren:¹⁵

On conçoit aussi que DIEU a pû faire des Machines *organiques* dont les ressorts fussent d'une matière analogue à celle de l'*Ether*, & qui ne fut pas fluide comme l'*Ether*. Je dis ceci relativement à la conjecture que j'ai proposée sur la nature du *Siège de l'Ame*.

Man begreift auch, dass GOTT *organische* Maschinen hat machen können, deren Spannkraft der des *Äthers* analog ist, ohne flüssig zu sein wie der Äther. Ich sage dies in Bezug auf die Vermutung, die ich über die Materie des *Sitzes der Seele* gemacht habe.

Der Beleg stammt aus dem Jahre 1760, formuliert von dem Genfer ›Naturhistoriker‹ Charles Bonnet, der seinen Sensualismus in einen deistischen und sogar christlichen Rahmen integrierte. Der Sitz der Seele ist mit dem ›sensorium commune‹ identisch, das also schon Bonnet (vor Sömmerring, bei dem wiederum Hölderlin diese Vorstellung las) als »Machine *étherée*«¹⁶ (›ätherische Maschine‹) definierte – genauer noch als eine ›nicht flüssige organische Äther-Maschine‹. Der Beleg zeigt ferner, dass der scheinbar ganz ›mechanische‹ Begriff ›ressort‹ (deutsch ›Triebfeder‹, zum Uhren-Symbol gehörig) im 18. Jahrhundert – typischerweise mittels einer Äthertheorie – buchstäblich ›verflüssigt‹ werden kann. Parallel mit Bonnet kennt auch Condillac »des machines (mieux) organisées«.¹⁷ Ähnliche Belege finden sich bei Buffon und anderen. Wenn entsprechende Formulierungen bei Herder, dessen Diskurs für Hölderlin von größter Bedeutung ist, also üblicherweise als Vorboten einer angeblich spezifisch deutschen ›Organik‹ herhalten müssen, so handelt es sich ganz im Gegenteil um die Repro-

15 Charles Bonnet: *Essai analytique sur les facultés de l'ame*. Kopenhagen: Philibert 1760, S. 43 (Hervorhebung im Original).

16 Ebd., S. 480. (Hervorhebung im Original.)

17 Etienne de Condillac: *Œuvres complètes*. Bd. 1: *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. (Nachdruck der Ausgabe Paris 1821.) Genève: Slatkine Repr. 1970, S. 325.

duktion und Evolution des französischen Sensualismus. Im Folgenden geht es um das ›Fiberngebäude‹ des Menschen:¹⁸

Sein Fiberngebäude ist so elastisch fein und zart, und sein Nervengebäude so verschlungen in alle Theile seines vibrierenden Wesens, daß er als ein Analogon der alles durchführenden Gottheit sich beinah in jedes Geschöpf setzen und [...] mit ihm empfinden kann [...]. Auch an einem Baum nimmt unsre Maschiene Theil, sofern sie ein wachsender grünender Baum ist; und es giebt Menschen, die den Sturz oder die Verstümmelung desselben in seiner grünenden Jugendgestalt körperlich nicht ertragen.

Schon die Bezeichnung sowohl des Baums wie des menschlichen Körpers als ›Maschiene‹ sollte hier eine falsche Einordnung in konservativ-romantische Diskurspositionen verhindern – im passenden Kontext des Sensualismus dagegen, der bei Herder bereits wie bei den Tübingern in einen spinozistischen Rahmen integriert ist, spricht einiges für jene Identifikation der ›alles durchführenden Gottheit‹ mit der ubiquitären Welt-Sensibilität und insbesondere mit dem ›sensiblen Äther‹.

›Maschine‹ ist also (nicht mehr intuitiv verständlich für heutige Diskurspositionen) im ästhetischen Sensualismus des 18. Jahrhunderts äquivalent mit ›Organismus‹ und nicht sein ausschließendes Gegenteil. Diese symbolische Identität erweist sich vermutlich am deutlichsten im wichtigen Modellsymbol eines sich selbst spielenden Musikinstruments ohne Spieler für das lebendige Sinnenwesen – sowohl das vorsprachliche wie das sprachbegabte.

Dabei spielte sicherlich die kollektivsymbolisch stark verankerte gegenseitige Konnotation von Musik und Gefühl (›sentiment‹) eine große Rolle, wie es Bonnets Modell eines Klaviers oder einer ›Orgel‹ nahelegt:¹⁹

Representez-vous cette Machine sous l'image d'un *Clavecin*, d'une *Orgue*, ou de quelqu'autre Instrument semblable. Imaginez que la suite des *Airs* qu'on peut exécuter sur ces Instrumens exprime la suite des *Idées* [...]. Mais au lieu que l'*Orgue* exécute *indifféremment* toutes sortes d'*Airs*, & qu'après l'exécution de chaque *Air*, son état est le *même* qu'auparavant; concevez que la Machine qui est nous-mêmes, conserve une *certaine tendance* aux mouvemens qu'elle a une fois exécutés, précisément parce qu'elle les a exécutés. Telle est

18 Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan u. Carl Redlich. Bd. 13: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. 1. u. 2. Theil: 1784–1785. Hildesheim: Olms 1967, S. 156.

19 Bonnet, *Essai analytique* (wie Anm. 15), S. 15 f. (Hervorhebungen im Original).

l'énergie singulière de cette Machine admirable: tel est le grand Principe qui décide souverainement de la *Perfection Humaine*.

Stellt euch diese Maschine bildlich als ein Cembalo, eine Orgel, oder ein anderes vergleichbares Instrument vor. Stellt euch vor, dass die Folge der Melodien, die man auf diesem Instrumente spielen kann, die Folge der Ideen ausdrückt [...] Aber während die Orgel alle möglichen Arten von Melodien *unterschiedslos und gleichgültig* ausführt und ihr Zustand nach jeder ausgeführten Melodie der gleiche ist wie zuvor, müsst ihr euch klarmachen, dass die Maschine, die wir selber sind, einen gewissen Hang zu den Bewegungen bewahrt, die sie einmal ausgeführt hat, eben deshalb, weil sie sie ausgeführt hat. Das ist die einzigartige Energie dieser bewundernswerten Maschine: das ist das große Prinzip, das souverän über die *menschliche Vollkommenheit* bestimmt.

Auch Diderot verwendet das Modell eines ›clavecin sensible‹: Im *Entretien entre d'Alembert et Diderot* geht es ganz explizit um die monistische Kompatibilisierung aller materiellen Phänomene zwischen ›marbre‹ und ›chair‹ und darüber hinaus zwischen ›l'être sensible‹ und ›l'être pensant‹. Über Buffons These der überall unter die toten Moleküle gemischten ›molécules vivantes‹ hinaus, scheint Diderot die These zu vertreten, dass überhaupt alle Atome unter bestimmten Bedingungen und in bestimmten Kombinationen die Lebensfunktion gewinnen könnten. Was den Übergang vom ›être sensible‹ zum ›être pensant‹ angeht, so soll er mittels des Modells vom ›clavecin sensible‹ plausibel gemacht werden:²⁰

[...] ce qui m'a fait quelquefois comparer les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles. La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent [...].

[...] was mich manchmal dazu veranlasst, die Fibern unserer Organe mit empfindenden vibrierenden Saiten zu vergleichen. Die empfindende vibrierende Saite oszilliert und hallt noch lange nach, nachdem man sie gezupft hat. Es ist diese Oszillation, diese Art notwendiger Resonanz, die das Objekt gegenwärtig hält [...].

20 Diderot, *Œuvres philosophiques* (wie Anm. 9), S. 271 f.

Die hier angesprochenen Fasern (›fibres‹) sind konkret Nerven- und Gehirnpartikel. Eigentlich wird also das Nervensystem mit einem Musikinstrument analog gesetzt. Als d’Alembert an dieser Stelle einwendet, dass das Modell eines Klaviers ja gerade den zu widerlegenden Dualismus konnotiere, da das Instrument ja einen Spieler brauche, antwortet Diderot:²¹

L’instrument philosophe est sensible; il est en même temps le musicien et l’instrument. Comme sensible, il a la conscience momentanée du son qu’il rend; comme animal, il en a la mémoire. [...] Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles-mêmes; et voici, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi.

Das philosophische Instrument ist empfindend, es ist gleichzeitig der Musiker und das Instrument. Als empfindendes hat es das momentane Bewusstsein des Tons, den es hervorbringt, als animalisches hat es die Erinnerung daran. [...] Wir sind mit Empfindungsfähigkeit und Erinnerung begabte Instrumente. Unsere Sinne sind ebenso Tasten, die von der uns umgebenden Natur gezupft werden, wie sie sich oft auch selbst zupfen, und das ist, so meine ich, alles, was sich in einem Cembalo abspielt, das so organisiert ist wie Sie und ich.

Bei Diderot ist die atheistisch-materialistische Rahmung des symbolischen Modells unübersehbar. Was aber dieses Modell als solches und die gesamte darauf bezügliche Kollektivsymbolik als solche betrifft, so ist sie bei allen Sensualisten, den ungläubigen wie den gläubigen, den deistischen wie den spinozistischen und atheistischen, bemerkenswert übereinstimmend. Dieser sensualistische symbolische Komplex übte, unabhängig von konkreten metaphysischen Optionen, seine eigene Faszination aus, z. B. auch auf Rousseau. Zu seiner Stärke gehörte sicherlich nicht zuletzt die direkte Anschließbarkeit an ›naturgeschichtliches‹, medizinisches und physiologisches Wissen und die Applizierbarkeit auf eigene Körpererfahrungen der Autoren.

Dass die heimliche Lektüre der französischen Sensualisten-Materialisten zu den Voraussetzungen des Neo-Spinozismus der revolutionären Generation

²¹ Ebd., S. 273 f.

des Tübinger Stifts und allen voran Hegels, Schellings und Hölderlins gehörte, ist inzwischen hinlänglich bekannt. Bei Hölderlin ist z. B. die Lektüre von Helvétius belegt, höchstwahrscheinlich von *De l'Esprit* mit der oben erwähnten Gleichsetzung von ›juger‹ und ›sentir‹. So wie in Frankreich das komplexe Wortfeld ›sens‹ (wie das deutsche ›Sinn‹ in der doppelten Bedeutung von erstens Funktion eines Sinnesorgans und zweitens von komplexer kognitiver Bedeutung eines Zeichens), ›sensation‹ (›Sinneswahrnehmung‹, ›Empfindung‹), ›sensualité‹ (›Sinnlichkeit‹), ›sentiment‹ (›Empfindung‹) und ›sensibilité‹ (›Empfindsamkeit‹) philosophisch und literarisch entfaltet wurde, so lässt sich auch in Deutschland eine analoge Auffächerung des Wortfelds beobachten. Während aber etwa Hegel mit der Zeit die ›Empfindsamkeit‹ der ›schönen Seele‹ stark negativierte, radikalisierte Hölderlin umgekehrt im Verlauf seiner Entwicklung den von Frankreich inspirierten sensualistischen Ansatz.

Die Skizze einiger exemplarischer Positionen des französischen explizit oder tendentiell materialistischen Sensualismus unterscheidet sich tiefenstrukturell von idealistischen oder spiritualistischen Alternativen dadurch, dass ihre Taxonomie der großen Stufen Leben (Pflanzen), Gefühl-Seele (Tiere) und Ich-Bewusstsein-Vernunft (Mensch) keine dualistische Wesenzäsur von der Art der Substanzäsur des Descartes kennt. Auf der einen Seite also Monismus, auf der anderen Dualismus (oder Trialismus). Symptomatisch für eine monistisch-sensualistische Sicht werden also alle Kontinuierungen der Wesenzäsuren und ihrer Diskontinuitäten sein. Typische Fälle solcher Kontinuierung sind die Grenzen zwischen Tier und Mensch, zwischen Naturmensch und Kulturmensch, zwischen Kind und Erwachsenem und beim Kind zwischen Baby und Kleinkind. All diese Grenzen werden bei Hölderlin in Frage gestellt, indifferenziert und monistisch integriert. Dabei handelt es sich keineswegs um eine lediglich metaphorische Integration (wie beim ›Löwen‹ Achilleus), sondern um ein ›ernstes‹ naturgeschichtliches Modell. Dieses Modell kulminiert, wie zu zeigen sein wird, beim nachbordelesischen Hölderlin in der Zuschreibung eines ›Bewusstseins‹-Äquivalents, z. B. an die Zugvögel.

Wie andernorts ausgeführt, entstand dieses naturgeschichtliche Modell Hölderlins in der Frankfurter Zeit, und zwar wesentlich inspiriert durch die Lektüre von Sömmerrings seinerzeit vieldiskutierter und von Kant kritisierter Schrift *Über das Organ der Seele*. Dementsprechend dient das monistische Modell bereits dem *Hyperion* als epistemologische Basis. Ganz wie bei Rousseau ist das Kind im

Hyperion der in der Moderne präsente Naturmensch. Der dritte Brief des ersten Buchs beginnt mit einem Hymnus auf die Kindheit:²²

Ruhe der Kindheit! himmlische Ruhe! wie oft steh' ich stille vor dir in liebender Betrachtung, und möchte dich denken! Aber wir haben ja nur Begriffe von dem, was einmal schlecht gewesen und wieder gut gemacht ist; von Kindheit, Unschuld haben wir keine Begriffe.

Da ich noch ein stilles Kind war und von dem allem, was uns umgiebt, nichts wußte, war ich da nicht mehr, als jetzt, nach all dem Mühen des Herzens und all dem Sinnen und Ringen?

Ja! ein göttlich Wesen ist das Kind, solange es nicht in die Chamäleonsfarbe der Menschen getaucht ist.

Es ist ganz, was es ist, und darum ist es so schön.

Der Zwang des Gesezes und des Schiksaals betastet es nicht; im Kind' ist Freiheit allein.

In ihm ist Frieden; es ist noch mit sich selber nicht zerfallen. Reichtum ist in ihm; es kennt sein Herz, die Dürftigkeit des Lebens nicht. Es ist unsterblich, denn es weiß vom Tode nichts.

Aber das können die Menschen nicht leiden.

Operationale ›Begriffe‹ fehlen, um die Spezifik des Kindes gegenüber ›d[en] Menschen‹ fassen zu können – die eingesetzten Begriffe ›göttlich‹ und ›himmlisch‹ sind aber keine leeren Emphasen, sondern implizieren im Sinne der klassischen Trope *émphasis* einen naturgeschichtlichen, genauer äthertheoretischen semantischen Kern.

Diese monistische Integration allen Lebens mittels des omnipräsenten, potentiell sensiblen ›Äthers‹ wird exemplarisch in *Hyperions* ebenfalls hymnischem Kalaurea-Erlebnis (Zweiter Brief des Zweiten Buches) dargestellt, und dabei treten Kind und Baby sozusagen integrierend zwischen Tier und Mensch:

Es war sichtbar, wie alles Lebendige mehr, denn tägliche Speise, begehrt, wie auch der Vogel sein Fest hat und das Thier.

Es war entzükend anzusehn! Wie, wenn die Mutter schmeichelnd fragt, wo um sie her ihr Liebstes sei, und alle Kinder in den Schoos ihr stürzen, und das Kleinste noch die Arme aus der Wiege strekt, so flog und sprang und

22 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. v. Michael Knaupp. München: Hanser 1992/1993, hier Bd. 1, S. 616 [künftig im Fließtext zitiert unter der Sigle ›MA‹].

strebte jedes Leben in die göttliche Luft hinaus, und Käfer und Schwalben und Tauben und Störche tummelten sich in frohlockender Verwirrung unter einander in den Tiefen und Höhn, und was die Erde festhielt, dem ward zum Fluge der Schritt, über die Gräben braußte das Roß und über die Zäune das Reh, und aus dem Meergrund kamen die Fische herauf und hüpfen über die Fläche. Allen drang die mütterliche Luft an's Herz, und hob sie und zog sie zu sich.

Und die Menschen giengen aus ihren Thüren heraus, und fühlten wunderbar das geistige Wehen, wie es leise die zarten Haare über die Stirne bewegte, wie es den Lichtstral kühlte, und lösten freundlich ihre Gewänder, um es aufzunehmen an ihre Brust, athmeten süßer, berührten zärtlicher das leichte klare schmeichelnde Meer, in dem sie lebten und webten. (MA 1, S. 654 f.)

Diese Insel der ›schönen Luft‹ (Kalaurea) ist das Milieu Diotimas, weil sie exemplarisch die monistische, spinozistische Gott-Natur konkretisiert. Man überliest das Wesentliche, wenn man hier einen traditionellen Topos (die Aurea Catena) und eine topische Metaphernkette wiederzuerkennen meint. Vielmehr ist das Wesentliche die naturgeschichtliche, äthertheoretische Auffassung: Wenn ein ›geistige[s] Wehen‹ den ›Lichtstral kühlt‹, so ist von verschiedenen ›Evolutionen‹ des Äthers die Rede, wärmeren und kälteren, die wie verschiedene Meeresströmungen kommunizieren, wobei das ›geistige Wehen‹ Sensibilität impliziert. Wenn die Menschen ›süßer [athmen]‹, nehmen sie äußeren sensiblen Äther auf, um den inneren sensiblen Nervenäther damit zu ›nähren‹.

Die dritte dieser monistischen Hymnen erzwingt auch im Roman die lyrische Form:

Ihr wandelt droben im Licht
 Auf weichem Boden, seelige Genien!
 Glänzende Götterlüfte
 Rühren euch leicht,
 Wie die Finger der Künstlerin
 Heilige Saiten.

Schiksaallos, wie der schlafende
 Säugling, athmen die Himmlischen;
 Keusch bewahrt
 In bescheidener Knospe,
 Blühet ewig
 Ihnen der Geist,

Und die seeligen Augen
 Bliken in stiller
 Ewiger Klarheit. (MA 1, S. 744 f.)

Hyperions Schicksalslied, wie es nicht ganz korrekt genannt wird, weil es vielmehr ein Lied der Rousseau-Figur Adamas ist (des Pädagogen, der den Adam, den Naturmenschen, sucht), umfasst nicht weniger als eine konzentrierte Formulierung von Hölderlins monistischer Naturgeschichte. Darin spielt der Säugling eine Schlüsselrolle: Der Säugling ist das reale Modell der ›Götter‹, die – als ›Himmlische‹ – wiederum identisch sind mit den das *Hèn kài Pân* real integrierenden ›Äthern‹ (›Himmelskräften‹), darunter weniger und mehr ›sensiblen Äthern‹ (›Glänzende Götterlüfte‹), die nach den französischen Sensualisten und nach Sömmerring in den Nerven und im Gehirn fließen. Die monistische Integration erstreckt sich hier unmissverständlich auch auf die Pflanzen. Wie beim Säugling ›blühet‹ der ›Geist‹ (Descartes' ›res cogitans‹, Kants ›Verstand‹ und ›Vernunft‹) ›ewig‹ in Deo sive Natura sive Potentia, im Zustand der ›Knospe‹, verharrt also im unbewussten Zustand.

Was bei oberflächlicher Lektüre wie eine topische Metapher wirkt, das Bild vom Harfenspiel der Künstlerin, erweist sich im Kontext des Sensualismus als das Modell des Musikinstruments.

Die sensualistische Inspiration Hölderlins erweist sich schließlich insbesondere auch an seiner auffälligen Vorliebe für das Verbum ›sinnen‹ (bzw. das Kompositum ›be-sinnen‹ einschließlich seiner Substantivierungen) und an der polysemischen Entfaltung dieses semantischen Komplexes. Das Verb ›sinnen‹ wird geradezu als Äquivalent des französischen ›penser-sentir‹ verwendet, also der ›Indifferenz‹, mit Schelling zu sprechen, von ›penser‹ und ›sentir‹. So heißt es in der Ode *Gesang des Deutschen* als Anrede an die Allegorie des deutschen, von Hölderlin bekanntlich als republikanisch erträumten, »Vaterland[s]«:

Noch säumst und schweigst du, sinnest ein freudig Werk,
 Das von dir zeuge, sinnest ein neu Gebild,
 Das einzig, wie du selber, das aus
 Liebe geboren und gut, wie du, sei – (MA 1, S. 248.)

›Sinnen‹ wird hier transitiv und in generativer Bedeutung verwendet: ›ein Werk sinnen‹, ›ein Gebilde sinnen‹. Man könnte meinen, ›sinnen‹ werde einfach statt ›ersinnen‹ verwendet. Dagegen spricht die Formel »aus Liebe / geboren« mit der Konnotation sexueller Sinnlichkeit, die ein wichtiges Element des Wort-

felds bei Hölderlin darstellt. So heißt es von Hyperions Liebe zu Diotima ganz unmissverständlich: »Ach! heiße zitternde Wonne durchlief mein Wesen und Taumel und Toben war in allen Sinnen, und die Hände brannten mir, da ich sie berührte.« (MA 1, S. 660.) Im Verbum ›sinnen‹ ist also die körperliche Sinnlichkeit mit der kognitiven Sinn-Findung in eins zu lesen. Deshalb ist ›sinnen‹ die charakteristische Tätigkeit des Dichters: »Vieles sprach ich zu ihm, denn, was auch Dichtende sinnen / Oder singen, es gilt meistens den Engeln und ihm« (MA 1, S. 369). Diese Formulierung aus der Elegie *Heimkunft* definiert die poetische Praxis im fast homonymen Hendiadyoin ›sinnen und singen‹, wobei auch ›singen‹ die sensuell-kognitive Doppelbedeutung besitzt.

Am radikalsten ist dieses monistische ›Sinnen‹ bei Hölderlin nach 1802 weiter entfaltet, und zwar im Motiv des denkenden Tiers. In diesem Motiv wird die auf den Menschen bezogene Formel ›penser c'est sentir‹ – nun auf das Tier bezogen – geradezu umgekehrt: ›sentir c'est penser‹: Wir sind beim großen Hymnenentwurf *Das nächste Beste*. Dieses Gedicht verarbeitet bekanntlich Erinnerungen an den Aufenthalt in Bordeaux im Jahre 1802. Hölderlin beobachtete dort, wie die Stare im Frühjahr nach Nordosten in Richtung Deutschland flogen:

Sie spüren nemlich die Heimath,
Wenn grad aus falbem Stein,
Die Wasser silbern rieseln
Und heilig Grün sich zeigt
Auf feuchter Wiese der Charente,

Die klugen Sinne pflegend. wenn aber
Die Luft sich bahnt,
Und ihnen machet waker
Scharfwehend die Augen der Nordost, fliegen sie auf,
Und Ek um Eke
Das Liebere gewahrend
Denn immer halten die sich genau an das Nächste,
Sehn sie die heiligen Wälder und die Flamme, blühendduftend
Des Wachstums und die Wolken des Gesanges fern und athmen Othem
Der Gesänge. Menschlich ist
Das Erkenntniß. Aber die Himmlischen
Auch haben solches mit sich, und des Morgens beobachten
Die Stunden und des Abends die Vögel. Himmlischen auch
Gehöret also solches [...] (MA 1, S. 420 f.)

Die Zugvögel besitzen ›kluge Sinne‹ zur Orientierung in riesigen Räumen – diese Sinne sind optisch, akustisch und haptisch, immer aber erotisch: »Ek um Eke / Das Liebere gewahrend«. Und dann die Pointe: »Menschlich ist / Das Erkenntniß«. Zu lesen: Was die Zugvögel besitzen, nennt man beim Menschen ›Erkenntnis‹ (›Kognition‹).

Ein ausführlicher Kommentar dieser Verse würde den Rahmen unseres kurzen Beitrags sprengen – verwiesen sei an dieser Stelle nochmals auf Hölderlins Äthertheorie: Inspiriert von den damals neuesten Entdeckungen auf dem Gebiet der Medizin, Nervenlehre und Elektrizität hatte Hölderlins Quelle Sömmerring spekulativ den ›Äther‹ als omnipräsentes Fluidum postuliert, dessen graduelle ›Evolutionen‹ (im alten Sinne von Aus-faltungen) schließlich in der Gehirnflüssigkeit als Medium des ›sensorium commune‹ kulminieren sollten. Auch dieses ›sensorium commune‹ zählt – was Hölderlin sicher aufgefallen sein wird – zum Wort- und Konzeptfeld des Sensualismus. Hölderlin bezeichnet die ätherischen Fluida in der äußeren Luft wie in den inneren Nerven als ›die Himmlischen‹, also die Himmelskräfte. An den Zugvögeln lässt sich die Interaktion von äußerem und innerem Äther und damit die monistische Naturauffassung exemplarisch aufweisen. Für Descartes wären die Zugvögel ›Maschinen‹ ohne Ratio, also ohne ›Erkenntnis‹ gewesen – die zweite, die Geistsubstanz, hätte ihnen gefehlt. Auch Kant folgte darin Descartes und lehnte konsequenterweise Sömmerrings vieldiskutierte und von Hölderlin poetisch gefeierte Schrift *Über das Organ der Seele* ab.

Hölderlins monistischer Neospinozismus als radikalisierte Sensualismus impliziert eine graduelle Ent-faltung, E-volution von ›Sinnen‹ in der Welt auf der Basis von ›Äther‹, der deshalb Hölderlins höchster ›Gott‹ ist. Diese Entfaltung von Sinnen und Sinn ist in dem transitiven Verbum ›Be-sinnen‹ konzentriert. So heißt es im Hymnenentwurf *Griechenland*, einem der spätesten erhaltenen:

[...] Gefangen nemlich in Ufern von Gras sind
Ewig ferne sich
Die Flammen und die allgemeinen
Elemente. Lauter Besinnung aber oben lebt der Äther. (MA 1, S. 479.)

Konsequenterweise ist Be-sinnung nicht bloß ein subjektiver, sondern auch ein objektiver, etwa historischer Prozess. Wie es die Ode *Dichterberuf* formuliert:

Der Höchste, der ists, dem wir geeignet sind
Daß näher, immerneu besungen

Ihn die befreundete Brust vernehme.

Und dennoch, o ihr Himmlischen all und all
 Ihr Quellen und ihr Ufer und Hain' und Höhn
 Wo wunderbar zuerst, als du die
 Loken ergriffen, und unvergeßlich

Der unverhoffte Genius über uns
 Der schöpferische, göttliche kam, daß stumm
 Der Sinn uns ward und, wie vom
 Strale gerührt das Gebein erbebe,

Ihr ruhelosen Thaten in weiter Welt!
 Ihr Schiksaalstag', ihr reißenden, wenn der Gott
 Stillsinnend lenkt, wohin zorntrunken
 Ihn die gigantischen Rosse bringen,

Euch sollten wir verschweigen [...]? (MA 1, S. 329 f.)

Verkürzt gesagt, ist die Botschaft dieser Verse eine leidenschaftliche Absage an unpolitische Poesie: Die Dichter sollten von der Revolution und von den Revolutionskriegen schweigen? Wenn man den geschichtslenkenden ›Gott‹ mit Hegel als Weltgeist identifizieren wollte, so würde man die Sinnlichkeit dieses Gottes unterschlagen: Die Zorntrunkenheit der Kämpfe und ihre stillsinnende Lenkung sind, mit Spinoza gesprochen, lediglich zwei ›Modi‹ einer einzigen ›Substanz‹. So wird auch das berühmte Gedicht *Der Winkel von Hahrtdt* etwas weniger rätselhaft:

Hinunter sinket der Wald,
 Und Knospen ähnlich, hängen
 Einwärts die Blätter, denen
 Blüht unten auf ein Grund,
 Nicht gar unmündig,
 Da nemlich ist Ulrich
 Gegangen; oft sinnt, über den Fußtritt,
 Ein groß Schiksaal
 Bereit, an übrigem Orte. (MA 1, S. 446.)

Die historische Spur, die historische Präzedenz, ›sinnt‹ ihre historische Wiederholung, ihre historische Anknüpfung. So ließe sich hier Derrida anknüpfen. Aber das Wiederanknüpfen an die Spur ist nicht garantiert, ist also kontingent, hängt von den Künftigen ab. Und insbesondere ist es die Kunst allgemein und die Dichtung im Besonderen, die den Prozess der Be-sinnung auf seine Kulminationspunkte führt: Die ganz sinnliche, ganz von aïsthesis geprägte Sprache verbindet höchste Körpernähe mit höchster Kognition.

Wenn die letzte, auf die Menschen bezogene und oben ausgelassene Strophe von *Hyperions Schicksalslied* mit ihrer pessimistischen Tönung zwar keinen Dualismus, wohl aber eine, von Rousseau inspirierte, tragische Zäsur zwischen Natur- und Kulturmensch zu implizieren scheint, so ›sinnt‹ Hölderlins nachbordelaisische Lyrik über eine monistische Integration solcher naturgeschichtlich determinierter (›schicksalshafter‹), potentiell tragischer historischer Prozesse. Die Zugvögel in *Das nächste Beste* sind ja außer einem Modellsymbol tierischer Intelligenz zusätzlich ein Modellsymbol des Geschichtsprozesses im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, konkret der napoleonischen Expansion von Frankreich nach Deutschland und Europa. Auch in der historischen Massendynamik wirken die äußeren und inneren ›Äther‹. Ob aus ihnen Sinne und Sinn, Frieden und Kultur entspringen können, ist extrem kontingent. Was wäre ›das nächste Beste‹ für die europäischen Menschen des 19. Jahrhunderts? Und wie könnte es poetisch formuliert werden? Wie es im Entwurf einer *Donau-Hymne* heißt:

Nicht ohne Schwingen mag
 Zum Nächsten einer greifen
 Geradezu
 Und kommen auf die andere Seite. (MA 1, S. 475.)

Als Hölderlin 1806 gewaltsam auf eine andere Seite kam, schien es keine historische mehr zu sein, sondern die des Naturmenschen und des Kindes, vielleicht auch die des »Thiergeists« (MA 1, S. 422):

[...] Bald aber wird, wie ein Hund, umgehn
 In der Hitze meine Stimme auf den Gassen der Gärten
 In denen Menschen wohnen
 In Frankreich [...] (ebd.)

Ein unauflöslich rätselhafter ›retour à la nature‹ – aber wie jeder gelungene retour ist auch dieser inventiv, nicht regressiv, und damit ein historisches Ereignis, von dem nicht weniger als vom *Winkel von Hahrdt* gilt:

[...] oft sinnt, über den Fußtritt
Ein groß Schiksaal
Bereit, an übrigem Orte. (MA 1, S. 446.)

»STATT OFFENER GEMEINE«

Hölderlins Demokratie

I.

»Statt offener Gemeine sing ich Gesang«: Mit diesen Worten fängt Hölderlins Gesangsentwurf *Der Mutter Erde* an. Der Entwurf, der vermutlich im Jahre 1801 während Hölderlins Aufenthalt in Hauptwil entstanden ist, gehört wohl zu den ersten Versuchen jener lyrisch-epischen Schreibweise, die in der Forschung sehr oft als Späthymnik bezeichnet worden ist, die aber von Hölderlin in einigen Briefen vom Dezember 1803 an seinen Verleger Wilmans als »das hohe und reine Frohloken vaterländischer Gesänge« angekündigt wurde; von »einzelne[n] lyrische[n] größere[n] Gedichte[n]« ist die Rede, deren Inhalt »unmittelbar das Vaterland angehen soll oder die Zeit«.¹ Die unmittelbare Adressierung der Zeit als geschichtsphilosophisches und -politisches Momentum, d. h. als ein durch die Koalitionskriege einerseits gefährdetes, andererseits durch diese kritischen Umstände und die zeitgleichen republikanischen Verschwörungen in Württemberg und Homburg gerade adressierbares, zu imaginierendes Vaterland im Sinne des französischen, revolutionär konnotierten Begriffs ›patrie‹ (und wohl kaum in der Bedeutung des späteren nationalistischen Vaterlandes), bezieht sich zunächst auf die intendierte direkte Mediatisierung und Distribution der Texte als Flugblätter oder Fliegende Briefe. Wie das Vorblatt der im gleichen Zeitraum entstandenen *Friedensfeier* darlegt, wollte Hölderlin ein breites Lesepublikum ansprechen und in Anspruch nehmen, eine noch nicht etablierte, noch nicht

¹ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Michael Knaupp. München: Hanser 1992/1993 [künftig im Fließtext zitiert unter der Sigle ›MA‹], Bd. 2, S. 922.

identifizierbare Öffentlichkeit, der er eine neue, der Urgenz des historischen Augenblicks entsprechende Sprache beibringen möchte. Und dabei handelt es sich ausdrücklich nicht um eine alles umfassende oder homogenisierende Sprache:

Ich bitte dieses Blatt nur gutmüthig zu lesen. So wird es sicher nicht unfäßlich, noch weniger anstößig seyn. Sollten aber dennoch einige eine solche Sprache zu wenig konventionell finden, so muß ich ihnen gestehen: ich kann nicht anders. An einem schönen Tage läßt sich ja fast jede Sangart hören, und die Natur, wovon es her ist, nimmts auch wieder.

Der Verfasser gedenkt dem Publikum eine ganze Sammlung von dergleichen Blättern vorzulegen, und dieses soll irgend eine Probe seyn davon. (MA 1, S. 361.)

Was hier gefordert oder präziser: erhofft und erbeten wird, ist zunächst eine auf gutem Willen basierende Offenheit und Empfänglichkeit für eine durchaus singuläre Sprache oder ›Sangart‹, die den Konventionen und dem zeitweiligen Horizont des Verstehens angeblich schroff entgegengesetzt zu sein scheint, zu der der Verfasser aber mit der Kraft des Luther'schen Glaubensbekenntnisses steht: Er müsse den Lesern gestehen, er könne nicht anders. Ebenso wichtig aber ist das Versprechen einer Zukunft, in der diese *Singularität* der heutigen Stimme Teil einer *Pluralität* solcher singulären Stimmen sein soll: »An einem schönen Tage läßt sich ja fast jede Sangart hören, und die Natur, wovon es her ist, nimmts auch wieder.« Die Natur als Anfang und Ende, nach dem üblichen triadischen kulturphilosophischen Schema der Zeit, löst aber die Vielfalt nicht auf. Sie bestätigt hier gerade als generöse schöpferische und empfangende, mythische Instanz die Ursprünglichkeit und Gleichheit einer auf irreduziblen Singularitäten basierenden und nicht exhaustiven, nicht schon *alles* einschließenden und sich nicht totalisierend abschließenden Mehrstimmigkeit (›fast jede Sangart‹ lässt sich hören), der als poetischer Sprachutopie eine singulär-plurale Ontologie zu Grunde gelegt wird.² In dieser sprachontologischen Begründung der Viel- oder Mehrstimmigkeit kündigt sich vielleicht eine Poetik des Demokratischen an. Diese wäre freilich mehr oder sogar etwas ganz anderes als eine Poetisierung der Demokratie im Sinne einer poetischen Darstellung demokratischer Gemeinschaftsformen. Die poetische Inszenierung und Reflexion eines vielfältigen Sprechens und vor allem auch die Darstellung eines Zur-Sprache-*Bringens* und

2 Zum Begriff des Singulär Plural ›Sein‹ als radikale soziale Ontologie vgl. Jean-Luc Nancy: Singulär Plural Sein. Berlin: Diaphanes 2004.

Sprechen-*Lassens* der singulären Pluralität von Stimmen artikulieren den Kern jenes Diskurses, der im Register des politischen Diskurses als demokratische Öffentlichkeit bezeichnet werden könnte. Demokratie wird hier also nicht als eine bestimmte historische, moderne Herrschaftsform oder Verfassung betrachtet oder wenn schon, dann nur als eine solche, in deren Herzen das offene Gespräch über ihre eigene Form andauernd geführt wird und geführt werden muss, und dies schon deshalb, weil die Zahl sowie die Vielfalt der Sprachen der daran beteiligten oder zu berücksichtigenden Stimmen im Wesen unbestimmt und offen bleiben soll. Vielleicht besteht die Wahrheit der Demokratie darin, keine bestimmte politische Form unter anderen zu sein.³

Die Demokratie ist somit ein Versprechen, über deren Einlösung immer wieder in jeder historischen Konstellation verhandelt werden muss. Sie *ist* diese Debatte oder Verhandlung über sich selbst als eine immer noch unvollendete Form, in deren Zentrum – wie der französische Philosoph Claude Lefort dargestellt hat – der Platz der Macht niemals wirklich besetzt werden kann und leer bleiben soll.⁴ Die Frage ist: Wer oder was ist das Subjekt dieses Sprechens, dieses demokratischen Sprechens über die Demokratie oder *der* Demokratie, insofern das Selbst-Sprechen zu ihrem Wesen gehört? Denn Demokratie ist ja an erster Stelle eine Gesprächsform und fällt als Gemeinschaftsform mit einem offenen Raum des gemeinsamen Sprechens zusammen.⁵

Aus dieser Perspektive wird die Anfangszeile von *Der Mutter Erde* – »statt offener Gemeinde sing ich Gesang« – schon in ein anderes Licht gerückt. Was heißt es, anstatt oder anstelle einer offenen Gemein(d)e zu singen, die angeblich noch nicht selber singen kann oder will? Aber was würde es dann bedeuten, dass die offene Gemeinde als Chor singen würde; soll sie sich überhaupt als Chor äußern, ist Harmonie bzw. Konsens ein anzustrebendes Ideal, oder bedeutet Chor nicht unbedingt Harmonie, gibt es auch einen Chor der Differenz oder des Dissenses? Was ist überhaupt das Subjekt eines solchen Gesangs, wer oder was spricht, singt hier und mit welcher Legitimität im Namen einer (welcher?) Gemeinschaft? Welche Repräsentanz wird hier evoziert, und zwar als eine, die

3 Das ist der Ausgangspunkt von Jean-Luc Nancy: *Die Wahrheit der Demokratie*. Wien: Passagen 2009.

4 Vgl. Claude Lefort: *Die Frage der Demokratie*. In: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Hg. v. Ulrich Rödel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 281–297.

5 Vgl. dazu selbstverständlich u. a. Hannah Arendt: *Was ist Politik?* Hg. v. Ursula Ludz. München/Zürich: Piper 1993, S. 47: »Es ist, als ob das Homersche Heereslager sich nicht auflöst, sondern nach der Rückkehr in die Heimat sich aufs neue zusammenfindet, die Polis gründet und nun einen Raum gefunden hat, wo es ständig zusammenbleiben kann. [...] Gleichzeitig verschiebt sich die für das Frei-Sein wichtigste Tätigkeit vom Handeln auf das Reden, von der freien Tat auf das freie Wort.« – Für Arendt ist der freie Raum des freien Sprechens, d. h. des Gesprächs, auch immer ein Raum, der vom Zusammensein des Verschiedenen zeugt.

von einer anderen kollektiven abgelöst werden soll? Vielleicht ereignet sich Demokratie gerade in solchen komplexen Fragestellungen; erst deren Inszenierung zeitigt so etwas wie eine demokratische Gemeinschaft, die also nicht an erster Stelle re-präsentiert, sondern vielmehr präsentiert und konstituiert wird bzw. immer in einen nicht schon zu Ende geführten Prozess der Präsentation und Konstitution verwickelt ist. Dass die Demokratie den virtuellen Ort der Macht – das ›anstatt‹ – niemals besetzen darf, zugleich auf dem Prinzip einer symbolischen Repräsentanz basiert, ist das Paradoxon oder sogar die Aporie, die zum Wesen des Demokratischen gehört, dessen prekäre Position zwischen Totalitarismus und Anarchie. Hölderlins poetischer Weg, so die These dieses Beitrags, könnte als das Schicksal dieses aporetischen und prekären Sprechens gelesen werden; noch im vermeintlichen ›Scheitern‹ des Spätwerks, ja sogar noch in der scheinbaren Einfalt einiger der spätesten Gedichte wird diese Crux, die keine andere als die des Demokratischen sein dürfte, mit großer Konsequenz verfolgt. Hölderlins Schreibweise verwandelt sich allmählich in eine Zeichensprache oder eine poetische Sprachgeste, die sich der Mitteilung oder der Kommunikation widersetzt oder entzieht, um ein ›Mittel ohne Zweck‹ zu werden, das laut Giorgio Agamben nichts produziert oder ausführt, sondern Geste des Ertragens und Aushaltens ist.⁶

II.

Ulrich Gaier hat in verschiedenen Beiträgen nachgewiesen, warum und in welcher Hinsicht Hölderlins lyrisches Spätwerk sich nicht wirklich mit der Gattungsbezeichnung Hymne oder Späthymnik deckt.⁷ Die von Hölderlin auf den Nenner des Gesangs gebrachten Texte, die zwischen etwa 1800 und 1806

6 Vgl. Giorgio Agamben: Notes on Gesture. In: Means without End. Notes on Politics. Hg. v. dems. Minneapolis/London: Univ. of Minnesota Press 2000, S. 48–59, hier S. 56: »What characterizes gesture is that in it nothing is being produced or acted, but rather something is being endured and supported. The gesture, in other words, opens the sphere of *ethos* as the more proper sphere of that which is human [...] if producing is a means in view of an end and praxis is an end without means, the gesture then breaks with the false alternative between ends and means that paralyzes morality and presents instead means that, *as such*, evade the orbit of mediality without becoming, for this reason, ends.« (Hervorhebungen im Original.)

7 Vgl. u. a. Ulrich Gaier: »Bald sind wir aber Gesang.« Vom Sinn des Hymnischen nach 1800. In: »Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes«. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins. Hg. v. Christoph Jamme u. Anja Lemke. München: Fink 2004, S. 177–195.

entstanden sind, unterscheiden sich sowohl von der ursprünglichen antiken Gattung des sakralen Kultliedes wie auch vom späteren religiösen Gemeinlied im kirchlichen Ritus und schließlich von den säkularisierten Hymnen an Vernunftideen oder sonstige Personifikationen von ethischen, politischen oder affektiven Konzepten, zu denen noch Hölderlins frühe, an Schiller angelehnte Hymnen gerechnet werden können. Dass Hölderlins Texte nach 1800 immerhin solche hymnischen Prätexte oder Textsorten wie die archaische bzw. moderne religiöse oder aber die philosophische Hymne zitieren, zeigt sich laut Gaier darin, dass die wesentlichen hymnischen Sprechakte des Anrufs, der Rühmung, der Bitte bzw. des Gelübdes tatsächlich in Hölderlins Gesängen zu finden sind, ihre jeweilige hymnische Performanz jedoch durch die doppelte Struktur einer imaginären Vorwegnahme und eines diese präfigurierende Tendenz auch wieder elegisch unterbindenden Widerrufs ausgesetzt wird – so auch in *Der Mutter Erde*. Das Ich des Gesangs, der wie so oft mit der heraklitischen Metapher des Harfenspiels gleichgesetzt wird, tritt nur stellvertretend für eine offene Gemeinde auf, die es angeblich noch nicht gibt: »doch wird ein *anderes* noch / Wie der Harfe Klang / Der Gesang sein // Der Chor des Volks.« (MA 1, S. 334.) Den elegischen Widerruf sieht Ulrich Gaier in den Zeilen, in denen der für Hölderlins Gesamtwerk zentrale Gedanke auftritt, dass das Göttliche – und dieses wird in vielerlei Gestalten und unter verschiedenen Namen fast immer jener Geist sein, von dem es in einem der grundlegenden poetologischen Texte Hölderlins – *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes* – heißt, er sei der Geist oder die Seele, die »gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist« (MA 2, S. 77), der ›Gemeingeist‹ also –, dass dieser Gemeingeist sich nur zeigen lassen oder nur fühlbar werden kann, wenn die menschliche Gemeinschaft sich dafür öffne: »Und nirgends fänd er wahr sich unter den Lebenden wieder / Wenn zum Gesange nicht hätte ein Herz die Gemeinde« (MA 1, S. 334.) In dem konjunktivischen Vorbehalt spürt Gaier schon das Scheitern von Hölderlins Projekt, das Ausbleiben des kollektiven Herzens zum Gesange. Dadurch wäre er, so Gaier, »an seiner säkularen Aufgabe zerbrochen.«⁸ Aber wie verhält sich die Metapher des Individuellen par excellence, das Herz, zu dem anvisierten Kollektiv der Gemeinde? Was ist oder sollte das Herz einer Gemeinde sein? Zu fragen wäre, inwiefern das ›Scheitern‹ und ›Zerbrechen‹ Momente einer programmatischen Wende sein könnten, die nicht nur die poetologische Problematik mit der Frage des Politischen, in casu: des Demokratischen, verknüpft, sondern zugleich auch die umfassendere Thematik bzw. Problematik der Säkularisierung als eine

8 Ebd., S. 195.

(freilich nicht nur in Hölderlins Werk) zutiefst mit der poetologisch-politischen Dimension des Schreibens verknüpfte betrifft. Das könnte allerdings ein anderes Licht werfen auf jene Aufgabe, an der Hölderlin nach Gaier zerbrochen wäre, und somit auch ein anderes Licht auf die eigentliche Wende zum Profanen im Herzen der Moderne, eine Wende, der die übliche Auffassung von der Säkularisierung nicht ganz gerecht zu werden vermag. Ihr gilt m. E. Hölderlins eigensinniger Weg in die Nüchternheit.⁹

Die ›vaterländischen Gesänge‹ beziehen sich weder auf eine sichere, sichtbare oder eine zwar unsichtbare, dafür aber im Verborgenen verharrende göttliche Präsenz im vollen Sinne des Wortes noch auf eine abstrakte transzendente Idee; die tautologisch anmutende *figura etymologica* »statt offener Gemeine sing ich Gesang« drückt auf exemplarische Weise und stellvertretend für andere ähnliche Formulierungen die Basisstruktur des grundsätzlich nicht einlösbaren Versprechens aus, d. h. also auch die Struktur einer reinen Performativität, die auf keine vorausliegende Referenz, Bedeutung oder eben Präsenz Bezug nimmt, sondern diese selber zu ›performieren‹, d. h. zu vollziehen hat, ohne jedoch das Scheitern oder Gelingen dieser Performanz – das Eintreten des Gemeingeistes und das ›Klopfen‹ des gemeinsamen Herzens – vor-programmieren zu können. Es gibt vielleicht keinen besseren Beleg für diese Einsicht als Hölderlins schon erwähnten poetologischen Entwurf *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes*, der sich verfängt in dem sich über mehrere Seiten quasi endlos entfaltenden Konditionalsatz, mit dem der Text anfängt: »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist, wenn er die gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist, gefühlt und sich zugeeignet, sie vestgehalten, sich ihrer versichert hat usw.« (MA 2, S. 77.) Dass es dem Dichter offensichtlich nicht gelingt, dieses Geistes mächtig zu werden, dass er sich seines nicht bemächtigen kann, wird zur neuen Programmatik des Spätwerks. Schon in der Differenz von Gespräch und Gesang, die in *Friedensfeier* ausgesprochen wird, wird eine andere als bloß asymptotisch-teleologische Spannung lesbar: »Viel hat von Morgen an, / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander, / Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.« (MA 1, S. 364.) Die Apriorität des Sprechens und Mit-einander-Sprechens als Möglichkeit der pluralen, endlichen, nicht totalisierenden Erfahrung (»viel hat [...] Erfahren«) und des Subjekt-Seins überhaupt (»Seit ein Gespräch wir sind«) wird noch dadurch verstärkt, dass – wie Rainer Nägele

9 Vgl. Bart Philipsen: »ein gelobtes Land«. Hölderlins Nüchternheit zu Ende gelesen (mit Szondi, Benjamin, Adorno, Agamben). In: *Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*. Hg. v. Claudia Liebrand u. Oliver Kohns. Bielefeld: transcript 2012, S. 127–150.

einmal mit Recht hervorgehoben hat – die in die Zukunft vertagte Potenzierung des Gesprächs als Gesang in der Handschrift subjekt-los ist. Das grammatische Subjekt ›wir‹ fehlt in der Handschrift und ist eine Konjektur des Herausgebers der Stuttgarter Ausgabe, Friedrich Beißner: dass er »das ›wir‹ dort einsetzt, dürfte«, so Nägele, »mit großer Wahrscheinlichkeit die Intention Hölderlins treffen, aber indem er sie [die Konjektur] setzt und das Verschreiben verdeckt, verdeckt sie auch die objektive Diskrepanz zwischen subjektiver Intention und realem Schreiben, das in der Tat gegen die hypostasierte Intention bestätigt, was die vorausgehenden Verse sagen«. ¹⁰

Das Modell der elegischen Trauer, der Präfiguration oder des Vorspiels in den Gesängen, oder vielleicht sollte man sagen: des Vorspiels, das die Gesänge selber *sind*, und der sich wieder elegisch durchsetzenden und bis zur tragischen Katastrophe verschärfenden Erfahrung des Ausbleibens des erhofften Gemeinschaftsdiskurses kontinuiert m. E. zu Unrecht eine bestimmte teleologische Logik. Obwohl diese einerseits zweifellos einer ähnlichen thematischen Tendenz und Intention in Hölderlins Werk entspricht, dürfte sie andererseits die radikale Differenzqualität des Spätwerks verkennen, die in der nicht-abschließbaren Durcharbeitung von Aporien der Repräsentation und des Sprechens besteht und sich im Spätwerk doch quasi programmatisch durchsetzt. Indem es auf den Status des ›Vor-Spiels‹ reduziert wird, das an der Grenze des eigentlichen Gesangs zerbricht, erscheint es als Variation einer Dialektik des Naiven und des Sentimentalischen, als ästhetischer Modus jenes umfassenderen kulturhistorischen Narrativs der Säkularisation, in das Hölderlins Werk sich zwar ursprünglich eingeschrieben hatte, das aber im Spätwerk einer anderen Lektüre und Umschrift unterworfen wird, vielleicht einer solchen, die mit jener rätselhaften und ambivalenten Figur des Vaterländischen, der vaterländischen Umkehr, gemeint ist. Einer solchen Umkehr könnte die schon erwähnte ent-mächtigende Performanz in Hölderlins Spätwerk entsprechen, die nicht zuletzt die in der Säkularisierung unter zwar anderen, aufgeklärten Bedingungen fortgesetzte Idee der *Souveränität* und somit auch die angeblich neu erworbene oder als Ideal vorausgesetzte bzw. von den Idealen der Brüderlichkeit, Gleichheit und Freiheit gelenkte Verfügungsgewalt eines kollektiven Subjekts oder ›Volkskörpers‹ ebenso radikal in Frage stellt.

Paradigmatisch für diese fast kathartische Einsicht dürfte der berühmte Gesang *Wie wenn am Feiertage* sein, der Fragment geblieben ist, da (wie Peter

10 Rainer Nägele: Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung: »Uneßbarer Schrift gleich«. Stuttgart: Metzler 1985, S. 219.

Szondi als erster nachzuweisen versucht hat¹¹) im Schreibprozess eine Aporie auftauchte, die Hölderlin im Rahmen des Textes nicht lösen konnte. Sie bezieht sich auf die zentrale Stelle:

Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern, / Ihr Dichter! mit entblößtem
Haupte zu stehen, / Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigener Hand / Zu fassen
und dem Volk' ins Lied / Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen. / Denn
sind nur reinen Herzens, / Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände //
Des Vaters Stral, der reine versengt es nicht [...] (MA 1, S. 263 f.)

Der Schreibprozess blockiert beim Versuch, den Standort des lyrischen Subjekts und den Prozess des hymnischen Dichtens selber ins thematische Zentrum des Gedichtes zu rücken. Dort eröffnet sich die unüberbrückbare Kluft zwischen, einerseits, den Bestimmungen des Dichters bzw. des Gedichtes (oder ›Gesangs‹) im Gedicht selber – besonders der Analogie zwischen der Geburt des Gedichtes als einer Frucht von Himmel, Erde und revolutionärer Geschichte und dem Mythos der dionysischen Geburt – und, andererseits, der Selbstpositionierung des eigenen Sprechens, das sich mit diesen Bestimmungen identifizieren will, um vermittelnde, repräsentierende Instanz zu sein, sich dafür aber mit der Tendenz zur Usurpation des eigenen Selbst konfrontiert sieht und sich als ›falscher Priester‹ oder Prophet denunzieren muss.

Die ›vaterländischen Gesänge‹ inaugurieren tatsächlich eine neue Phase in Hölderlins Werk, die der Arbeit an den Elegien folgt, diese zum Teil aber auch zeitlich begleitet. Sie greift in ihrer frühen Phase zwar auf das für die Elegien so typische, melancholische Oszillieren zwischen elegisch trauerndem Rückblick und hymnisch-begeisterter Antizipation einer – auf thematischer Ebene zum Teil noch evidenten – geschichtsphilosophischen Gemeinschaftsutopie zurück, unterwirft jedoch jenes Oszillieren zwischen Elegischem und Hymnischem einer anderen oder verschobenen Sprechsituation, die nunmehr zum eigentlichen Merkmal und nicht zuletzt auch zur eigentlichen Crux der Spätdichtung wird, übrigens nicht nur der Gesänge strictu sensu. Sie wird sozusagen retroaktiv in langwierigen und unabgeschlossenen Überarbeitungsprozessen auch die Elegien und Oden tangieren – wobei der Ausdruck Crux hier nicht in jenem Sinne verwendet wird, der noch einmal die Rhetorik und Logik des sich ankündigenden Scheiterns und Versagens bestätigen und somit auch ex negativo das nunmehr

11 Peter Szondi: Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils. In: Ders.: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 289–314.

verhinderte teleologische Schema einer triadischen Geschichtsphilosophie aufrechterhalten würde. Mit Crux wird hier jene Aporie im Herzen des Spätwerks bezeichnet, die das teleologische Modell unterbricht und ein anderes, durchaus differenzierteres und komplizierteres Modell erscheinen lässt, das als Eröffnung eines wirklichen profanen Raums jenseits aller utopischen Erwartungen und elegischen Enttäuschungen aufgefasst werden könnte.

Nun geht es aber nicht an erster Stelle um die Vorstellung dieses Raums an sich, auch wenn das Spätwerk schon eine Fülle von Bildern dafür bereithält, sondern es geht, noch einmal, um den Status eines Sprechens, das einen diskursiven Raum, einen Sprachraum eröffnet, indem es – dieses Sprechen – sich selber ent-mächtigt, um durch diesen Akt die Ko-ordinaten der Zeit und des Vaterlandes – also das, was laut Hölderlins Brief an Wilmans den Inhalt der Gesänge unmittelbar angehen soll – zu artikulieren und zu messen, sprechbar zu machen, ohne sie jedoch festlegen, geschweige denn mit positiven Vorstellungen ausfüllen zu wollen. Schon in den Elegien wird fast leitmotivisch von diesem diskursiven Raum als Raum des Offenen gesprochen, er wird mit adhortativem Pathos geöffnet: »Komm ins Offene, Freund« (MA 1, S. 308), so die apostrophische Anfangszeile der Elegie *Das Gasthaus. An Landauer*, deren Appell auch der realen bleiernen Zeit und dem dichten trüben Himmel entgegengesetzt wird. So auch in der Elegie *Brod und Wein* (»So komm! daß wir das Offene schauen«; MA 1, S. 375) und in *Germanien* (»trinke Morgenlüfte, / bis daß du offen bist«; MA 1, S. 407), wo die metaphorische Verschränkung des Sich-Öffnens mit einem anvisierten Raum der Begegnung mit Anderen im Offenen thematisiert wird. Das Offene ist eben nicht die Öffentlichkeit, die als institutioneller Rahmen vielleicht intendiert ist, sondern letzterer verhält sich zu dem poetischen Offenen wie etwa die Politik zum Politischen.¹² Dass dieses Ins-Offene-Treten als ein auf Dauer gestellter performativer Gründungsakt zu

12 Vgl. etwa Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen* (1932). Berlin: Duncker & Humblot 1991 sowie: Ders.: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (1934). Berlin: Duncker & Humblot 1985; Claude Lefort: *Essais sur le politique (XIXième–XXième siècles)*. Paris: Edition du Seuil 1986; Ernesto Laclau: *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London: Verso Books 1990; Slavoj Žižek: *Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor*. Wien: Passagen 1994, S. 205. Žižek bezieht sich auf die von Claude Lefort eingeführte Differenz zwischen ›dem Politischen‹ [*le politique*] als jenem Moment »der Offenheit, der Unentscheidbarkeit, wenn genau das Strukturierungsprinzip der Gesellschaft, die fundamentale Form des Gesellschaftsvertrags, in Frage gestellt wird«, und ›der Politik‹ [*la politique*] als einem positiv bestimmten, beschreibbaren System sozialer Beziehungen, das nichts anderes sei »als eine Form, in der die Negativität einer radikalkontingenten Entscheidung positives, bestimmtes Dasein annimmt.« (Ebd., S. 206.) Vgl. zu dieser Problematik die zu Unrecht vergessene Arbeit von Athanasios Lipowatz: *Die Verleugnung des Politischen: Die Ethik des Symbolischen bei Jacques Lacan*. Weinheim/Berlin: Quadriga 1986.

verstehen ist, in dessen Zuge Begegnung immer wieder zu erproben sei, lässt sich an Elegien wie *Heimkunft* oder *Stuttgart* ablesen. Dort wird die Figur der Rückkehr und Wiederkehr nicht als dialektische Wiederkehr zum Ursprung, sondern als eine erneute Wieder-Begegnung und ein Empfang in einem viel mehr durch Gastfreundlichkeit als durch zurückgefundene Identität gekennzeichneten heimatlichen Raum inszeniert. Dieser Raum der gastfreundlichen Heimatstädtchen ist nach innen wie nach außen geöffnet, die Räume werden als Grenzräume der Begegnung evoziert.¹³

Die Unbestimmtheit und Offenheit dieses diskursiven Raums ist weniger ein Symptom des Provisorischen, des Vorspiels, als vielmehr die wesentlich auf Dauer gestellte prekäre Grundstruktur einer profanen Diskursivität, durch die eine Pluralität von Singarten erzeugt, empfangen oder gehört werden könnte, zugleich aber auch immer wieder und ›ad infinitum‹ gefährdet wird. Denn das Insistieren auf der Absenz der souveränen Entscheidungs- und Verfügungsgewalt gründet und setzt auch eine negative Ausnahmesituation voraus, die ihrerseits offen steht für Begegnungen des Vielen und Verschiedenen, die jedoch die offene Pluralität heterogener Stimmen und Erscheinungen auch wieder homogenisieren und die Gastfreundschaft des Offenen politisch definieren kann, so dass sie ihrer Offenheit, der Offenheit für die singuläre Pluralität oder plurale Singularität der vielen, unbestimmten Sangarten, auch wieder verlustig zu gehen droht.

Die zentrale Crux von Hölderlins Spätwerk sind der Status und die Legitimität eines Sprechens, das ein Sprechen der Vielfalt, des Pluralen sein will, ohne jedoch die Souveränität einer übergeordneten Definitionshoheit zu verkörpern und ohne eine solche Verfügungsgewalt auf ein kollektives Subjekt zu übertragen, das dadurch nur den Status der als ›falscher Priester‹ redenden Sprechinstanz des Gesangs *Wie wenn am Feiertage* erben würde. Das immer bedachtsamere, zögernde, zweifelnde ›Sprechen-anstatt‹, dem man auch das andere berühmte sprachliche Leitmotiv von Hölderlins Spätwerk, das Temporaladverb ›indessen‹, an die Seite stellen könnte, artikuliert die reale geschichtliche und profane Diskursivität einer demokratischen Öffentlichkeit, die ein plurales und singuläres Sein zur Sprache bringt bzw. einem solchen Sein Sprech- und Existenzrecht einräumt. In Hölderlins Spätwerk und seiner spätesten Dichtung wird diese Diskursivität durch die radikale Infragestellung des Herrschaftsprinzips selber,

13 Ich verweise in diesem Kontext gerne auf Georg Mein: Die Institution der Freundschaft. In: Ders.: Choro-graphien des Selbst. Studien zur institutionellen Dimension von Literalität. Wien/Berlin: Turia+Kant 2011, S. 127–145.

d. h. durch eine Entstellung oder Entsetzung des Souveränitätsprinzips, das letzten Endes auch dem Schreibakt des Dichters innewohnt, inauguriert.

III.

Um diese radikalere Geste des Spätwerks genauer zu fassen, wird im Folgenden auf die späte Ode *Blödigkeit* eingegangen, die zum Zyklus der so genannte *Nachtgesänge* gehört. Die erst in den Jahren 1802 und 1803 fertig geschriebenen und ebenfalls von Wilmans veröffentlichten Gedichte gehen auf frühere Fassungen zurück – so auch die Ode *Blödigkeit*, der verschiedene Vorstufen vorangegangen sind, darunter die bekannteste mit dem scheinbar entgegengesetzten Titel *Dichtermuth*. Die Oden sind vor allem durch eine auf den ersten Blick schwer verständliche, aber durchaus prägnante frühe Lektüre von Walter Benjamin aus den Jahren 1912/1913 bekannt geworden. Ich werde hier weder eine eingehende Lektüre der Oden noch der Lektüre von Benjamin unternehmen und muss mich auf einige Aspekte beschränken, die mit jener Tendenz zur Selbst-Entmächtigung als performativer Eröffnung eines profanen und demokratischen Sprachraums zu tun haben.

Blödigkeit

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
 Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?
 Drum, mein Genius! tritt nur
 Baar in's Leben, und Sorge nicht!

Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!
 Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn
 Dich belaidigen, Herz, was
 Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild
 Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,
 Der Gesang und der Fürsten
 Chor, nach Arten, so waren auch

Wir, die Zungen des Volks, gerne bei Lebenden,
 Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,
 Jedem offen, so ist ja
 Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,
 Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden,
 Aufgerichtet an goldnen
 Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,
 Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen
 Einen bringen. Doch selber
 Bringen schikliche Hände wir. (MA 1, 443 f.)

Benjamins Interpretation konzentriert sich gewissermaßen auf eine Verschärfung in der späten Umarbeitung, die aus ›Dichtermuth‹ ›Blödigkeit‹ gemacht hat. Blödigkeit wird von ihm als das ›ethos‹ oder die »eigentliche Haltung des Dichters« bzw. der poetischen Sprechinstanz bezeichnet, die sich ›aktiv‹ der Selbstsetzung zu entziehen und sich in die Beziehungsstruktur des Gedichtes zurückzuziehen habe:¹⁴

Blödigkeit ist nun die eigentliche Haltung des Dichters geworden. In die Mitte des Lebens versetzt, bleibt ihm nichts, als das reglose Dasein, die völlige Passivität, die das Wesen des Mutigen ist; als sich ganz hinzugeben der Beziehung. Sie geht von ihm aus und auf ihn zurück.

Die ›Haltung‹ des dichtenden Subjekts wird als das Ergebnis eines ›Versetzt-Werdens‹ präsentiert, das einerseits dazu führt, dass ihm »nichts bleibt als [...] völlige Passivität«; aber dieses ›nichts‹ wird zugleich mit einer gewissen aktiven Bereitschaft gleichgesetzt, »sich ganz hinzugeben der Beziehung«, die in Benjamins Kommentar das wesentliche Objekt der Analyse ist – »[d]as Prinzip des Gedichteten überhaupt ist die Alleinherrschaft der Beziehung«¹⁵ – und die

14 Walter Benjamin: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. *Dichtermut – Blödigkeit*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 [künftig zitiert unter der Sigle ›GS‹], Bd. II, 1, S. 105–126, hier S. 125.

15 Ebd., S. 124.

angeblich von dieser aktiven/passiven Position des Dichters abhängig ist: ›Sie geht von ihm aus und auf ihn zurück.‹ Die ›Ver-Setzung‹ scheint eben diese ambivalente und sehr prekäre Inszenierung zwischen Setzung und Gesetzt-Sein zu benennen, die sich in der gleichfalls ambivalenten Semantik des Gedichtes selber, wie etwa in der Semantik des Geschicks (geschickt als passives Los oder als Bezeichnung eines Könnens und Tuns), aber auch im abgründigen Spiel zwischen Gehen, Lage und Gelegen und der komplizierten Poetik und Rhetorik der Verräumlichung, auf die Benjamins akribische Lektüre ausführlich eingeht, artikuliert. Ziel dieser Ver-Setzung dürfte das sein, was Benjamin, Hölderlin zitierend, als ›Nüchternheit‹ zu definieren versucht:¹⁶

Absichtlich war im Laufe der Untersuchung das Wort »Nüchternheit« vermieden worden, das so oft zur Charakteristik nahegelegen hätte. Denn erst jetzt sollen Hölderlins Worte von dem »heilig nüchternen« genannt sein, deren Verständnis nun bestimmt ist. Man hat bemerkt, daß diese Worte die Tendenz seiner späten Schöpfungen enthalten. Sie entspringen der inneren Sicherheit, mit der diese im eigenen geistigen Leben stehen, in dem nun die Nüchternheit erlaubt, geboten ist, weil es in sich heilig ist, jenseits aller Erhebung im Erhabenen steht. Ist dieses Leben noch das des Griechentums? So wenig ist es das, wie das Leben eines reinen Kunstwerks überhaupt das eines Volkes sein kann, so wenig wie es das eines Individuums ist und keines als sein eignes, das wir im Gedichteten finden.

In der vergleichenden Lektüre der zwei Fassungen *Dichtermuth* und *Blödigkeit* geht es Benjamin gerade um die Umdeutung des ›Muts‹ als einer solchen Deonstruktion der Selbstsetzung, die zur Blödigkeit ›ver-setzt‹ wird. In der ersten Fassung wird er noch als ›Eigenschaft‹ einer Dichter- und Dichtungskonzeption dargestellt, die mit der von der George-Schule vertretenen verwandt zu sein scheint.¹⁷ Sie basiert auf einer Heroisierung und Mythisierung von Dichtung und Dichter und schreibt auf Grund der Vermischung von Kunst und Religion

¹⁶ Ebd., S. 125 f.

¹⁷ Für eine Zusammenfassung dieser Problematik im Kontext des Hölderlin-Aufsatzes vgl. den Beitrag von Patrick Primavesi in: Benjamin-Handbuch. Hg. v. Burkhardt Lindner. Stuttgart: Metzler 2006, S. 465–471. Dort auch der Hinweis auf die u. a. von Gershom Scholem kommentierte Beziehung zwischen dem Hölderlin-Aufsatz und der traumatischen Erinnerung an Benjamins Freund Friedrich Heinele, der beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs Selbstmord verübte, um sich der Einberufung zum Militär zu entziehen – ein ›Erlebnis‹, dessen Benjamin, seiner Kritik der hermeneutischen Methode Diltheys und seinem Verständnis von Hölderlins eigener Durcharbeitung persönlicher Traumata getreu, nur in der Kryptik der gleichen Anfangsbuchstaben (F. H.) gedachte. Aber aufgrund dieser kryptischen Anspielung liest sich der ganze Aufsatz als eine Hommage an den Freund.

der ersteren ein göttliches Mandat oder eine Aufgabe zu. Der Ambivalenz einer solchen, die griechischen Götter nachahmenden, Selbstgestaltung und/oder Selbstsetzung (»Sich selbst Gestalt geben, das heißt ὑβρις«, GS II,1, S. 121),¹⁸ die den Dichter entweder zum Priester oder (und) zum mythisch-heroischen Opfer hochstilisiert, setzt Benjamin den Mut als Qualität einer »Beziehung von Mensch zu Welt und von Welt zu Mensch« »im dichterischen Kosmos« entgegen.¹⁹ Die im ästhetischen Kommentar aufgedeckte Komplementarität von »Blödigkeit« und »Nüchternheit« profiliert beide als die zwei Seiten des gleichen poetischen Sprech- oder Schreibaktes, der sich jedweder Instrumentalisierung (und Legitimierung) von Dichtung »aus einer ihr fremden, wie auch immer gearteten und bezeichneten Instanz«²⁰ und demzufolge auch der von Deutungen aus dem George-Kreis geförderten und am Vorabend des Ersten Weltkrieges alles andere als unschuldigen Verklärung des Opfertodes entgegensetzt.²¹

Der radikalen Absage an eine Interpretationstradition, die laut Benjamin vorschnell von dem ästhetischen Werk auf den Autor, seine Erlebnisse und deren Repräsentativität für die geistesgeschichtliche »Bestimmung« des – deutschen – Volkes zu schließen geneigt war, entspricht auf der anderen, kontrastierenden Seite aber keinesfalls die Befürwortung einer unproblematischen Werkimmanenz. Der Aufgabe, die dem Dichter als »Führer« zugeordnet wird, stellt Benjamin eine »dichterische Aufgabe« entgegen, die zunächst als Aufgabe des Gedichts, d. h. als eine dem Gedicht zu Grunde liegende »Voraussetzung« oder »letzte[r] Grund« bezeichnet wird, dann aber auch als eine »Sphäre«, die »Erzeugnis und Gegenstand der Untersuchung zugleich« heißt, d. h. im Akt des Lesens mit-konstituiert wird.²² Was Benjamin sofort »das Gedichtete« nennt,

18 Zur impliziten Kritik der fichteanischen Selbstsetzung und Tathandlung, die in Hölderlins Werk eine zentrale Rolle spielt, vgl. u. a. Beatrice Hanssen: *Dichtermut and Blödigkeit: Two Poems by Hölderlin*. Interpreted by Walter Benjamin. In: *MLN* 112 (1997), H. 5, S. 786–816, hier S. 805.

19 GS II,1, S. 123 u. 113.

20 Sigrid Weigel: Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder. Frankfurt a. M.: Fischer 2008, S. 125.

21 Die Absage an eine heilsgeschichtliche (und zugleich politische) Vereinnahmung von Hölderlins Werk verschärft sich noch in Benjamins Besprechung von Max Kommerells *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*: »Das Bild des Mannes, das darin entrollt wird, ist Bruchstück einer neuen vita sanctorum und von keiner Geschichte mehr assimilierbar. Seinem ohnehin fast unerträglich blendenden Umriß fehlt die Beschattung, die gerade hier die Theorie gewährt hätte. Darauf aber ist es nicht abgesehen. Ein Mahnmal deutscher Zukunft sollte aufgerichtet werden. Über Nacht werden Geisterhände ein großes »zu spät« draufmalen. Hölderlin war nicht vom Schlage derer, die auferstehen, und das Land, dessen Sehern ihre Visionen über Leichen erscheinen, ist nicht das seine.« (Walter Benjamin: *Wider ein Meisterwerk*. Zu Max Kommerell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. In: GS III, S. 252–259, hier S. 259.)

22 GS II,1, S. 105.

wird als »Grenzbegriff« definiert,²³ da es sich sowohl von dem Gedicht (der Funktionseinheit des vorliegenden Textes) selber als auch von der Funktionseinheit des Lebens, das es vermittelt, unterscheidet: Es sei ein Grenzbegriff, weil es weniger etwas für sich als vielmehr einen Übergang zwischen den Funktionseinheiten des Lebens und des Gedichts bezeichnet. Das Gedichtete entspricht somit keiner grundlegenden Identität (und schon gar nicht der des Autors), sondern ist Prinzip eines Übergangs oder einer Transformation, die immerhin auf den Begriff ›das Gedichtete‹ gebracht wird, als wäre es doch eher Produkt als Prozess. Es ist aber beides, und Benjamin zögert nicht, in jenem Gedichteten die ›Sphäre‹ zu sehen, die nicht nur »für jede Dichtung eine besondere Gestalt hat«, d. h. singularär ist, sondern auch der locus ist, in dem jener »eigentümliche Bezirk erschlossen werden [soll], der die Wahrheit der Dichtung enthält.«²⁴ »Diese ›Wahrheit‹« – und Benjamin setzt sie selber zwischen Anführungszeichen, als wollte er dadurch schon den nicht-kognitiven Charakter dieser Wahrheit hervorheben – »soll verstanden sein als Gegenständlichkeit ihres [der Dichter] Schaffens.«²⁵ Die Materialität des Schreibens und der Schrift artikulieren somit die performative Wahrheit der Dichtung, indem in ihr nicht nur Schreiben und Leben, sondern auch die ›technè‹ des Subjekts und die ›mèchanè‹ der Schrift, Autonomes und Heteronomes sich reziprok bestimmen und begrenzen im Hinblick auf die »Erfüllung der jeweiligen künstlerischen Aufgabe.«²⁶ Und: »Diese Idee der Aufgabe ist für den Schöpfer immer das Leben.«²⁷

Wenn es heißt, dass das Leben »als letzte Einheit dem Gedichteten zum Grunde« liegt und das Leben »allgemein das Gedichtete der Gedichte ist«,²⁸ so wird damit die vorher beschriebene Beziehungsstruktur nicht verneint, sondern es wird gerade deren komplizierter Bestimmungscharakter oder deren *Bestimmbarkeit* betont: »Es liegt nicht die individuelle Lebensstimmung des Künstlers zum Grunde, sondern ein durch die Kunst bestimmter Lebenszusammenhang.«²⁹ Leben ist nicht als unmittelbare Referenz greifbar im Gedicht, sondern wird erst durch die ästhetische Bestimmung zu jenem Zusammenhang und jener Funktionseinheit, die ›Leben‹ genannt werden darf; genau wie das Gedichtete, mit dem Benjamin es gewissermaßen identifiziert, erscheint das Leben nicht als etwas an und für sich, es wird als Aufgabe gefasst, genauer: als ›Idee

23 Ebd., S. 105 f.

24 Ebd., S. 105.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 107.

28 Ebd.

29 Ebd.

der Aufgabe, deren Lösung das Gedicht zu sein versucht (›Idee der Lösung‹), wobei die Gegenständlichkeit des Schaffens als »die Erfüllung der jeweiligen [...] Aufgabe«³⁰ noch einmal den performativen, die Erfüllung (als Idee des unvollendeten Erfüllens) aufschiebenden Charakter betont. Auf diesen kommt es Benjamin an, nicht auf das Ergebnis des Gedichts.³¹ Dieses ist, so Benjamin, als Funktionszusammenhang von einer »höchsten Bestimmtheit«, während das Gedichtete (und somit auch das Leben) sich von dem Gedicht lediglich »durch seine größere Bestimmbarkeit [unterscheidet]: nicht durch einen quantitativen Mangel an Bestimmungen, sondern durch das *potentielle* Dasein derjenigen, die im Gedicht *aktuell* vorhanden sind und *anderer*.«³² Zwischen der vom Gedichteten verwalteten »Mannigfaltigkeit der Verbindungsmöglichkeiten« und der »immer strengeren Bestimmtheit« des Gedichts findet somit ein unvermeidliches »*Absehen* von gewissen Bestimmungen« statt, das der Kommentar, indem er sich auf das Gedichtete richtet und dieses als »Auflockerung« der vom Gedicht realisierten, aktualisierten Bestimmungen definiert wird,³³ auch wieder rückgängig machen (›auflockern‹) sollte, bis dieser notwendigerweise an seine Grenze stößt: denn zwischen Aktualisierung und Potenz, Lösung und Aufgabe gibt es eine Inkommensurabilität, die nicht überwunden werden kann. Nicht nur das potentielle Dasein jener Bestimmungen, die im Gedicht aktuell vorhanden sind, wäre aufzudecken, sondern auch ›*anderer*‹.³⁴ Die Aufgabe – das Leben – liegt dem Gedicht auf eine uneinholbare Weise als unbestimmte Alterität voraus. Das Gedicht ist immerhin der Schwellenraum und Gasträum, der die Möglichkeit des Empfangs enthält.

Was also ins Zentrum von Benjamins Lektüre gerückt wird, ist eine Sphäre

30 Ebd., S. 105.

31 »Nicht danach kann die Bewertung sich richten, wie der Dichter seine Aufgabe gelöst habe, vielmehr bestimmt der Ernst und die Größe der Aufgabe selbst die Bewertung.« (Ebd.)

32 Ebd., S. 106 (Hervorhebungen B. Ph.).

33 Ebd. (Hervorhebungen B. Ph.).

34 Vgl. zu dieser Problematik des ›Absehens‹ die aufschlussreichen Seiten in: Samuel Weber: Benjamin's –abilities. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard Univ. Press 2008, S. 14–19, hier S. 18 f.: »We see here how the ability to be determined – the ›greater determinability‹ of the poetized – depends directly on the ability to indetermine: to avert one's view from what cannot be taken in. Looking at and looking away are not mutually exclusive, but rather inseparable. This suggests how and why determinability, and Benjamin's –abilities more generally, go hand in hand with the negotiation of inability, and why looking up – der *Augenaufschlag* as he writes in the *Trauerspielbuch* – always also means looking away. Perhaps it is this convergence of looking at, looking-away and looking-up that explains why the primary of Benjamin's –abilities is readability. And also why the now of knowability – *das Jetzt der Erkennbarkeit* – is also the moment in which readability parts company with determinate meaning and knowledge, not by dissolving its relation to it, but by acknowledging the irreducible immediacy – the *Un-mittel-barkeit* – of its medium of language to be the greatest –ability of all.« (Vgl. auch GS II,1, S. 122.)

von Beziehungen und Verbindungen, die sich sowohl einem bestimmten Ursprung außerhalb oder innerhalb des dichterischen Kosmos als auch einem bestimmten Telos (der Lösung des Gedichts) entzieht. »[D]as letzte Gesetz dieser Welt ist eben die Verbundenheit: als Einheit der Funktion von Verbindendem und Verbundenem«, von Bestimmendem und Bestimmtem, so dass letzten Endes alle Gestalten im Gedicht, »so selbstherrlich sie erscheinen, schließlich zurückfallen in die Gesetztheit des Gesanges«. ³⁵ Die komparatistische Analyse der beiden Gedichtfassungen, die hier nicht im Einzelnen nachvollzogen werden kann, belegt diese Struktur mit inhaltlich-thematischen Tendenzen des Überarbeitungsprozesses, in dem Benjamin vor allem die hierarchielose Abhängigkeit der Gestalten und Elemente, ihre ursprüngliche Kontiguität und Simultaneität, hervorhebt: »So daß hier, um die Mitte des Gedichts, Menschen, Himmlische und Fürsten, gleichsam abstürzend aus ihren alten Ordnungen, zu einander gereiht sind«. ³⁶ Dem rhetorisch-poetologischen Konzept der ›Reihung‹ (das später von Adorno und Szondi mit den Begriffen der Parataxe und der Episierung verknüpft werden soll) entsprechen das (im Gedicht selbst verwendete) Bild des Teppichs – der Textur oder des Gewebes – und der orientalischen Ornamentik – »das ist das orientalische, mystische, die Grenzen überwindende Prinzip, das in diesem Gedicht so offenbar immer wieder das griechische, gestaltende Prinzip aufhebt«. ³⁷ Dieses letztere hebt sich auf »in der raumzeitlichen Ordnung, in der sie [die Gestalt] als gestaltlos, allgestalt, Vorgang und Dasein, zeitliche Plastik und räumliches Geschehen aufgehoben ist.« ³⁸ Der Begriff der Aufhebung ist irreführend, weil es sich zugleich um »zurückfallen« und »abstürzen« handelt, wie Benjamin vorher behauptet hat, ein Zurückfallen in die »Gesetztheit des Gesangs«. ³⁹ Der merkwürdige Ausdruck ›Gesetztheit‹ verweist angeblich auf eine Ur-Setzung, die jeder Setzung, jeder Abhängigkeitsbeziehung vorangeht. In diesem zurückweichenden Grund, dessen Mitte ›einem anderen gebührt‹ und somit als die Mitte einer grundsätzlich vertagten Verfügungsgewalt oder Souveränität definiert wird, die immer ›einem anderen‹ zukommt, wird jeder Versuch zur Selbstgestaltung, von der auch immer Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse sowie identifikatorische Vereinnahmungen des Lebens gezeitigt werden, zur falschen Nachträglichkeit und verfehlten Aktualisierung verurteilt. Das Leben, in dem das Gedicht steht, gebührt eben einem (jeweils) ›anderen‹,

35 GS II,1, S. 122 u. 113.

36 Ebd., S. 112.

37 Ebd., S. 124.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 113.

das ›reine Kunstwerk‹ wirkt dessen Identifikation (und Reduktion bzw. Instrumentalisierung) als Leben eines Volkes oder eines Individuums entgegen und bewacht dessen irreduzible, andere Singuläre Pluralität.

Als paradoxaler Platzhalter dieser Mitte wird nun immerhin der Dichter angedeutet, nicht aber weil ihm diese Mitte als einem überlegenen prophetischen Subjekt ›gebührte‹; es handelt sich um den dorthin ›Versetzen‹, der sich dem Beziehungs- und Bestimmungskomplex hingeben soll – ihm bleibt nichts als eben das, heißt es – und durch dessen Mut, verstanden als Passivität, die Zirkulation der Bestimmungen und Beziehungen, durch die sich das Leben als ein ›eigenes‹, als erhabenes auch dem Zugriff des Erkennens versagtes, bewähren kann, nicht aufgehoben bzw. nicht mit dem Bereich des geschichtlich-politischen Handelns kurzgeschlossen wird. Er bedeutet »die unberührbare Mitte aller Beziehung«,⁴⁰ er ›lebt‹ sie sogar.

Die Passivität, der er sich hingeben soll, um so die Mannigfaltigkeit der Verbindungsmöglichkeiten zu ›bedeuten‹ und zu ›leben‹, stellt sich aber als ein *Un-vermögen* heraus, *das er letzten Endes nicht vermag*, vielleicht auch nicht vermögen darf. Seine Haltung ist die einer ausgesetzten, im Versetzt-Werden zurückhaltenden Hingabe: ihm – dem Dichter – »bleibt nichts als sich ganz hinzugeben der Beziehung«;⁴¹ auf dieser Schwelle bleibt er stehen. Dieses *nichts* ist ein sprachlich-textueller Widerstand, der ihn vor der Radikalität einer totalen Nüchternheit, die nichts als die Gewalt reiner Bestimmbarkeit wäre, bewahrt; indem er aber auf der Schwelle der ›Blödigkeit‹ verharret, kann er als Zunge des Volkes ›bei Lebenden‹ sein. ›Blödigkeit‹ bezeichnet eine Nicht-Performanz zwischen Darstellen und Herstellen, Repräsentation und Handlung. Das ›Subjekt‹ der ›Blödigkeit‹ performiert somit auf paradoxe Weise, das heißt, vielleicht als ›Afformativ‹ (um einen Begriff von Werner Hamacher zu verwenden⁴²), den

40 Ebd., S. 125.

41 Ebd. (Hervorhebung B. Ph.)

42 Vgl. Hamachers Lektüre von Walter Benjamins *Zur Kritik der Gewalt: Afformative, Strike*. In: *Cardozo Law Review* 13 (1991/1992), S. 1133–1157, hier S. 1154 f.: »Benjamin's political theory is a theory of pure means that neither present (*darstellen*) nor produce (*herstellen*) (for that would make them into means for something other, serving the subjection and exploitation of their mediacy), and that neither posit nor are the act of positing itself (since positing is already bound to a temporal form dictated by consideration for subsistence, and is thus a means of its own preservation); Benjamin's political theory of pure means which do not posit, but depose, which do not produce but instead *interrupt* production, is not only thematically about a revolution, but itself effects a reversal of the perspective of classic political theory: it no longer defines politics by reference to the production of social life and its presentation in the ›moral organism‹ of the state, but by reference to that which subverts the imperative of production and self-production, which evades the institutions of its implementation and suspends the paradigm of social self-production – the law, the law-positing and law-preserving speech act. By defining the realm of the political from the point of view of the work stoppage, and in terms not characterizable as

diskursiven Raum einer Begegnung, ›wo sich vieles gesellet, freudig und jedem gleich, jedem offen‹. Das ist die Demokratie des späten Hölderlin.

linguistic action, Benjamin's theory avoids the mistake of transcendental-pragmatic accounts of social and political life – the mistake of allowing the production paradigm to be resurrected in the paradigm of performativity. The pure mediacy of language which Benjamin places at the center of his critique of the political does not depend on any performative act or force of production, but only emerges in their suspension: it is affirmative.«

Helmut Mottel

»DANN [...] GEBT DAS WORT UND THEILT DAS GUT«

Hölderlins »Empedokles«-Fragment im Kontext der Kulturgeschichte der Französischen Revolution

Die Revolution ist die Maske des Todes /

Der Tod ist die Maske der Revolution

Heiner Müller: Der Auftrag

Den typographischen Lettern und dem Gebrauch,

den wir davon machen, haben wir es zu danken,

daß die schädlichen Träumereien eines Hobbes

und eines Spinoza ewig bleiben werden.

Rousseau: Erster Diskurs

I. Rousseau als Deutungsagent der französischen Revolution

Dass Philosophie und Kunst, in theoretischer wie in praktischer Absicht, ein Traum seien, sagt also Rousseau nicht erst in seinen autobiographischen Schriften der Spätzeit. Die Welt und ihre Deutung wird ihm zum Traum, schon lange bevor er sein Leben und Schreiben zum Deutungsagenten des gesellschaftlichen Lebens des Ancien Régime stilisiert und zugleich, wenn man so will vice versa, alle Interaktion in seiner Umgebung nur in Bezug auf die Ermöglichung oder Obstruktion seines Schreib- und Autorschaftsprojekts hin decodiert. Dabei scheinen aus heutiger Sicht weniger die offensichtlich paranoiden Züge von Rousseaus Weltbezug interpretationsbedürftig¹ als vielmehr die Tatsache, wie

¹ Foucaults These von einer Gleichursprünglichkeit von Werk und Wahnsinn in Bezug auf Hölderlin lässt sich auch für Rousseau in Anschlag bringen. Vgl. auch Jean Starobinski: Rousseau. Eine Welt von Widerständen. München: Hanser 1988, S. 303: »Jeder Anspruch auf absolute Einzigartigkeit bedeutet einen Aufstand gegen die allgemein anerkannten Normen. In der Logik dieses Aufstandes liegt es, daß

bereitwillig die Generationen nach ihm seinen Träumereien gefolgt, wie sie seine Phantasmen in gesellschaftliche Handlungsanweisungen, Termini seiner programmatischen Schriften in Konzeptschlagwörter umzusetzen trachteten. Zwanzig Jahre nach seinem Tod erscheinen vor dem Gerichtshof der Geschichte seine Widersacher als die blinden Toren, die das Revolutionäre des ›Retour‹-Konzepts der ›Discours sur l'inégalité‹ und ›Discours sur les sciences et les arts‹,² die Neuerfindung der Kindheit im *Émile* oder die Rechtfertigung der natürlichen Religion aus dem Geist der leiblichen Liebe in der *Nouvelle Heloise* verkannt haben. Rousseaus Träume treten dagegen in ein komplexes Spiel von Selbst- und Fremdinstitutionalisierungsprozessen ein, die die von ihm selbst obsessiv verfolgte Denkfigur des Deutungsagenten aufnehmen, um in Rousseaus Vokabular einen Schlüssel für die Lektüre des Ursprungs der Moderne zu finden. So werden für die Generation der um 1770 Geborenen neben der Schriftspur Jean-Jacques' seine Porträts, seine Büsten, seine Denkmäler und Denkmalslandschaften,³ schließlich die mit diesen Artefakten verbundenen sozialen Praktiken zu Applikationsfolien kollektiver Ursprungsphantasien,⁴ die jene Aporien der Schrift, der Geschichte und der Kommunikation zu erklären und zu kompensieren suchen, die mit dem säkularen Ereignis von 1789 verbunden sind.

Rousseau also als Deutungsagent der Französischen Revolution, die Lektüre seiner Schriften und die Rezeption der mit seiner Vita verknüpften Bildgrammatiken in Deutschland vor dem Hintergrund des Umsturzes in Frankreich, aufgefangen bei Kleist und Hölderlin, darum wird es im Folgenden gehen.

Dass Rousseaus Werk gerade durch das Raum und Zeit suspendierende Motiv des Traums als Deutungsagent der Revolution fungieren kann, haben bereits die Zeitgenossen des revolutionären Umsturzes geahnt. So deklariert das Mitglied des Konvents Joseph Lakanal, als es vor dieser Versammlung anlässlich der Panthenonisierung Rousseaus zu berichten hat, dessen Bedeutung für die Ereignisse von 1789 in einem zeitlichen Paradox: »Es ist nicht der Gesellschaftsvertrag, der zur Revolution geführt hat. Es ist vielmehr die Revolution, die uns

das Individuum sein Recht verkündet, sich in der Anormalität einzurichten und deren Erfahrung zu machen, sofern es nur irgend das Verlangen danach in sich selbst verspürt. Besser noch, es wird als Gründer und Erfinder einer neuen Norm auftreten, im Hinblick auf die ihm alle übrigen Menschen wie mit Blindheit geschlagen erscheinen.«

- 2 Vgl. zu diesem Konzept Ursula Link-Heer: Die Pappelinsel von Ermenonville. Rousseaus letzte Ruhestätte als ›retour à la nature‹. In: kultuRRevolution 35 (1997), S. 79–86.
- 3 Vgl. Isabelle Kalinowski: Landschaften der Geschichtsphilosophie. Rousseau – Kant – Hölderlin. In: kultuRRevolution 35 (1997), S. 28–31, hier S. 29.
- 4 Vgl. Jürgen Link: Hölderlin – Rousseau. Retour inventif. Paris: Presses Universitaires de Vincennes 1995, S. 37.

den Gesellschaftsvertrag erklärt hat.«⁵ Schärfer als Lakanal, der ja nur durch eine buchstäbliche Lektüre für die Verschiebung des Signifikanten Rousseau ins Imaginäre gewonnen werden kann, fasst Fichte die Bedeutung des Symbolischen bei einer Entzifferung der Revolution durch die Apperzeptionsfolie Rousseau: »Rousseau, den ihr noch einmal über das andere einen Träumer nennt, indes seine Träume unter euren Augen in Erfüllung gehen, verfuhr viel zu schonend mit euch, ihr Empiriker; das war sein Fehler.«⁶ Die Übergänglichkeit von Phantasma und Realität, die Fichte im Motiv des Traumes zu fassen versucht, wird von den Zeitgenossen der Revolution mit einem zweiten Begriff verknüpft, der auf der einen Seite mit Rousseaus Schriften auf mehreren Ebenen verbunden erscheint und auf der anderen Seite unmittelbar das Zentralproblem der Revolutionäre betrifft: dem Begriff der Repräsentation.

Die Denkmodelle der Repräsentation und ihre gesellschaftliche Realisation werden am Ende des 18. Jahrhunderts mit politischen, soziologischen, linguistischen und semiotischen Problemfeldern verknüpft, die in den sozialphilosophischen Schriften Rousseaus diskutiert werden. Dabei fungiert holzschnittartig der *Gesellschaftsvertrag* als Deutungsagent in der Auseinandersetzung um die Ausübung der Souveränität und ihrer institutionellen Verkörperung; die *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* verlängert diese Problematik in die Menschheitsgeschichte und diskutiert ihre naturrechtliche Legitimation, während der *Versuch über den Ursprung der Sprachen* nach den Wurzeln des basalen Repräsentationsmediums des Menschen selbst gräbt. Die Sprache bildet bei Rousseau gleichsam die Schnittstelle, an der Repräsentationsverhältnisse sich ausprägen; sie ist die erste in einer Reihe von sekundären Kulturtechniken, deren sich der Mensch bedient, um sein soziales Sein einzurichten. Die Produktivität des Rousseauschen Denkens liegt nun gerade darin, dass er den Weg zurück zu den Ursprüngen der Kategorien der gesellschaftlichen Ordnung, ihrer Repräsentationsinstitutionen und Repräsentationsmedien, um mit Fichte zu sprechen, nicht als Empiriker geht, sondern gleichsam in einem kulturgeschichtlichen Traumprotokoll poetisch die Momente solcher Ursprünge der Repräsentation phantasiert, wobei Kulturgeschichte und Subjektgeschichte Hand in Hand zu gehen scheinen. Diese kulturgeschichtlichen Traumprotokolle funktionieren so nach einem Kausalnexus, in dem die

5 Joseph Lakanal: Rapport sur J. J. Rousseau fait au nom du Comité d'Instruction publique, 29 Fructidor an II (15. 9. 1794). Zit. nach François Furet: Jean-Jacques Rousseau und die Französische Revolution. Jan Patočka-Gedächtnisvorlesung. Wien: Passagen 1994, S. 44.

6 Johann Gottlieb Fichte. Zit. nach Talmon Yankov Leib: Die Ursprünge der totalitären Demokratie. Köln/Opladen: Westdeutscher Verlag 1961, S. 14.

Geschichte des Kollektivs in den Kategorien der Ontogenese des Einzelwesens und die Geschichte des Subjekts vor dem Hintergrund der Phylogenese der Gattung erklärt werden kann. Die Traumtexte konstituieren sich aus Elementen, auf die als Manifestes referiert wird, aus einem Ensemble von Verschiebungs- und Übertragungsschemata von Referenz, die als durchgängige Metaphern den Text strukturieren und schließlich aus einem Bereich der Verdrängung, in dem die Substitution von Macht- und Gewaltzusammenhängen durch ein Ursprungstheater statthat.⁷ Konstitutions- und Funktionszusammenhänge dieser Traumprotokolle – und darauf wollen wir letztlich abheben – verweisen auf ihren Charakter als komplexe Beglaubigungsrituale.

Auf der Ebene des Manifesten erzählt Rousseau im *Émile* dabei von den Urszenen der Selbstbeglaubigung des Subjekts in der Geschichte der Kindheit oder der Erfahrung der Sexualität, im *Gesellschaftsvertrag* von der Naturgeschichte von Soziabilität und Recht und von den Ursprüngen und Aporien ihrer institutionellen Ausprägung; im *Versuch über den Ursprung der Sprachen* von der Erfindung der Sprachzeichen und damit der Geburt der Repräsentation und schließlich werkübergreifend von der Begründung der Existenz aus einem auratisierten Schreibprozess in der Dialektik von Bekenntnis und Sendung.⁸ Die Manifestationen erscheinen dabei als durchgängige Allegorien, die aus existentiellen Spannungsverhältnissen durch Übertragungsarbeit gewonnen werden. So sedimentiert sich die Lebensgeschichte durch das im Idealfall in der Kindheit programmierte dialektische Spiel von Selbstliebe und Nächstenliebe,⁹ so entstehen Gesetz und Verfassung aus der spannungsvollen Transformation der Selbstbestimmung des Einzelnen in die Souveränität der kollektiven Institutionen über das Medium der ›Volonté générale‹,¹⁰ so entwickelt sich die Sprache durch ein Hin und Her zwischen Naturlaut und Artikulation, das den hermeneutischen Austauschprozess zwischen Wahrnehmung und Vorstellungsinhalten begleitet;¹¹ und schließlich generiert sich Autorschaft aus dem Aneignungsprozess eines intersubjektiven Fungibilitäten unterworfenen Mediums durch

7 Vgl. Armin Adam u. Martin Stingelin: Vorwort. In: Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen. Hg. v. dens. Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 7–12, hier S. 10.

8 Vgl. Rousseaus zum Paulustopos stilisierter Bericht über seine Geburt als Autor: Vier Briefe an Malesherbes. In: Jean-Jacques Rousseau: Schriften in zwei Bänden. Hg. v. Henning Ritter. München: Hanser 1978, Bd. 1, S. 483.

9 Vgl. das »Glaubensbekenntnis eines savoyardischen Vikars«. In: Ders.: *Emile oder Über die Erziehung*. München: Hanser 1981, S. 335–385.

10 Vgl. ders.: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*. In: Ders.: *Sozialphilosophische und Politische Schriften*. München: Hanser 1981, S. 357–359.

11 Vgl. ders.: *Versuch über den Ursprung der Sprachen*. In: *Ebd.*, S. 171 f.

einen Einzelnen und der Reintegration der daraus resultierenden Schriftspur in gesellschaftliche Zirkulationsprozesse. An diesen Übertragungsprozessen ist zweierlei bemerkenswert: Zum einen betreiben sie bei Rousseau eine begrenzte Abstraktion von Zeichen- und Repräsentationszusammenhängen. Die von Fall zu Fall in gelungener sozialer Interaktion zum Ausdruck kommende Balance zwischen ›Amour propre‹ und ›Amour soier‹ wird habitualisiert zu einem an Kant gemahnenden Ethos.¹² Der Dreiecksbeziehung zwischen Selbstbestimmung, ›Volonté générale‹ und den Gesetzen wird durch den Gesellschaftsvertrag Stabilität verliehen, das Spiel von Naturlaut und Artikulation wird in den systematischen und konventionalisierten Formularen Grammatik und Lexikon festgeschrieben, und die Sprachaneignungsakte des Autors entlassen den zuschreibbaren Individualstil. Diese Schemata der Verschränkung von Zeichengebung und Formalisierung begründen die Anschlussfähigkeit dieser Konzepte an historische und gesellschaftliche Prozesse am Ende des 18. Jahrhunderts. Für Rousseaus Auffassung vom Zusammenhang von Ursprung und Repräsentation ist es nun entscheidend, dass diese unhintergehbaren Abstraktionen auf einer mittleren Stufe zwischen Naturzustand und Zivilisation sistiert werden. In diesem utopischen Gesellschaftszustand sind die basalen Kulturtechniken des Menschen bereits entwickelt, zugleich wird jedoch die Geschichte ihres Ursprungs in ästhetisierten Erzählungen im kollektiven Gedächtnis erinnert. Diese Struktur verweist auf den zweiten merkwürdigen Aspekt in Rousseaus Verschränkung von Ursprung und Repräsentation.

Das Rousseausche Ursprungstheater verdrängt den Usurpationscharakter der Begründung von Ordnungen nicht einfach, um deren historische Legitimität zu inszenieren, sondern stellt diesen Gründungsakt in ästhetischen Bildern in die Spannung von Gelingen und Korruption. Die Poesie der schönen Stellen »zeichnet damit eine Konstellation vor, in der die Urszene der Gemeinschaft schließlich nach beiden Seiten hin ausschlagen kann: zur Figur einer permanenten Revolution und idealtypischen Form einer direkten Demokratie; und zum Modell einer plebiszitären Ermächtigung, die sich im Begriff der ›Bewegung‹ zusammenzieht«. ¹³ Rousseaus Traumprotokolle vom Ursprung der Gattung, der Gesellschaft und der Repräsentation bedienen sich also nicht des Ästhetischen, sondern fundieren sämtliche gesellschaftlichen Wertsphären im Ästhetischen. Damit wird aber deutlich, dass mit Rousseaus Beglaubigungsreden eine ja-

12 Vgl. zum Verhältnis Rousseau – Kant: Starobinski, Rousseau (wie Anm. 1), S. 53.

13 Joseph Vogl: Gründungstheater. Gesetz und Geschichte. In: Adam/Stingelin (Hgg.), Übertragung und Gesetz (wie Anm. 7), S. 31–40, hier S. 34.

nusköpfige Struktur impliziert ist, die sich zu Legitimitätsbehauptungen von Ordnungen zugleich affirmativ und subversiv verhält.

Die Attraktivität von Rousseaus kulturgeschichtlichen Traumprotokollen für die politischen und ideologischen Akteure in Frankreich und Deutschland nach 1789 wird jetzt deutlicher. Auf einer ersten Ebene können in der gegenseitigen Überblendung von Gattungshistorie und Subjektgeschichte einerseits Konzepte wie Kindheit oder Initiation für die Interpretation von gesellschaftlichen und historischen Prozessen gewonnen werden und andererseits asoziale Verhaltensweisen der Subjekte aus den Aporien des Zivilisationsprozesses abgeleitet werden. Auf einer zweiten Ebene erscheinen Zeichenrelationen und Repräsentationsverhältnisse nicht als logische Abbildung einer Wirklichkeit, sondern als Ergebnisse psychologischer, historischer und politischer Prozesse, die sich zugleich bedingen. Rousseaus Denken unterläuft auf dieser Ebene nicht nur die Logik der Herrschaft, sondern auch die Ordnung der Dinge im Ancien Régime. Auf einer dritten Ebene bewegt sich die Frage nach der Rolle, die Rousseaus Ursprungsdenken für die Beglaubigungsrituale der neuen Ordnung spielen kann: Die Rousseauschen Urszenen, die Poesie der schönen Stellen, in denen ein gelungener Ursprung phantasiert wird,¹⁴ stiften selbst keine verlässlichen Repräsentationsverhältnisse. Ihre Wiederholung erlaubt nicht die Wiederholung einer Identitätserfahrung, sondern erzwingt das Durchlaufen des Zivilisationsprozesses in umgekehrter Richtung; der Ursprung erscheint so als Erfahrung der Alterität und impliziert die Differenz als basalen Erfahrungsgestus des

14 Vgl. Rousseau, Versuch (wie Anm. 11), S. 197: »In den trockenen Gegenden [...], wo man Wasser nur aus Brunnen gewinnen konnte, mußte man zusammenkommen, um Schächte auszuheben oder zumindest um sich über die Nutzung zu verständigen. Dies mußte der Ursprung der Gesellschaften und der Sprachen in den warmen Ländern gewesen sein. Dort bildeten sich die ersten Familienbände; dort trafen zum ersten Male die beiden Geschlechter zusammen. Die jungen Mädchen holten Wasser für den Haushalt, die jungen Männer führten ihre Herden zur Tränke. Dort begannen die Augen, die von Kindheit mit denselben Gegenständen vertraut waren, Anmutigeres zu sehen. Das Herz erfreute sich angesichts dieser neuen Gegenstände, ein unbekannter Reiz besänftigte seine Wildheit, und es fühlte das Vergnügen, nicht allein zu sein. Das Wasser wurde unmerklich immer notwendiger, das Vieh hatte häufiger Durst. Man kam mit Hast herbei und schied mit Bedauern. In diesem glücklichen Zeitalter, wo nichts die Stunden einteilte, zwang auch nichts dazu, sie zu zählen. Die Zeit hatte kein anderes Maß als das Vergnügen und die Langeweile. Unter alten Eichen, den Siegern über die Jahre, vergaß eine hitzige Jugend allmählich ihre Wildheit. Nach und nach zähmte man einander; indem man sich mühte, gehört zu werden, lernte man, sich zu erklären. Hier fanden die ersten Feste statt, die Füße sprangen vor Freude, die eilfertige Gebärde genügte nicht mehr, die Stimme begleitete sie mit leidenschaftlichen Tönen, das Vergnügen und die Begierde verschmolzen miteinander und wurden gleichzeitig empfunden. Hier endlich stand die wahre Wiege der Völker, und dem reinen Kristall der Brunnen entsprangen die ersten Feuer der Liebe.«



Abb. 1: A. Duplessis, *La Révolution Française, Arrivée sous le règne de Louis XVI., 1792* (Radierung, Paris, Bibliothèque nationale de France)

Menschen.¹⁵ Dass auch und gerade die revolutionäre Indienstnahme nach 1789 um diesen Aspekt des Rousseauschen Ursprungsdenkens einen Bogen macht, wird schlaglichtartig bei der Betrachtung eines populären Kupferstichs deutlich.

Abbildung 1 zeigt eine allegorische Darstellung der Begründung der neuen, durch die Revolutionäre gestifteten Repräsentationsverhältnisse. Weit davon entfernt, selbst eine interessenlose Repräsentation der Inszenierungsstrukturen des Stiftungsvorgangs neuer revolutionärer Repräsentativität zu sein, überblendet der Stich Körperbilder und Schriften zu einem Deutungspanorama des Vorgangs der Repräsentation, indem eine ganz bestimmte Relation von Zeichen und Bezeichnetem quasi ontologisiert wird. Im Bildhintergrund finden sich Bildmontagen von den Höhepunkten der Revolution, u. a. gut erkennbar links oben der Sturm auf die Bastille und die Heimführung der königlichen Familie aus Varennes. Im Bildvordergrund erhebt sich ein die Vorgänge deutendes Repräsentationstheater, das verschiedene historische und ideologische Bild-

15 Vgl. zur begrifflichen Differenzierung des Wiederholungsbegriffs Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 1992, S. 64 ff.

felder überblendet und zugleich auf drei Bildebenen hin hierarchisiert. Auf der untersten Ebene diskutieren die Philosophen, darunter Rousseau den ›Contract Social‹ (›Gesellschaftsvertrag‹) lesend, die basalen Grundlagen der Repräsentation. Dargestellt wird der Prozess der Überführung von Sprache in Schrift, von Diskussion in Diskurs. Auf der zweiten Bildebene bewegt sich ein allegorischer Zug, in dessen Zentrum jeweils, durch einen Lichtkegel hervorgehoben, der Monarch, geleitet durch drei allegorische, die drei Gewalten repräsentierende Frauenfiguren, und das Gesetz zu sehen sind. Über dieser Figurengruppe werden in einer himmlisch-imaginären Kanzlei die Namen der Repräsentanten der Nation in Listen eingetragen. Das neu instituierte Souveränitätsprinzip lenkt den Monarchen und das Gesetz ebenso, wie es die Zeichen der alten symbolischen Ordnung auf einem Katafalk aus dem Blickfeld geleitet und, so wird man hinzusetzen dürfen, einer letzten Ruhestätte zuführt. Zugleich restituiert dieser Stich jedoch statische Vorstellungen von Repräsentation, ist doch unter der neuen symbolischen Ordnung subkutan die alte Logik der Monarchie unterlegt: Die einzelnen Bildebenen stehen zueinander im Verhältnis fester Hierarchien und logischer Repräsentation; zwar führen die aus den Ideen der Philosophen abgeleiteten höheren Menschheitsideale den Körper des Königs, doch ändert die Realisierung dieses Wunsches, auf die der Stich referiert, nichts an der Logik der Repräsentation. Sie bleibt in der Logik der Ordnung der Dinge des klassischen Zeitalters befangen und nimmt lediglich Umbesetzungen innerhalb des bekannten Rasters vor.¹⁶ Darüber hinaus wird die Erfahrung des Differenten in diesem Stich entweder auf der referentiellen Ebene entwertet oder a priori ausgegrenzt. Dieser Stich dokumentiert, wie sich die Revolution die Phantasmen des Träumers Jean-Jacques anzueignen und in der Allegorie der neuen Verhältnisse von Souveränität und Repräsentation stillzustellen sucht.

Zugleich ist die Revolution jedoch versessen auf die Inszenierung und Darstellung von Beglaubigungsritualen, die im Werk Jean-Jacques' als kühne Ursprungsphantasien vorfabuliert waren. Die von Rousseau durch die ästhetische Prozessualisierung der Urszenen der Repräsentation gewonnene Dimension der Alterität und der Begründung der Wiederholung aus dem Denken der Differenz kehrt in den formatierten Beglaubigungsritualen der Revolution als das Verdrängte wieder. Die Reprozessualisierung des bürgerlichen Ursprungstheaters und der aus ihm erwachsenden Beglaubigungsrituale durch ihre Lektüre vor dem Hintergrund Rousseaus, eine Applikation zweiter Ordnung, wenn man

16 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 91–97.

so sagen darf, ist das Projekt, das Hölderlin und Kleist mit der französischen Revolution verbindet. Dabei unterwerfen sie ihrer rousseauistischen Relektüre zwei in der revolutionären Bildprogrammatisierung zentrale und oberflächlich analog gebrauchte Beglaubigungsrituale, den Schwur und den Eid.

II. Bildgrammatik. Davids Eide

Schwur und Eid,¹⁷ im Alltagsbewusstsein nahezu homonym verwendet, sind auch heute noch, wenn sie theatral in Szene gesetzt werden, als Kinder der französischen Revolution und der aus ihr hervorwachsenden symbolischen Ordnung identifizierbar. Wir werden vereidigt, wenn wir vor den Schranken der Justiz erscheinen, in eine Filiation der Exekutive einrücken oder gewählt werden, leisten Fahneneide, wenn wir den Wehrdienst antreten; wir schwören einander als Liebende die Einheit von Trieb und Sentiment. Wer sich auch nur flüchtig mit der Geschichte der Revolution von 1789 beschäftigt, trifft sehr bald auch auf den Komplex des Eides, so z. B. bei den sogenannten eidverweigernden Priestern,¹⁸ wo der Zusammenhang von Beglaubigungsritual und neuer Ordnung sinnfällig wird. Wie die Krisis der Repräsentation, die in den Ereignissen von 1789 zum Ausdruck kommt, in das Phantasma ihres Ursprungs mündet und daraus ein neues Beglaubigungsritual begründet, lässt sich instruktiv am Bildprogramm des Eides des Medienberaters der Revolution, Jacques-Louis David, zeigen. Seine Bearbeitungen des Themas reichen vom *Schwur der Horatier* über das Bild vom *Schwur im Ballhaus* bis zum berüchtigten *Le Serment de l'armée fait à l'Empereur après la distribution des Aigles*.¹⁹

17 Vgl. zu den folgenden Ausführungen über eine Sozial-, Kultur- und Mentalitätsgeschichte von Eid und Schwur: Glaube und Eid. Treueformeln, Glaubensbekenntnisse und Sozialdisziplinierung. Hg. v. Paolo Prodi. München: Oldenbourg 1993, S. VII–IXXX; André Holenstein: Seelenheil und Untertanenpflicht. Zur gesellschaftlichen Funktion und theoretischen Begründung des Eides in der ständischen Gesellschaft. In: Die metaphysische Begründung gesellschaftlichen Zusammenlebens und politischer Ordnung in der ständischen Gesellschaft. Hg. v. Peter Blickle. Berlin: Duncker & Humblot 1993, S. 11–63, insb. S. 50 f. u. S. 58–63; Peter Friedrich / Manfred Schneider: »Sprechkrafttheorien« oder Eid und Fluch zwischen Recht, Sprachwissenschaft, Literatur und Philosophie. In: Fatale Sprachen. Eid und Fluch in Literatur- und Rechtsgeschichte. Hg. v. dens. München: Fink 2009, S. 7–22.

18 Vgl. Denis Furet / Denis Richet: Die Französische Revolution. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 206.

19 Vgl. zum Folgenden: Jacques-Louis David. 1748–1825. [Katalog zur Ausstellung.] Musée du Louvre, dép. des peintures, Paris / Musée nat. du château, Versailles, 26. 10. 1989–12. 2. 1990. Hg. v. Antoine Schnapper. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux 1989, S. 252–275; Philippe Bordes: Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux 1983, S. 11–90.

Dabei muss man sich zunächst einmal überhaupt vor Augen halten, wie gestisches und sprachliches Handeln im Vollzug einer konventionalisierten Eideshandlung konfiguriert und mit dem Denken von Geschichte und Institutionen verbunden werden, um zum einen die Struktur der Theatralität des Schwures lesbar zu machen und zum anderen die Wiederholungsstruktur des Eides zu charakterisieren. Um die Unterscheidungskriterien zwischen Schwur und Eid herauszuarbeiten, ist es also nötig, die ihnen beiden zu Grunde liegende Konstellation der simultanen Überblendung von performativen gestischen Akten des Körpers mit Sprechakten im Blick zu behalten. Dieses beiden Handlungsformularen konstitutive Arrangement lässt sich nun in sieben Oppositionen differenzieren:

1. Während der Schwur eine Gruppenhandlung beglaubigt und durch Parallelführung von Sprechakten und Gebärden Gruppenloyalitäten von real Anwesenden (Verschwörern) stiftete, so stiftet die Verknüpfung von Eidesformel und Eidesgeste die Loyalität eines Einzelnen gegenüber einer Ordnung oder Institution durch die Beglaubigung von Handlungen oder Sprechakten vor einem imaginären Kollektiv- oder einem Kollektivsymbol.
2. In diesem Zusammenhang dominiert beim Schwur die Ausrichtung der Teilnehmenden auf einen Handlungserfolg, beim Eid die Orientierung des Eidleistenden an den Loyalitätsgaranten einer Ordnung.
3. Während im Schwur die Usurpationsstruktur von Handlungslegitimation aufscheint, bezieht sich der Eid auf kodifizierte Satzungen.
4. Damit stiften Schwüre prekäre Ursprünge von Institutionen, während sich Eideshandlungen auf deren unbefragte Legitimität beziehen.
5. Der Schwur wird charakterisiert durch die Authentizität von agierenden und sprechenden Naturkörpern, in seiner Choreographie führt die Natur unsichtbar Regie. Der Eid ist ein durch niedergeschriebene und offensichtlich inszenierte Interaktionsketten reguliertes Ritual, dem der Kulturkörper unterworfen wird.
6. Die Theatralik des Schwurs bezieht sich auf seine Originalität, und er ist deshalb nur um den Preis der Differenz wiederholbar, da die in ihm

zum Ausdruck kommende Beglaubigungsfunktion sich unmittelbarer Interaktions- und nicht abstrakter Repräsentationsbeziehung verdankt. Der Eid inszeniert die Wiederholung des Identischen, da seine Beglaubigungsfunktion sich Interaktionsformen bedient, die zu abstrakten Repräsentationsbeziehungen geronnen sind.

7. Somit beglaubigt der Eid durch die formatierte Konfiguration von Gebärde und Sprechakt eines Subjekts die Normalität der Institutionen eines Kollektivs, während Schwüre die Subversion der Institutionen einer Ordnung einleiten und legitimieren.

Vor dem Hintergrund der eben entwickelten Typologie lassen sich die zitierten Bilder Davids jeweils einem der beiden phänotypischen Beglaubigungsrituale annähern. Werfen wir zunächst einen kurzen Blick auf das Horatierbild von 1785 und den Fahneneid auf dem Marsfeld von 1804.

Das Horatierbild führt eine Schwurszene vor Augen. Dargestellt ist die Substitution einer verwandtschaftlich organisierten Blutordnung von Sippenverbänden durch die kriegerisch organisierte Blutordnung patriarchalischer Polisverbände.²⁰ Die subversive Komponente des Bildes im Verhältnis zur symbolischen Ordnung des Ancien Régime – doch dies sei an dieser Stelle nur angedeutet – besteht in seinem Angriff auf die für feudalistische Gesellschaftsstrukturen konstitutive Ableitung und Legitimation von politischen Herrschaftsstrukturen aus Verwandtschaftsbeziehungen. Dagegen thematisiert Davids frühe Reichsparteitagsversion aus dem Jahr 1807 die Struktur des Eides idealtypisch. Trotz des Titels, der ja auf den großen unwiederholbaren Augenblick abhebt, und Davids eigener Bildbeschreibung:²¹

Welche Möglichkeiten bietet er [der Bildgegenstand, H. M.] dem Genie des Malers! Es ist der Vorläufer der unsterblichen Schlachten, die den Jahrestag der Krönung Ihrer Majestät kennzeichnen [...]. So wird denn auch beim Anblick dieses Bildes die staunende Nachwelt ausrufen: »Was für Männer und welch ein Kaiser!«

– erzählt die Tafel, sei es auf der Ebene der Requisiten, des Personals oder der Anordnung der Bildungredienzen, immer von der Wiederholung des Identischen.

20 Vgl. Der kleine Pauly. Stuttgart: Druckenmüller 1967, Bd. 2, Sp. 1217.

21 Jacques-Louis David, zit. nach: Antoine Schnapper: J.-L. David und seine Zeit. Würzburg: Edition Popp 1981, S. 253.

schen und der Beglaubigung von Repräsentation. Denn alle Zeichen, die ein neuer Ursprung stiften könnte, sind als Symbole, über die Sinnzusammenhänge transportiert werden, dem Bild bereits eingeschrieben. Die Feldzeichen, die das Ethos der Garde Napoleons als Elitetruppe verkörpern, die Körperbilder der mit Bonaparte aufgestiegenen Heldenfiguren und die trinitäre Bildkomposition, die vor allem auf einer Vorstufe überdeutlich hervortritt – die Truppe, der Führer, die Göttin des Sieges²² –, verweisen auf die Zeichenabstraktion der Stiftung imperialer Verfügungsgewalt über Leben und Tod. Die Ökonomie der letalen Verschmelzung des Individualkörpers mit dem zum ehernen Kollektivkörper imaginierten Willen des Führers erscheint losgebunden von konkreten Subjekten als abstrakter Vertragstext einer Bildgrammatik, die die Agierenden und den Betrachter auf den Heldentod als Institution vereidigt.

Das Bild vom Schwur im Ballhaus zieht unser Interesse nun insbesondere deshalb auf sich, weil es auf der Ebene der referierten Inhalte ebenso wie in seinen entstehungsgeschichtlichen, produktionsästhetischen sowie medien- und rezeptionsgeschichtlichen Aspekten genau auf der Mittelachse zwischen den Handlungsformularen von Schwur und Eid situiert ist. Es liefert also ein Bild und einen Begriff von der Erfindung und Institutionalisierung eines Beglaubigungsrituals in der Krise einer Repräsentationsordnung. Bei der Deutung der Bildwerdung dieses Prozesses werden wir auf die kulturgeschichtlichen Traumprotokolle Rousseaus zurückkommen. Die eben angezogene Schwellensituation, in die das Bild gestellt ist, lässt sich an vielleicht drei Indizien ablesen und explizieren.

Das fragmentarische Monumentalgemälde²³ wurde Ende 1790 vom Jacobinerclub und der verfassungsgebenden Versammlung in Auftrag gegeben und von David während des Jahres 1791 begonnen. Dubois-Crancé, der den patriotischen Wunsch des Jacobinerclubs nach einer Darstellung jenes Augenblicks der Auslöschung »vieler Jahrhunderte der Irrtümer« durch David am 28. 10. 1790 formulierte,²⁴ knüpft die Vergabe unmittelbar an propagandistische Zwecke; es geht nicht mehr allein um die Legalität der Usurpation der Idee der Nation durch den dritten Stand, sondern zugleich um die Frage, ob der revolutionäre Prozess durch die Einberufung der Konstituante beendet ist. Diese Frage schlägt sich im theatralischen Gebrauchswert des Bildes nieder, das ursprünglich im Saal der Abgeordneten der Nationalversammlung hängen sollte; dabei scheint David sich im Jahr 1791 nicht im Klaren gewesen zu sein, ob er einen Schwur

22 Vgl. ebd.

23 Zur Entstehungsgeschichte vgl. ebd., S. 120–122.

24 Ebd., S. 109.

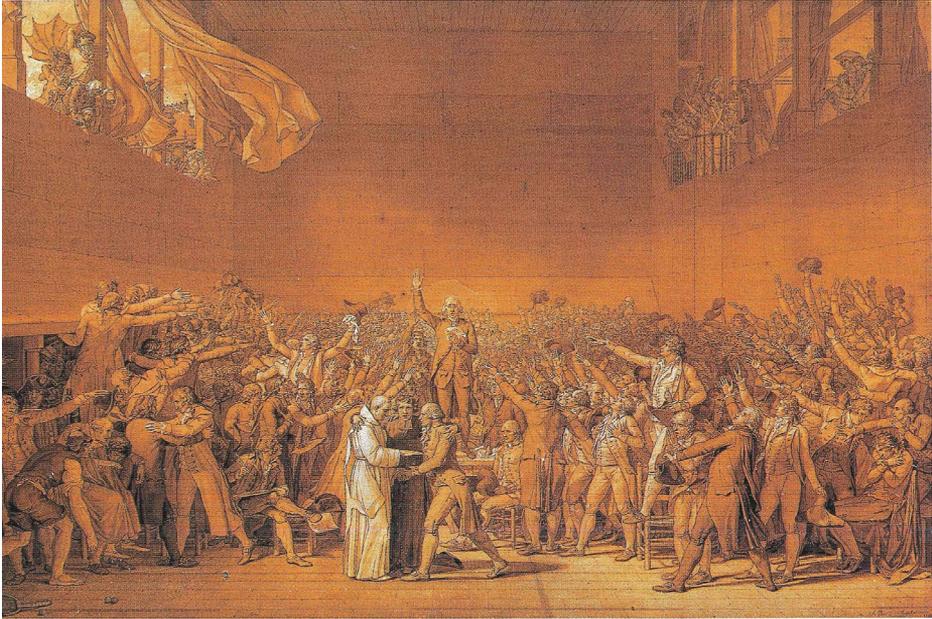


Abb. 2: Jacques-Louis David, *Le serment du Jeu de Paume*, 1791 (Feder /Rohrfeder, Versailles, Musée National du Château)

oder einen Eid, die Subversion oder die Inszenierung von Legitimität darstellt. Die Dialektik zwischen Krise und Formierung von Repräsentationsverhältnissen während der Revolution, die im theatralischen Gebrauchswert des Bildes zum Ausdruck kommt, überlagert dann im unabgeschlossenen Entstehungsprozess seinen Realismuseffekt, wie schlaglichtartig eine Äußerung des Malers aus dem Jahre 1799 belegt:²⁵

Heute, da ich die Personen, die damals die verfassungsgebende Versammlung bildeten und die, unter uns gesagt, größtenteils für die Nachwelt recht bedeutungslos sind, nicht mehr vor Augen habe, ist es meine Absicht, sie durch all jene zu ersetzen, die sich seitdem ausgezeichnet haben und die aus diesem Grunde unsere Nachfahren viel mehr interessieren. Das ist ein Anachronismus gewiß, aber sie werden mir dafür dankbar sein.

Diese hier reflektierte Überlagerung der referentiellen Bildgeschichte durch geschichtliche Bedeutung verweist, wenn man so formulieren darf, auf der Rezipientenseite auf die Verwandlung der Subversionspotentiale des Bildinhalts vom Schwur durch seine Verwendung als Requisit in Vereidigungsprozessen.

²⁵ Ebd., S. 122.

Doch nicht allein Aspekte des Entstehungs- und Rezeptionsprozesses des Gemäldefragments, sondern auch Bildkomposition und -referenz verweisen auf sein Changieren zwischen den Handlungsformularen Schwur und Eid. Gruppenkonstruktionen überlagern sich im Bild gegenseitig, man gewinnt den Eindruck einer Schwurhandlung, die aus einem Gewimmel von Einzelschwurgruppen – so beispielsweise der aus Tronchet,²⁶ Camus und Martin-Dauch bestehenden Dreierkonstellation am rechten Bildrand oder den sich umarmenden und links neben dem schreibenden, das Eid- und Schwurgeschehen im Zentrum fixierenden Barère de Vieuzac sich befindenden Rewbell und Thibaut – zusammengesetzt ist. Daneben stehen Einzelpersonen wie Robespierre, Le P. Gerard und Mirabeau, rechts unter dem auf einem Stuhl stehenden Dubois-Crancé, die als solche eine Beglaubigungshandlung vor einem imaginären Kollektiv vollziehen. Wird hier zum einen die Dominanz der dem zwanglosen Zwang der der ›Volonté générale‹ unterworfenen Naturkörper über die Heterogenität der Interessensgruppen der vergesellschafteten Körper angezeigt, so schreibt doch diese Konfiguration auf der anderen Seite die Interdependenz zwischen jeweils aktualisierten Handlungsformularen und sozialer Formiertheit in das Bildgeschehen ein. Die konziseste Formulierung erfährt die in Frage stehende Überlagerung im Bildzentrum. Die Körperbilder des Eidrituals – verkörpert durch den eidleistenden Bailly – und der Schwurgruppe – verkörpert durch die auch in anderem Sinn eidleistenden klerikalen Verschwörer Grégoire, Rabaut-Saint-Étienne und Dom Gerle – werden als Grundgebärden und Chiffren der Nationalversammlung im wörtlichen Sinn im Bildzentrum auf zwei Bildebenen übereinandergeschichtet, wobei Übertragungsprozesse zwischen Sprechakt und Gruppenchoreographie zu einer äußersten Dynamik gesteigert erscheinen. David versucht so darzustellen, wie der im Zentrum stehende Sprechakt, der gerade auch bei einer wörtlichen Lektüre als Beglaubigungsritual eines noch virtuellen institutionellen Geflechts sichtbar wird, genau auf der Schwelle zwischen Schwur und Eid, Ursprungsstiftung und schon beginnender Legitimation, freier Assoziation und Institution, abgründiger Usurpation und Gesetz, revolutionärer Anarchie und Code Civil angesiedelt ist.²⁷

Die Nationalversammlung, die in Betracht zieht, [...] daß nichts sie hindern kann, ihre Beratungen an jedwelchem Ort fortzusetzen, an dem sie zu tagen gezwungen ist, und daß schließlich überall dort, wo ihre Mitglieder versam-

26 Zur Identifikation der Einzelpersonen vgl. Bordes, *Le Serment* (wie Anm. 19), Tafel 240 im Bildteil, o.S. [S. 55].

27 David, zit. nach Schnapper, J.-L. *David und seine Zeit* (wie Anm. 22), S. 104.

melt sind, die Nationalversammlung ist, beschließt, daß alle Mitglieder besagter Versammlung augenblicklich den feierlichen Eid leisten werden, sich niemals zu trennen und sich überall dort zu versammeln, wo die Umstände es erfordern, bis die Verfassung des Königreichs festgelegt und auf soliden Grundlagen gesichert ist, und daß nach Ablegung besagten Eides alle Mitglieder und ein jeder einzeln mit seiner Unterschrift diesen unwiderruflichen Beschluß bestätigen werden.

Die Prozesse der Institutionalisierung, die die neue Ordnung ausprägen wird, werden im Bild an scheinbar oberflächlichen Nebendingen – den Protokollierungsroutinen, der Theatralik zwischen repräsentativ Agierenden und Zuschauern und der Überlagerung sozial stratifizierender durch juristisch nivellierende Strukturen – sichtbar und zeigen, dass es hier darum geht, Subversion und Legitimität parallel zu führen; zugleich brechen aber Merkmale der von David benutzten antagonistischen Handlungsformulare immer wieder aus dem intentionalen Feld, das durch das Bildprogramm abgesteckt wird, aus.

Nirgendwo geschieht dies aussagekräftiger, aber auch im wörtlichen Sinne verdeckter als in Davids Skizzenbüchern zu den großen Tafeln. Dort sehen wir die im Sinne Rousseauscher Traumprotokolle am Ursprung der Institutionen und medialen Systeme agierenden Menschen des 18. Jahrhunderts tatsächlich in der Verkleidung animierter Naturkörper.



Abb. 3: Detail aus: Jacques-Louis David, *Le serment du Jeu de Paume*, Fragment, 1791–1792 (Öl auf Leinwand, Versailles, Musée National du Château)

In diesen akademischen Modellen werden auf der einen Seite die Spuren der Lebensgeschichte und die sozialen Zeichen gelöscht. Auf der anderen Seite gerinnt hier Rousseaus Vorstellung des natürlichen Kerns des durch die Zivilisation korrumpierten Menschen im Entkleidungsspiel zum Bild. Unter den zivilisatorischen Verkrustungen agieren in den Vorstufen des Eid- und Schwurtheaters in Davids Skizzenbüchern Körperbilder von Schauspielern, die jenen individuellen und kulturellen Sturz durch die Geschichte vollziehen, den Rousseau in seinen kulturgeschichtlichen Traumprotollen phantasiert hatte. Die in sozialen Zeichen manifesten Stratifikationen der Figuren sind das Ergebnis einer kulturellen Übertragungsarbeit, die Zug um Zug eine neue durchgängige Form der Repräsentation im Symbolischen errichtet. Die komplexe Dynamik von Rousseaus Beglaubigungsritualen zwischen Subversion und Legitimation von Repräsentationsordnungen wird von David in seiner Bearbeitung des Ballhausmotivs kongenial gefasst. In der Genese seiner Werkbiographie zwischen 1789 und 1815 und der Wandlung seiner gesellschaftlichen Funktion als Maler vom Medienberater des Jakobinerclubs zum Propagandaspezialisten Bonapartes vollzieht David auch eine Wende in der ästhetischen Gestaltung und Fundierung von Beglaubigungsritualen. Wie oben bereits angedeutet, mündet bei ihm die Gestaltung der Krise der Repräsentation in Bildern eines ästhetischen Ursprungstheaters in die Stillstellung dynamischer Prozesse zugunsten institutioneller Funktionalitäten. Die Fragwürdigkeit dieser Abstraktionsarbeit an der symbolischen Ordnung verkörpert dann vielleicht wie kein zweites seiner Werke Davids Durchhalteepos *Leonidas*.²⁸

III. Kleist im Ballhaus mit Rousseau

Kleists Text *Über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Reden* führt die aus Rousseaus Traumprotokollen erwachsene Redeordnung als Ort und Mittel agonaler Auseinandersetzungen vor und begründet aus ihren Aporien die Forderung einer Diskursethik.²⁹ Eine dieser Aporien sucht Kleist unmittelbar an

²⁸ Vgl. Schnapper, Jacques-Louis David (wie Anm. 19), S. 499.

²⁹ Die erschöpfende Interpretation des Textes von Kleist ist nicht das Ziel, das an dieser Stelle verfolgt wird. Zur grundsätzlichen Problemstellung vgl. Walter Müller-Seidel: *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Köln/Graz: Böhlau 1961; Jochen Schmidt: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Berlin: de Gruyter 1974; Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg: Rombach 1987; Steven Howe: *Heinrich von Kleist and Jean-Jacques Rousseau: Violence, identity, nation*.



Abb. 4: Jacques-Louis David, *Léonidas aux Thermopyles*, 1814 (Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris).

jenem Schauplatz auf, den die Revolutionäre 1789 abgesteckt hatten und an dem eine – wie wir gesehen hatten – paradigmatische Auseinandersetzung um den Zusammenhang der Krise der Repräsentation mit Ursprungstheater, Beglaubigungsritualen und Institutionen statt hat: Kleist geht ins Ballhaus. Dabei zitiert Kleist eine der Urszenen der Revolution durchaus frei,³⁰ ja er scheint den Ernst der Lage und das Handlungspathos der Beteiligten geradezu zu konterkarieren, wenn er das zentrale Beglaubigungsritual der neuen Ordnung in Zusammenhang bringt mit basalen physiologisch-physiognomischen Vorgängen, die auf der Oberfläche des menschlichen Körpers ihr semiotisches Widerspiel erfahren. In unserem Kontext sind drei Aspekte von Kleists Lektüre des *Schwur im Ball-*

Rochester, NY: Camden House 2012. Zum anthropologischen Gehalt der Sprachproblematik bei Kleist vgl. Gerhard Neumann: Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. *Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Hg. v. dems. Freiburg i. Br.: Rombach 1994, S. 13–30.

30 Zur Quellenlage zu den Vorbildern für Kleists Gestaltung der Szene vgl. Dirk Grathhoff: Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der *Furor Teutonicus* und die ferne Revolution. In: Neumann (Hg.), *Stocken der Sprache* (wie Anm. 29), S. 31–60, hier S. 33 u. 56, insb. Anm. 4 u. 32.

haus bedeutsam: wie er zum einen diese Historienszene in Rousseausche Argumentationslinien einspinnt, mit welchen Mitteln er zum zweiten die De- und Reinstitutionalisierungsprozesse mit der Entstehung von Beglaubigungsritualen verbindet und wie er zum dritten beide Aspekte zusammenführt, um durch eine rousseauistische Lektüre von rousseauistisch legitimierten Interaktionsritualen deren sprachliche Erzeugungslogik zu desavouieren.

Dass Kleists *Mirabeau* in Bezug zu Rousseau gelesen werden will³¹ und so der von uns rekonstruierte Zusammenhang in das Blickfeld des Textes gerät, wird deutlich, wenn man sein Augenmerk kurz auf den Textrahmen richtet, in den Kleist sein *Mirabeau-Exemplum* fasst. Die Kleistsche *Mirabeau-Episode* wird uns als Teil einer Beispielreihe vorgeführt, die selbst Abbild eines sprachlichen Formalisierungsprozesses ist, der die Bedingung der Möglichkeit des freien Flusses eines Redestroms zwischen den extremen Polen der Geburt der Rede aus dem familialen Blickspiel und dem Reglement des Staatsexamens zu vermessen sucht. Damit rekonstruiert Kleist gleichsam in einer pädagogischen Phantasie jene Kategorien, die am Ursprung der Sprache stehen. Sie offenbart eine paradoxe Struktur der Rede, die mit ihrem schon von Rousseau dingfest gemachten³² polyvalenten Charakter zusammenhängt. Auf der einen Seite versucht der Sprechende den Fluss der Artikulation seinem Willen zu unterwerfen und die Sukzession der Sprechakte gemäß den Gesetzen der sprachlichen Wohlgeformtheit, nach den Vorgaben einer logischen Architektur und nach strategischen Kalkülen zu gestalten. Andererseits bedient sich der Sprechende eines Mediums, das sozialen Verkehrsformen unterworfen ist und damit intersubjektive, an gesellschaftliche Institutionen gebundene, Kommunikationsschwellen errichtet. Die durch diese Konstellation inaugurierten Interaktionsprozesse schlagen sich in der Redearbeit des sprechenden Körpers nieder, wobei Kleist in seinem *Mirabeau-Beispiel* durch eine Zuspitzung der Situation die dem rousseauistischen Kommunikationsmodell zu Grunde liegenden Implikationen sichtbar macht.

Kleist knüpft nämlich die aus Rousseaus kulturgeschichtlichen Traumprotokollen abgeleitete anthropologische Dimension des Sprachprozesses an die Entstehung jener Institution, die die Sprache in ihrem Namen mit sich führt, des Parlaments. Damit begibt sich Kleist an eine Schnittstelle von mediengeschichtlichen und institutionengeschichtlichen Implikationen des Sprachprozesses, mar-

31 Zu Kleists Rousseau-Bezug vgl. Christian Moser: *Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, zum in Frage stehenden Text insb. S. 112 f.

32 Vgl. Rousseau, *Versuch* (wie Anm. 11), S. 174–179, insb. S. 178 f.

kiert doch die Wiedererfindung der parlamentarischen Repräsentationsordnung als Forum, auf dem der politische Kampf ausgetragen wird, die Institutionalisierung mündlicher Kommunikationsformen in der politischen Öffentlichkeit. Dieser Neubeginn einer mündlichen öffentlichen Redekultur wird von Kleist genau in jenem Augenblick der elementaren Krisis der Repräsentation auf die Bühne gestellt, in dem die Institutionen des Ancien Régime kollabieren und die institutionelle Hülle der repräsentativen Demokratie sich auszuprägen beginnt. Alle Argumentationsfäden schießen in einem Sprechakt Mirabeaus zusammen, der als Gelenkstelle – vom Erzähler durch einen kommentierenden Ausruf hervorgehoben – jene Schwelle bezeichnet, an der zugleich der Problemgehalt formuliert, die Redearbeit des sprechenden Einzelkörpers automatisiert und die Ausprägung des neuen repräsentativen Kollektivkörpers begonnen wird: »[...] ›Wir sind die Repräsentanten der Nation.« – Das war es was er brauchte! ›Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.«³³ Die vergesellschafteten Einzelnen haben sich in dieser Rede inszenatorisch der ›Volonté générale‹ wieder bemächtigt³⁴ und treten somit unmittelbar als Souverän auf, der den Kollaps des alten und die Geburt eines neuen politischen Körpers und damit neuer Repräsentationsorgane bewirken kann. Gleichzeitig entspinnt sich aus diesem Drama der Repräsentation Zug um Zug eine institutionelle Hülle, die den nackten allgemeinen Willen wieder in ein Netz der Vergesellschaftung einbindet. Aus dem unmittelbar ergangenen Sprechakt folgt der oben ausführlich zitierte Schwur, dann Beglaubigungsrituale und Handlungsformulare: »Man liest, daß Mirabeau, sobald der Zeremonienmeister sich entfernt hatte, aufstand, und vorschlug: 1) sich sogleich als Nationalversammlung, und 2) als unverletzlich, zu konstituieren.«³⁵ Konsequentermaßen entfalten sich die Zeremonien der neuen Ordnung, »sobald der Zeremonienmeister [Ludwig des XVI., H. M.] sich entfernt hatte.«³⁶ Zugleich markiert Kleist das Aufwachsen eines institutionellen Netzes und die Entfaltung neuer Repräsentationsordnungen durch einen erzählerischen Kunstgriff: von dergleichen ›liest man‹.

Text und Kontext bieten nun dem Rezipienten verschiedene Argumentationsmuster an, die zur Erklärung und Legitimation des dargestellten Prozesses und des aus ihm abgeleiteten Legitimationsdiskurses herangezogen werden

33 Heinrich von Kleist: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bdn. Hg. v. Helmut Sembdner. 6., erg. u. rev. Aufl. München: Hanser 1982, Bd. 3, S. 319–324, hier S. 321.

34 Vgl. Rousseau, Gesellschaftsvertrag (wie Anm. 10), S. 294 f.

35 Kleist, Verfertigung der Gedanken (wie Anm. 33), S. 321.

36 Ebd.

können. Für die Verfahrensweise des Textes ist charakteristisch, dass die von ihm favorisierten Funktions- und Legitimationsparadigmen einander schrittweise angenähert werden, bis sie sich schließlich ununterscheidbar ineinander verwinden. Die gängigen Topoi des auf dem Vertragsgedanken fußenden naturrechtlichen Diskurses, der die vom Text referierten Ereignisse als ein Exempel der Umsetzung basaler Rechtskategorien in soziale Interaktion liest, bilden zunächst die Folie, auf die sich die Kleistschen Argumente beziehen. In diesem Licht betrachtet, bedeuteten die Vorgänge im Ballhaus – etwa im Sinne des oben zitierten Dubois-Crancé – einen kleinen Schritt für den vor den Deputierten redenden ›Mirabeau‹-Körper und zugleich einen gewaltigen Schritt für den von ihm repräsentierten Kollektivkörper; und die historische Dimension dieses Vorgangs wird in allen späteren Eidhandlungen auf die französische Nation in einem Handlungsformular nachvollzogen. Es ist diese Lesart, die aus einem Schwur am Ursprung durch Abstraktion in einer repräsentativen Eidhandlung das symbolische Kapital der neuen Ordnung gewinnt, gegen die sich Kleists Arrangement der Szene als agonales Rededuell subversiv richtet. Denn für die Hierarchie der Argumente in der Kleistschen Inszenierung der Rede sind zunächst einmal nicht juristische Legitimitätserwägungen, sondern aus dem militärischen Diskurs entlehnte Denkfiguren zentral.³⁷ Die Bedingung der Möglichkeit der Rede und ihres persuasiven oder strategischen Erfolges ist die Fähigkeit, schnell und präzise Redeteile wie Truppen ins Feld zu führen und dabei »wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt zu sein«,³⁸ um das Rederecht nicht abgeben zu müssen. In der Begründungshierarchie Kleists fungieren die militärischen Metaphern jedoch gleichsam nur als Epiphänomene einer basaleren Ebene der Bedingungen der Möglichkeit der sprachlichen Artikulation. Kleist erzielt den entscheidenden Effekt durch die buchstäbliche Lektüre des Begründungstheaters der parlamentarischen Institutionen. Der repräsentative Kollektivkörper wird im Ursprungstheater der Institution aus dem Agieren des Allgemeinen Willens geboren, und dies wird von Kleist auf das entschiedenste an die Körpermetaphorik, den ›Elan vital‹ zurückgebunden. Dabei wird die dem Ballhausschwur vorangehende Urszene der Begründung von Repräsentation durch freie Rede einer naturwissenschaftlichen Begründung aus dem Bereich der Elektrizitäts-

37 Vgl. Kittler, *Geburt* (wie Anm. 29), S. 325.

38 Kleist, *Verfertigung der Gedanken* (wie Anm. 33), S. 320.

lehre unterworfen,³⁹ die den Einfluss der voluntativ begründeten Redeführung des Subjekts gegen Null hin reduziert:⁴⁰

Wenn man an den Zeremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankrott vorstellen; nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitätsgrad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegenen Begeisterung über. [...] Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und der moralischen Welt, welche sich, wenn man sie verfolgen wollte, auch noch in den Nebenumständen bewähren würde.

Kleist dekonstruiert die Repräsentations- und Körpermetaphorik des staatsrechtlichen Diskurses, indem er den agierenden Repräsentanten Mirabeau von seinem kulturellen Kleid befreit und so gleichsam den Naturkörper und den sich durch ihn entäußernden ›Élan vital‹ als Triebkraft staatsrechtlicher De- und Reinstitutionalisierungsprozesse sichtbar macht: »Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.«⁴¹

Man ist versucht, an dieser Stelle an die animierten Naturkörper aus Davids Skizzenbuch zum *Schwur im Ballhaus* zu denken. Wie in den Vorstufen zu Davids Bild knüpft Kleist an die offene Struktur von Rousseaus kulturgeschichtlichen Traumprotokollen an, wenn er zu rekonstruieren versucht, welchen kommunikationstheoretischen Bedingungen die Urszenen der Institutionalisierung unterworfen sind. Dabei wird deutlich, dass den durch das Medium der Spracharbeit gegebenen Bedingungen unmittelbarer Einfluss auf das Zusammenspiel zwischen intersubjektiver Sprachstruktur und Bewusstseinsapparat zukommt dergestalt, dass das Sprachspiel sich als Resultante eines eskalierenden dialektischen Prozesses zwischen Machtstrukturen und ›Élan vital‹ entwickelt. Die Syntax aus Gebärden und Sprechakten, aus denen die Beglaubigungsrituale der Institutionen sich zusammensetzen, hat ihre Basis bei Kleist zuletzt in einem ›zweideutigen Spiel‹.

39 Vgl. Kittler, *Geburt* (wie Anm. 29), S. 341, und Neumann, *Stocken* (wie Anm. 29), S. 15.

40 Kleist, *Verfertigung der Gedanken* (wie Anm. 33), S. 321.

41 Ebd.

IV. Hölderlins Dramenfragment »Der Tod des Empedokles« und die Krise der Repräsentation

Während Kleists Bezug zu den Beglaubigungsritualen der Moderne und ihres Ursprungsdiskurses im Kontext der französischen Revolution evident ist, erscheint Hölderlins Partizipation an diesen Fragen im *Tod des Empedokles* zugleich verdeckt und weitreichend. Zum einen referiert Hölderlin im *Empedokles* nur einmal, wenn auch an zentraler Stelle, auf das Handlungsformular des Schwurs, nämlich in der vom Protagonisten im ersten Entwurf imaginierten Ursprungsszene eines erneuerten Agrigent:⁴²

O gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt! – / Ihr dürstet längst nach Unge-
wöhnlichem, / Und wie aus krankem Körper sehnt der Geist / Von Agrigent
sich aus dem alten Gleise. / So wagt! was ihr geerbt, was ihr erworben, / Was
euch der Väter Mund erzählt, gelehrt, / Gesez und Bräuch, der alten Götter
Nahmen, / Vergeßt es kühn, und hebt, wie Neugeborne, / Die Augen auf zur
göttlichen Natur, / Wenn dann der Geist sich an des Himmels Licht / Ent-
zündet, süßer Lebensothem euch / Den Busen, wie zum erstenmale tränkt, /
Und goldner Früchte voll die Wälder rauschen / Und Quellen aus dem Fels,
wenn euch das Leben / Der Welt ergreift, ihr Friedensgeist, und euchs / Wie
heilger Wiegensang die Seele stillet, / Dann aus der Wonne schöner Dämme-
rung / Der Erde Grün von neuem euch erglänzt / Und Berg und Meer und
Wolken und Gestirn, / Die edeln Kräfte, Heldenbrüdern gleich, / Vor euer
Auge kommen, daß die Brust / Wie Waffenträgern euch nach Thaten klopft,
/ Und eigner schöner Welt, dann reicht die Händ' / Euch wieder, gebt das
Wort und theilt das Gut / O dann ihr Lieben – theilet That und Ruhm / Wie
treue Dioskuren, jeder sei, / Wie alle, wie auf schlanken Säulen, ruh / Auf
richt'gen Ordnungen das neue Leben / Und euern Bund bevest'ge das Gesez.

In diesen Versen des ersten Entwurfs geht es augenscheinlich um die Stiftung eines symbolisch und ökonomisch egalitären Bundes und seine Beglaubigung durch einen Schwur; zugleich wird aus den daran anschließenden Reden des Empedokles deutlich, dass Hölderlins Protagonist auch die Institutionalisierungsphase dieser Urszene zu antizipieren und zu reflektieren weiß: In den

42 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Hg. v. Michael Knaupp. München: Hanser 1992, Bd. 1, S. 821, V. 1407–1435. Hölderlin wird im Folgenden unter der Angabe ›Knaupp I, II oder III‹ zitiert.

Versen 1510–16 und 1657–70 wird in zwei Stufen eine gehaltvolle Wiederholung im Kontext einer künftigen Identitätsstiftung der ›Polis Agrigen‹ phantasiert, in der das Gründungstheater nicht als formalisierter Legitimitätsautomatismus, sondern als Naturallegorie, die noch näher zu charakterisieren sein wird, wiederkehrt. Jedenfalls weicht die im Kontext des antiken Kulturmodells durchgespielte Institutionalisierungstheorie in wesentlichen Strukturmomenten von dem im Kontext der französischen Revolution durchbuchstabilten Handlungsformular Eid ab. Der Bezug zur französischen Revolution ist aber nicht die einzige Austauschökonomie zu zeitgenössischen Diskursen,⁴³ die sich im Falle Hölderlins entlang von Bruchlinien weit eher verfolgen lässt als in der Form von Widerspiegelungsbeziehungen. Es zeichnet sich im *Tod des Empedokles* eine Trias von Kulturmodellen und aus ihnen abgeleiteten Repräsentations- und Legitimationsordnungen ab,⁴⁴ in denen Hölderlin offenbar zeitgenössische Diskursfermente übereinander montiert. Dabei amalgamiert Hölderlin das Kulturmodell ›Antike‹ mit Elementen der Festpraxis der französischen Revolution⁴⁵ und einem unmittelbar aus Naturvorgängen abgeleiteten Menschen- und Gesellschaftsbild, um sich aus der krisenhaften Zuspitzung über grundlegende politische und sozioökonomische Probleme Klarheit zu verschaffen. Die in antikem Gewand inszenierten De- und Reinstitutionalisierungsprozesse bewegen sich dabei im Spannungsfeld zwischen Usurpation der Repräsentationsorgane, durch einen Einzelnen oder eine Gruppe, und ihrem Verschwinden in einem Prozess der permanenten Revolution.

Um sich über die Funktion dieser Agglomeration von historisch differierenden Kulturmodellen aufzuklären, ist zunächst die Fremdheit der referierten Welt im Dramenfragment radikal ernst zu nehmen. Hölderlin selbst hat sowohl in textinternen Fußnoten⁴⁶ als auch im *Allgemeinen Grund* auf die notwendige Fremdheit des Stoffes explizit hingewiesen:⁴⁷ Parallel zu seiner im ersten Böh-

43 Vgl. zu Hölderlin und der Französischen Revolution: Pierre Bertaux: Hölderlin und die Französische Revolution. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989; Christoph Prignitz: Hölderlins Empedokles. Die Vision einer erneuerten Gesellschaft und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe. Hamburg: Buske 1985; Jürgen Scharfschwerdt: Friedrich Hölderlin. Der Dichter des »deutschen Sonderwegs«. Stuttgart: Kohlhammer 1994, S. 136–140; Günter Mieth: Friedrich Hölderlin: Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution. 2. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001; Alexander Honold: Hölderlins Kalender. Literatur und Revolution um 1800. Berlin: Vorwerk 2005.

44 Vgl. Anja Lemke: Die Tragödie der Repräsentation. Theater und Politik in Hölderlins *Empedokles*-Projekt. In: Hölderlin-Jahrbuch 37 (2010/11), S. 68–87, hier S. 86 f.

45 Vgl. Inge Baxmann: Die Feste der französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur. Weinheim/Basel: Beltz 1989, S. 18 f.

46 Vgl. Knaupp I (wie Anm. 42), S. 775.

47 Vgl. ebd., S. 866 f.

lendorffbrief entworfenen Hermeneutik der Alterität wird darauf zu insistieren sein,⁴⁸ dass die Anschlussmöglichkeiten von Hölderlins Antikemodell an kulturpolitische Diskursformationen des ausgehenden 18. Jahrhunderts oder unserer Gegenwart nur im Durchgang durch seine Fremdheit zu gewinnen sein werden. Wir verfolgen das Thema der Krise der Repräsentation, des Ursprungstheaters von Institutionen und der Begründung von Beglaubigungsritualen auf drei Ebenen: der Struktur des dramatischen Konflikts, wie er sich in der Geschichte des Protagonisten niederschlägt, der Struktur der textologischen Repräsentation, die um Fragen von Zeichenstiftung und Zeichenfunktion in der Welt des Dramas kreist, und schließlich der Struktur des geschichtsphilosophischen Konzepts, die die Entstehung und den Untergang staatsrechtlicher Kollektivkörper in einen kulturhistorischen Gesamthorizont einbezieht. In diesem Kontext werden die aus dem Kulturmodell ›Antike‹ sich ableitenden Denkparadigmata Hölderlins wieder auf zeitgenössische Diskurse zu perspektivieren sein.

Die Krise der Repräsentation manifestiert sich im Text zunächst in der Struktur des dramatischen Konflikts zwischen Empedokles und den Mächten und Figurationen der symbolischen Ordnung Agrigents.⁴⁹ Die Frage nach der Schuld des Empedokles wird so unmittelbar an die Sphäre der Repräsentation gebunden. Ob sie als Verrat göttlicher Geheimnisse oder unter dem Motiv der Hybris gefasst wird, gebunden erscheint sie doch in jedem Fall an die Frage nach Empedokles' Rolle als Mittlerfigur oder Medium. Die konfliktauslösenden und -vorantreibenden Aktionen verknüpft der Text unmittelbar mit der Frage repräsentativen Handelns und den daraus emporwachsenden Schemata der Interaktionspräfiguration. Auf dem Niveau der basalen Sprechakte koppelt der Text dann folgerichtig Empedokles' Stiftungshandlungen an den Fluch der Mächte der etablierten Institutionen. Dabei ist für unsere Fragestellung die Differenz dieses Konflikts im ersten und zweiten Entwurf nur graduell. Während im Verrat des zweiten Entwurfs auch und gerade der Verrat der Erzeugungslogik der Repräsentation – der Übermütige analogisiert sein Wesen auf der Agora dem des allgemeinen Äquivalents⁵⁰ unter der kapitalistischen Verkehrsform⁵¹ – deren Krise hervorruft, so verschmelzen in der Selbstapotheose des ersten Entwurfs Repräsentationslogik und Zeichenstruktur. Diese semiotische Anomalie zwingt

48 Vgl. Helmut Mottel: ›Apoll envers terre‹. Hölderlins mythopoetische Weltentwürfe. Würzburg: Ergon 1998, S. 54–61 u. 222–242.

49 Zur Grundthese der prozessualen Struktur der Textur im *Empedokles* vgl. Ulrich Gaier: Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen/Basel: Francke, S. 299 ff.; Theresia Birkenhauer: Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins *Empedokles*. Berlin: Vorwerk 8 1996, S. 560–569.

50 Vgl. Knaupp I (wie Anm. 42), S. 844 f., V. 97–134.

51 Vgl. Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Hamburg: Nikol 2014, S. 83 ff.

dann auch den überarbeitenden Hölderlin zu einem historischen Kommentar,⁵² durch den verdeutlicht wird, dass in dem An- und Ausspruch des Empedokles auch ein Begriff des Begriffs, eine Logik von Repräsentation gesetzt ist. Der Fluch des Priesters – wenn man so will, eine Schwurhandlung mit negativem Vorzeichen – entfaltet seine Wirkung im Text als Verstoßung des Protagonisten aus der Ordnung der Dinge: »Und sprichst / Du noch und ahndest nicht, du hast mit uns / Nichts mehr gemein, ein Fremdling bist du worden / Und unerkant bei allen Lebenden.«⁵³ Der Verfluchte wird nicht zum Gezeichneten, sondern zum Niemand, zu einem Negro im Sinne von Kafkas *Amerika*-Roman. Die verschiedenen Segmente des Textkorpus' kontextualisieren diese Grundstruktur des Ringens um die Implementierungskompetenz repräsentationsstiftender Sprechakte mit Argumenten aus dem staatsrechtlichen und sozialphilosophischen Diskurs: der Auseinandersetzung um die politischen Systeme oder der Frage, wie sich der allgemeine Wille von Partialinteressen eigentlich differenzieren lässt; damit kommt eine Fülle von Beglaubigungsritualen, Handlungsformularen und Abstraktionsformen sozialer Interaktionen ins Spiel, die – und das stellt eine besondere Herausforderung durch diesen Text dar – durch eine zweite Krise der Repräsentation gewissermaßen paradox unterlaufen werden. Der Protagonist steht nicht allein in einem Konflikt mit den Vertretern der symbolischen Ordnung der Polis, sondern wird darüber hinaus in eine Krise von Repräsentation schlechthin geführt: dergestalt, dass Empedokles durch die Kontamination mit den Prinzipien der Vermittlung und Abstraktion, die jeder Zeichenfunktion per definitionem innewohnen,⁵⁴ der Erfahrung des Einheitsgrundes des Daseins in der Natur, die die Rebellion gegen die institutionelle Ordnung legitimiert, verlustig geht. Wirklich erscheint in diesem Sinne der Angriff auf eine bis zur Kenntlichkeit ihrer Opferökonomie:⁵⁵

Mekades. / Doch weiß beschuldigst du ihn? / Hermokrates. / Die Worte, so du mir genannt, / Sie sind genug. / Mekades. / Mit dieser schwachen Klage / Willst du das Volk ihm von der Seele ziehn? / Hermokrates. / Zu rechter Zeit hat jede Klage Kraft [...]

– formalisierte gottlose Repräsentationsordnung selbst als das Werk eines Gottlosen: »Weh! einsam! einsam! einsam! / Und nimmer find' ich / Euch, meine

52 Vgl. Knaupp I (wie Anm. 42), S. 775.

53 Ebd., S. 789, V. 593–596.

54 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010, S. 253–262.

55 Knaupp I (wie Anm. 42), S. 848, V. 229–235.

Götter, / Und nimmer kehr ich / Zu deinem Leben, Natur!«⁵⁶ Auf den ersten Blick erscheint es mehr als befremdlich, dass Hölderlin im Fortgang der Arbeit am *Empedokles* der letzteren Dimension der Krise der Repräsentation, oberflächlich gesprochen einer fatalen psychischen Disposition einer längst »zu Kulturhaß gestimmt[en]« Figur,⁵⁷ immer mehr Gewicht verliehen hat, taucht doch an dieser Stelle unabweislich die Frage auf, ob der Dichter den im Kulturmodell ›Antike‹ dargestellten gesellschaftlichen Konflikt im sprachontologischen Hier-und-So-sein des Subjekts aufgehen lässt.

Um der Verschränkung von innerem und äußeren Konflikt gerecht zu werden – denn erst sie offenbart, inwiefern hier Fragen diskutiert werden, die im Kontext der französischen Revolution eine Rolle spielen –, ist es nötig, unsere Aufmerksamkeit der expliziten Diskussion der Zeichenfunktion zuzuwenden; diese Thematik erscheint durch alle Schreibversuche, die das *Empedokles*-Konvolut umfasst, durchgehalten. Dabei ist darauf abzuheben, dass durch die Zeichenthematik zwei Sphären, die der Repräsentation und die der Erinnerung, explizit miteinander verbunden werden. Die gestifteten Zeichen sind im Kontext des *Empedokles*-Dramas stets Erinnerungszeichen, die die Authentizität eines Ursprungs repräsentativen Handelns beglaubigen sollen. Diese Erinnerungsökonomie führt die Ursprünge von Handlungsformularen, deren Sedimentierung in semiotischen Mustern und die Aneignungsarbeit, die dem Subjekt in der Auseinandersetzung mit dergestalt initiierten Repräsentationsordnungen abverlangt wird, in einem virtuellen Bewusstseinskontinuum zusammen. Im Text ist diese Erinnerungsökonomie auf drei Strata hin zu differenzieren: nach den Beziehungen, die die Erinnerungszeichen zu ihrem Stifter unterhalten, nach dem Gebrauch, den die erinnernde Gemeinde von ihnen macht, und schließlich nach den in ihnen implizierten Vorstellungen von Präsenz oder Absenz des Repräsentierten.

Alle Schreibversuche des *Empedokles*-Konvoluts durchzieht der Handlungsstrang der Einsetzung von Mnemotopoi,⁵⁸ die an die Gründungstaten des Protagonisten gemahnen. Das Motiv der Statue und die eisernen Schuhe des im Ätna mit der Natur eins werdenden Empedokles im Frankfurter Plan,⁵⁹ das Spiel um die Zuschreibung der Insignien der politischen, ästhetischen und philosophi-

56 Ebd., S. 852, V. 340–344.

57 Ebd., S. 763.

58 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen. München: Beck 1992, S. 59 ff.

59 Vgl. Knaupp I (wie Anm. 42), S. 765 f.

schen Herrschaft zum Signifikanten Empedokles und die Überführung dieses Spiels in eine komplexe, Beglaubigungsrituale begleitende Gedächtnisschrift, das der erste Entwurf zwischen dem Helden und den Bürgern inszeniert,⁶⁰ die Reduktion dieser Schrift auf das wandelnde Wort, die der zweite Entwurf vornimmt,⁶¹ und schließlich die Verschiebung der gestifteten Signifikanten in die vollkommene Absenz im dritten Entwurf bilden eine permutative Reihe,⁶² die eine Streuung der Relation zwischen Erinnerungszeichen und Bezeichneten vornimmt. Die Erinnerungszeichen lösen sich gleichsam schrittweise von dem durch sie repräsentierten Körper ab. Während im Frankfurter Plan noch Zeichen nach dem Körperbild des Empedokles gestaltet oder unmittelbar aus ihm geprägt werden, referiert der erste Entwurf mit Krone, Lorbeer und erzner Schrift auf topische Zeichen, die als Abstraktionsformen institutioneller Repräsentation, letztlich als Kondensate repräsentativer Funktionen gelten können und sich jedenfalls von konkreten Körperbildern bereits gelöst haben. Mit dem Bezug auf Wort, Schrift und Text als Basis von Erinnerungsvorgängen zwischen ursprünglich Bezeichnetem und gegenwärtigem Zeichen wird schließlich ein abstraktes mediales System errichtet, dessen immanente Logik, die letztlich auf die Absenz des Bezeichneten in der Repräsentation abzielt, im Verweis auf das aufgeschobene Vermächtnis des Empedokles zum Bild gerinnt. Parallel zu diesem Ablösungsprozess vollzieht sich Zug um Zug eine Ausdifferenzierung der Instanzen der Vermittlung: Fallen zunächst die Erinnerungszeichen vom Himmel, so werden sie in einem zweiten Schritt aus sozialen Interaktionsprozessen und ihrer symbolischen Kodierung abgeleitet; darauf folgt die Darstellung der Einsetzung eines Erinnerungstheaters aus dem Zusammenspiel von Sprechakten und hermeneutischen Operationen, und schließlich tritt an die Stelle der Materialität der Gedächtnisschrift eine Vermittlerfigur. Wenn man so will, korrespondiert der Ablösung des repräsentierten Körpers durch einen Textkörper im Fortgang der Einrichtung formalisierter kollektiver Erinnerungsstrukturen die Erzeugung einer Vermittlungs- und Deutungsinstanz, die im Zusammenspiel mit dem Textkörper die Präsenzsimulation des Absenten erzeugt. Damit wird aber im Verlauf von Hölderlins Vertextungsprozess sichtbar, wie Repräsentation als kulturtechnischer Akt sich mit der Institutionalisierung gesellschaftlicher Basisprozesse in eine Formation transfiguriert, für die der Aktant zunehmend nicht mehr unmittelbar in dem Sinne entstehen kann, dass er Repräsentation

60 Vgl. ebd., S. 814–829.

61 Vgl. ebd., S. 858.

62 Vgl. ebd., S. 903.

und deren Überführung in virtuelle Permanenz in einem Erinnerungstheater aus seinen Entäußerungen unmittelbar erzeugen könnte. Damit ist aber über den in allen Schreibversuchen des Konvoluts durchgehaltenen Anfangsgestus des Protagonisten, seine unmittelbare Zuwendung zum Daseinsgrund in der Natur, das Urteil gesprochen. In der Ausgangssituation steht Empedokles also deshalb in einem doppelten Zerwürfnis, weil er sich selbst im Prozess der Subversion und Resurrektion des Symbolischen nicht als Objekt einer permutativen Reihe von Auslegungen der Ursprungskonstellation, sondern als archimedischen Punkt interpretiert. Der Ursprung des Institutionellen wird in diesem Denken nur dadurch in einen offenen, immer wieder seine Grundbedingungen befragenden Prozess der Repräsentation überführt, indem die Stiftungsinstanzen selbst nicht ihre Reproduktion, sondern ihre Transformation betreiben. Die Zeit der Könige ist nicht allein im konstitutionellen, sondern auch im repräsentationslogischen Sinn abgelaufen.

Analog zur Empedoklesfigur wird die erinnernde Gemeinde in eine Dynamisierungsbewegung ihres Verständnisses von Repräsentation, Erinnerung und deren Beglaubigung hineingezogen, wobei wie in einem Zeitraffer verschiedene kulturhistorische Stufen des Gebrauchs von Erinnerungszeichen durchbuchstabiert werden. Innerhalb des Zeitrahmens der klassischen Tragödie durchlaufen die Agrigentiner wie in einer staatsrechtlichen Versuchsanordnung verschiedene Ordnungen der Repräsentation von Formen eines Gottkönigtums der Urzeiten, in denen mit dem Königskörper verbundene Reliquien oder sein Abbild unmittelbare Präsenz des Repräsentierten versprechen, bis zu einer gewaltenteiligen Repräsentationsordnung, in der, wie oben zitiert, Ursprung, Institutionalisierung und Beglaubigung an eine komplexe narratologische Struktur gebunden sind, die sich in ritualisierten Handlungsformularen zugleich manifestiert und verkleidet. Parallel zur Stiftung wird auf diese Weise das Agieren innerhalb einer Ordnung der Repräsentation als krisenhafter Prozess der Wiederholung der Anfangskonstellation gezeigt. Hölderlin bindet damit zwei Dimensionen historischer Erfahrungen in seinem Kulturmodell ›Antike‹ ein: Zum einen zeichnet er einen Reifungsprozess des Kollektivs nach, in dem zunehmend deutlich wird, dass die Defizienz symbolischer Ordnungen, die auf Grund ihrer abstrakten Formalisierungsschemata die Austauschprozesse des Einzelnen und des Kollektivs mit der im Text so apostrophierten Ordnung der Natur deformieren, sich in einer Dimension aus der kollektiven Bereitschaft zur Selbstaufgabe gegenüber einem repräsentativen Automatismus erklärt. Die Vermittlungsarbeit, die die gelungene Repräsentation dem kollektiven Erinnerungsprozess abverlangt,

muss immer wieder wiederholt werden. Zum zweiten führt der Text vor Augen, dass nach dem gesellschaftlichen Prozess der Selbstaufklärung bezüglich der Erzeugungslogik symbolischer Repräsentation ein voluntativer Regress hinter diesen Erkenntnisstand nicht mehr möglich ist. Die Prozessualisierung erfasst alle Etappen der Erzeugung eines Systems der Repräsentation und versetzt es nach seiner Etablierung in einen Zustand, der permanente Subversionen und Reintegrationen des Symbolischen zulässt oder, wie es Empedokles ausdrückt:⁶³

Hegt / Im Neste denn die Jungen immerdar / Der Adler? Für die Blinden sorgt er wohl / Und unter seinen Flügeln schlummern süß / Die Ungefiederten ihr dämmernd Leben. / Doch haben sie das Sonnenlicht erblickt, / Und sind die Schwingen ihnen reif geworden, / So wirft er aus der Wiege sie, damit / Sie eignen Flug beginnen [...].

Die Linie, die Hölderlin im *Empedokles* bezüglich Repräsentation, Institution sowie deren Begründung und Beglaubigung vertritt, verschiebt also nicht einen gesellschaftlichen Konflikt ins Individualpsychologische, sondern erklärt auch die elementarsten Formen der Semiose als Vorgänge, deren Sukzessionsgesetze sich intersubjektiven Vernetzungsstrukturen verdanken. Denn mit dem Eintritt in das Spiel der Repräsentation entspinnt sich zwischen der symbolischen Ordnung und dem Einzelnen ein relationales Geflecht, das analog zur sensorischen Perzeption des menschlichen Wahrnehmungsapparates funktioniert. Die Einbettung in selbstverantwortete Wechselbeziehungen zum Allgemeinen wird in der metaphorischen Verknüpfung, die der Text an dieser Stelle stiftet, zur wörtlich zu nehmenden zweiten Natur. Denkt man diese Metapher konsequent, so wird klar, dass sie unmittelbar in die gerade skizzierte Modellierung der Repräsentation als Prozessfigur mündet. Der wahrnehmungsphysiologische und metabolische Austauschprozess zwischen Einzelnem und der vom Text so apostrophierten Natur sedimentiert sich ja gerade in einer permutativen Verschiebungsreihe von Körperzuständen. Auf diese Ökonomie wird gleich noch einzugehen sein, führt sie doch zu jener Schnittstelle, an der die auf der Textoberfläche referierte Krise der Repräsentation in einem antiken Kulturmodell mit der Diskussion von Stellvertretungs- und Naturkonzepten im Kontext der französischen Revolution verbunden wird.

Mit der Verschiebung des Denkens der Repräsentation auf eine Prozessfigur hin geht zugleich die Verabschiedung einer Vorstellung Hand in Hand, die in

63 Knaupp I (wie Anm. 42), S. 818, V. 1328–1336.

der Repräsentation und ihrer Aktualisierung im Erinnerungsvorgang die Reproduktion einer Ursprungskonstellation sieht. Nicht auf die Evozierung von Präsenz des Ursprungstheaters und seiner substantialistischen Dimensionen zielt Hölderlins Verfahren, sondern auf die sich wiederholende Öffnung einer Potentialität von Repräsentation, die in ihrer prozessualen Verwirklichung ihre Deterritorialisierung immer schon mit betreibt. Dieser Zusammenhang lässt sich am Motiv des Ätnasprungs der Empedoklesfigur veranschaulichen. Mit seinem Selbstopfer betreibt der Held ja kein Memorialprojekt dergestalt, dass durch seine Auslöschung auf irgendetwas außerhalb dieses Geschehens Liegendes referiert werden würde. Angezeigt werden durch die Tat des Empedokles die in Hölderlins Textwelt geltenden Strukturgesetze der Überführung des Einzelereignisses in den Bereich der Repräsentanz. Die Auslöschung ist in diesem Kontext nicht als Auslöschung zu lesen, die einen auf ein fest umrissenes Geschehen gerichteten narrativen Kern stiftet, der in Beglaubigungsritualen implizit thematisiert werden könnte. Vielmehr verweist sie auf sich selbst als Erzeugungsregel von Repräsentation und verweigert auf diese Weise ihre Formalisierung zu einer reproduktiven Reihe des immer Gleichen. Die Regel, die aus der Tat des Empedokles – die ja selbst nur als Erinnerungskern auf uns kommt, da sie in der Dramenhandlung stets nur implizit im kulturellen Wissen der Rezipienten mitläuft – abgeleitet werden kann, betrifft das Erinnerungs- und Repräsentationstheater, das aus ihr folgen kann, unmittelbar in dem Sinn, dass sie eine Transformation des Subjektiven als notwendige Bedingung der Möglichkeit von Repräsentation als Prozessfigur sichtbar macht. Als Prozessfigur fungiert aber Repräsentation nicht als eine Vergegenwärtigung des Absenten, sondern als Verschiebungsstruktur, die die Urszene nicht einfach wiederholt, sondern deren Erzeugungslogik annotativ fortschreibt. In diesem Sinne ist die Urszene auch performativ nicht mehr erreichbar, sie wird zum Abwesenden schlechthin.

Nach der Diskussion der Manifestationen einer Krise der Repräsentation im *Empedokles*-Drama ist klar, dass sich Hölderlins Positionen nicht unkompliziert auf zeitgenössische Konzepte von Repräsentation abbilden lassen. Dennoch erkennt jeder historisch versierte Leser, dass es sich bei Hölderlins *Agrigent* nicht um ein authentisches Kulturmodell ›Antike‹ handelt. Auf einer konzeptuellen Ebene diskutiert Hölderlin nämlich die im Rahmen der antiken Polisordnung aufgeworfene Krise der Repräsentation, die sich in der Prozessualisierung der Erzeugungslogik von Repräsentation und ihrer institutionellen und damit auf Dauer gestellten Verkörperung manifestiert, vor dem Hintergrund verschiedener Applikationsmöglichkeiten dieser Problematik auf Diskursformationen des

ausgehenden 18. Jahrhunderts, die oben bereits mit zwei Fragenkomplexen, den Festen der französischen Revolution auf der einen und der Ordnung der Natur auf der anderen Seite, benannt wurden. Die Position Hölderlins hinsichtlich der Probleme der Repräsentation im Diskurs um 1800 erhellt sich in einem triangulären Spiel als Resultante zwischen der ästhetischen Applikation, der wir oben nachgedacht haben und die den Text als durchgängige Allegorie auf die kultursemiotischen Gesetze der Erzeugung von Repräsentation erweist, der politischen Applikation, die die Repräsentationsfiguren, die der *Tod des Empedokles* entwirft, vor dem Hintergrund der Feste der französischen Revolution liest, und einer naturphilosophischen Applikation, die die Elemente des Gründungstheaters von Repräsentation in Termini des naturgeschichtlichen und physiologischen Diskurses des 18. Jahrhunderts metaphorisiert. Dabei ist zu beobachten, wie die Grundprobleme der Repräsentation, die sich in dem wiederum aus mehreren kulturhistorischen Schichten aufgebauten antiken Kulturmodell abzeichneten, gegen historische, von uns oben diskutierte, Handlungsformulare und Beglaubigungsrituale von Repräsentationsverhältnissen geführt werden. Im antiken Orbis wird jene Konstellation der Interferenz von Selbstbegründungsmustern mit intersubjektiv vernetzten Signifikationsprozessen durchgespielt, die strukturell im Kontext der französischen Revolution wiederkehrt. Die Aporien, in die gesellschaftliche Ordnungsmuster dergestalt getrieben erscheinen, sucht Hölderlin wiederum ähnlich wie Kleist durch eine rousseauistische Relektüre zu lösen. Und Hölderlin nimmt in diesem Zusammenhang, auch hier in Parallele zu Kleist, Bezug auf den animierten Naturkörper und dessen vegetative und organische Potenzen. Hölderlin versucht also auch unter Bezugnahme auf Rousseaus kulturgeschichtliche Traumprotokolle nochmals die Repräsentationsordnungen zu verflüssigen, die die Revolutionäre aus ihnen gewonnen haben.

Ebenso dunkel, wie die Motivation des bipolaren Konflikts zunächst erscheint, ist dessen in der Textur angedeutete Lösung. Wieder markiert der überarbeitende Autor die Zentralstellen im ersten Entwurf – auf dessen exemplarische Analyse wir uns an dieser Stelle beschränken – durch Vermerke, um die auf der Textoberfläche nicht ohne weiteres auszumachende Peripetie herauszuheben: »Von hier an muß er wie ein höheres Wesen erscheinen, ganz in seiner vorigen Liebe und Macht«,⁶⁴ »stärker! stolzer! lezter höchster Aufflug!«,⁶⁵

64 Knaupp I (wie Anm. 42), S. 810.

65 Ebd., S. 827.

»(Hauptstelle)«,⁶⁶ »stärkerer Ausruf!«⁶⁷ Der Text recurriert an diesen Stellen auf die traditionell überkodierte Metaphorik von Wasser und Feuer und Brot und Wein, die – und nur darauf soll es in unserem Kontext ankommen – sowohl in der Festpraxis der französischen Revolution als auch im zeitgenössischen Diskurs der Naturgeschichte eine bedeutende Rolle spielen. Dass dieser Zusammenhang direkt mit der im Text inszenierten Krise der Repräsentation, ihrer Diskussion und Lösung in eins geht, erweist ein Blick auf den Handlungsablauf zwischen dem Gang zur Quelle und dem höchsten Ausruf. Im Kulturmodell ›Antike‹ wird uns ein De- und Reinstitutionalisierungsvorgang vorgeführt, in dem der Protagonist das Kollektiv der Polis Schritt für Schritt in ein neues Modell von Repräsentation einführt. Die von uns oben dargetanen semiotischen Aporien dieses Prozesses münden bei Hölderlin nicht in das Beglaubigungsritual des Eides, sondern in Naturallegorien, in deren immanenter Dynamik sowohl der innere als auch der äußere Konflikt in ein ästhetisches Bild transformiert erscheint. Das an dieser Stelle in der Wasser- und Nahrungsmotivik⁶⁸ eingeführte Naturmodell partizipiert nun unmittelbar an zeitgenössischen Topiken, die obendrein mit Fragen der Repräsentation und dem Verschwinden des Namens des Königs verbunden sind.⁶⁹

In der konstituierenden Sitzung des Nationalkonvents in Paris am 21. 9. 1792 ergriff der Abgeordnete Grégoire in der Debatte über die Abschaffung des Königtums das Wort. Er warnte vor der magischen Kraft, die vor allem der Signifikant König trotz der Abschaffung dieser Institution noch auf das symbolische Inventar der Gesellschaft ausübe. Mit der Absetzung des Königs stellte sich das Problem der Repräsentation in voller Schärfe, hatte der Königskörper doch auch für die konstitutionelle Nation ein repräsentierendes und integrierendes Symbol dargestellt, dessen Verschwinden zugleich die Abstraktheit der ›Volonté générale‹ deutlich machte. Um die magische Kraft des Königssymbols zu brechen, initiieren die Revolutionäre eine Quellallegorie, die eine prominente Rolle in den Repräsentationsritualen der neuen Ordnung, den Revolutionsfesten, spielen wird.

Die ›Fontaine de la Régénération‹ fungiert als Inszenierung einer Rückkehr zur Natur als einem enthierarchisierten, egalitären und gemeinschaftsstiftenden Prinzip. Die Repräsentation der egalitären Natur in der Brunnenfigur dient

66 Ebd., S. 828.

67 Ebd., S. 832.

68 Vgl. ebd., S. 810 u. bes. jeweils nach der Iteration des Ausrufs: »[...] Jupiter Befreier! [...]« (S. 832 ff., V. 1760–1763 bzw. 1790–1801).

69 Vgl. zum Folgenden Baxmann, Feste (wie Anm. 45), S. 70 ff.



Abb. 5: Charles Monnet, *La fontaine de la régénération*, 1793 (Radierung, Bibliothèque nationale de France)

zur Versinnbildlichung einer symbolischen Reinigung und einer Partizipation an den Naturkräften des Ursprungs. In dieser Überhöhung gerinnt einerseits die kosmologische Selbstinterpretation der Revolution zum Bild, andererseits wird deutlich, welchen Stellenwert sie dem Kosmos in ihrer Weltdeutung zukommen lässt. Die Choreographie des Geschehens um die Brunnenfigur und ihren nährenden Strahl offenbart die Rückkehr zu einem egalitären Solidaritätsprinzip als Still- bzw. Partizipationsphantasie, die dem Teilnehmer eine mystische Nahrung zuführt.⁷⁰

Sammelpunkt wird das Gelände der ehemaligen Bastille sein. Inmitten ihrer Trümmer wird sich die Fontäne der Erneuerung erheben, repräsentiert von der Natur. Aus ihren fruchtbaren Brüsten, die sie mit den Händen zusammenpreßt, wird im Überfluß das reine und heilsame Wasser hervorsprudeln, von dem nacheinander 86 Kommissare der Assemblées Primaires trinken werden, jeweils einer pro Département. Der Älteste hat den Vorrang, ein einziger Kelch wird für alle genügen.

Ähnlich jedoch wie in dem im ersten Abschnitt dieser Studie kurz interpretierten Stich zeigt die Rede Héraults, die er als Präsident des Nationalkonvents anlässlich der festlichen Feier der Abstimmung der Konventsverfassung von 1793 an die nährende Mutter Natur angesichts der Fontäne hält, dass die Stilisierung des Neuen nicht unbedingt eine Absage an klassische Repräsentationsprinzipien

70 Procès-verbaux du comité d'instruction publique de la Convention Nationale. Hg. v. James Guillaume. Paris: Impr. Nationale 1897, Bd. 2, S. 733.

beinhaltet. Die implizite Königsstruktur und die in ihr gesetzte Dialektik von Herr und Knecht, in der symbolische Partizipation und juristische Loyalität zwischen Einzel- und Kollektivkörper getauscht werden, weisen bereits voraus auf die Institutionalisierung des Heldentods in Davids Durchhalteepos *Leonidas*:⁷¹

Herrscherin der Wilden und der aufgeklärten Nationen! Oh Natur! Dieses gewaltige Volk, das sich mit den ersten Strahlen des Tages vor Deinem Bild versammelt, ist Deiner würdig. Es ist frei in Deinem Schoß, in Deinen heiligen Quellen hat es seine Rechte wiedererlangt, hat es sich regeneriert. Nach so vielen Jahrhunderten des Irrtums und der Knechtschaft hieß es, zur Einfachheit Deiner Mittel zurückzukehren, um die Freiheit und Gleichheit wiederzufinden. Oh Natur! Empfange den Ausdruck ewiger Bindung der Franzosen an Deine Gesetze, und diese fruchtbaren Wasser, die aus Deinen Brüsten schießen, dieses reine Getränk, das die ersten menschlichen Wesen tränkte, möge in diesem Kelch der Brüderlichkeit und der Gleichheit die Schwüre heiligen, die Dir Frankreich an diesem Tage darbringt, an dem schönsten Tag, den die Sonne erleuchtete, seitdem sie in die Unendlichkeit des Kosmos gesetzt wurde.

Diese Passage führt einen der alten Repräsentationsordnung verpflichteten Menschen als Repräsentant der neuen Ordnung vor. Wenn Hölderlin Empedokles an seine Quelle der Regeneration schickt:⁷²

Pausanias. (an der Quelle.) / Klar und kühl / Und rege sproßt aus dunkler Erde, Vater! / Empedokles. / Erst trinke du. Dann schöpf und bring es mir. / Pausanias. / (indem er ihm es reicht.) / Die Götter seegen dirs. / Empedokles. / Ich trink es euch! / Ihr alten Freundlichen! Ihr meine Götter! / Und meiner Wiederkehr, Natur! schon ist / Es anders! O ihr Gütigen! ihr geht voraus / Und eh' ich komme, seid ihr da. Und blühen soll / Es eh es reift! – sei ruhig Sohn! und höre, / Wir sprechen vom Geschehenen nicht mehr,

71 Procès verbal de la Fête nationale du 10 août 1793, consacrée à l'inauguration de la Constitution de la République française. In: Histoire parlementaire de la Révolution Française ou Journal des Assemblées Nationales, depuis 1789 jusqu'en 1815, tome 28. Hg. v. Philippe-Joseph-Benjamin Buchez u. Piettel-Célestin Roux. Paris: Paulin 1836, S. 436–450, hier S. 438, zit. nach Baxmann, Feste (wie Anm. 45), S. 74.

72 Knaupp I (wie Anm. 42), S. 810, V. 1083–1091.

– wenn er danach als der gute neue Mensch erscheint, der er schon vor dem inneren Konflikt mit der Natur war, und wenn er damit im Fortgang wieder fähig wird zur Stiftung einer die zeichentheoretischen Voraussetzungen von Kommunikation jetzt mit einbeziehenden Struktur der Repräsentation, dann nimmt der Dichter zur eben entworfenen Festpraxis der französischen Revolution modifizierend Bezug. Empedokles' Wirken unter Freien, das im zweiten Entwurf sehr schön von ihm selbst beschrieben wird:⁷³

[...] denn ich / Geselle das Fremde, / Das Unbekannte nennet mein Wort, /
Und die Liebe der lebenden trag' / Ich auf und nieder; was Einem gebriecht,
/ Ich bring es vom andern, und binde / Beseelend, und wandle / Verjüngend
die zögernde Welt / Und gleiche keinem und Allen [...]

– dieses Wirken nimmt mit dem aus dem Kontext der französischen Revolution stammenden Quellmotiv der ›Fontaine de la Régénération‹ drei folgenschwere Transpositionen vor, die Hölderlins Verhältnis zur Revolution in ein enges Verhältnis zu einer prozessualen Naturauffassung rücken.

Der Dichter bezieht in sein Dramenfragment die Natur nicht als allegorische Figur mit ein, sondern in ihren Ausprägungen, ihren Prozessfiguren. Wenn Empedokles sich selbst in der eben zitierten Passage als ein katalytisches Vermittlungselement charakterisiert, das selbst immer wieder freiwerdend und sich neu bindend zu den Aktanten der gesellschaftlichen Interaktion hinzutritt, so analogisiert er damit sein Wirken zum einen mit Bewegungsbildern, die aus dem Naturkreislauf des Wassers im Wechsel zwischen flüssigen und gasförmigen Aggregatzuständen geläufig sind, und zum anderen mit Beziehungsbildern, die aus der zeitgenössischen chemischen Theorie der Verwandtschaften abgeleitet erscheinen.⁷⁴ Mit dem Bezug zu den Naturprozessen versucht Hölderlin genau jene Dynamik rhetorisch zu erfassen, die sich aus den semiotischen Überlegungen ableiten, die sich aus seiner Bearbeitung des Problems der Repräsentation im antiken Kulturmodell ergaben: Nicht das Königsmodell soll metaphorisiert werden, sondern ein permanenter Umbau in einer permutativen Reihe soll veranschaulicht werden. Aufs engste mit diesem Punkt verknüpft

73 Ebd., S. 845, V. 125–133.

74 Vgl. Jeremy Adler: Eine fast magische Anziehungskraft. Goethes Roman *Die Wahlverwandschaften* und die Chemie seiner Zeit. München: Beck 1987. Torbern Bergman: *Disquisitio de Attractionibus Electivis*. In: *Nova Acta Regiae Societatis Scientiarum Upsaliensis* 2 (1775), S. 159–248.

erscheint die zweite Modifikation, die Hölderlin der zeitgenössischen Rede von der Natur angedeihen lässt.

In der oben zitierten Rede Héraults fungiert die weiblich konzipierte Allegorie der Natur letztlich als statische Beglaubigungsinstanz, vor der der Einzelne in das Kollektiv integriert wird. Die Struktur, nach der dieser Integrationsakt gedacht wird, funktioniert analog zum Handlungsformular des Fahneneids, das, wie oben kurz ausgeführt, in Davids Marsfeldtafel prototypisch ins Bild gesetzt erscheint. Im Tausch gegen die symbolische Teilhabe an der Machtfülle des Kollektivs geht der Eidleistende Loyalitätsbindungen ein, die ihn zu konkreten und abforderbaren Handlungsmodifikationen zwingen. Zug um Zug wird die Rhetorik der heiligen Schwüre umgegossen in ein juristisches Korsett, das die Grundstrukturen der bürgerlichen Gesellschaft, die formale Gleichheit vor dem Gesetz und die Unantastbarkeit des Privateigentums festschreibt. Letztlich werden unter dem allegorischen Gewand des Naturbegriffs statische Hierarchiemodelle fortgeschrieben. In Hölderlins *Empedokles* wird dagegen eine prozessual gedachte Natur zum Strukturmodell gesellschaftlicher Zusammenhänge stilisiert und dadurch versucht, ein Modell des Gesellschaftlichen einzusetzen, in dem in herrschaftsfreier, symmetrischer Kommunikation und Interaktion sowohl der individuelle Naturkörper als auch der sich institutionalisierende Gesellschaftskörper zu ihrem Recht gelangen. Wenn an einer Schlüsselstelle des ersten Entwurfs *Empedokles* auf die Frage der Agrigentiner nach seinem Vermächtnis antwortet:⁷⁵

Mit Tagesanbruch dacht' ich euch das Wort / Das ernste langverhaltene,
zu sagen / Und freudig ungeduldig rief ich schon / Vom Orient die goldne
Morgenwolke / Zum neuen Fest, an dem mein einsam Lied / Mit euch zum
Freudenchore würd, herauf. / Doch immer schloß mein Herz sich wieder,
hofft' / Auf seine Zeit, und reifen sollte mirs. / Heut ist mein Herbsttag und
es fällt die Frucht / Von selbst [...]

– und wenn er so eine kulturgeschichtliche Phantasie zu einem neuen gesellschaftlichen Ursprungsszenario hinleitet, dann wird genau der gerade erläuterte Strukturentwurf abgerufen. Der Körper des Philosophen entlässt die geschichtsphilosophische Frucht erst nach einer Maturitätsphase, die nicht voluntativ gesteuert werden kann, sondern objektiv natürlichen Zyklen unterworfen ist.

75 Knaupp I (wie Anm. 42), S. 820, V. 1382–1391.

Nur wenn diese Modelle des neuen Menschen und der neuen Gesellschaft implantiert werden, ist nach Hölderlin einerseits der zwanglose Zwang akzeptabel, der aus der institutionellen Selbstverpflichtung des Einzelnen im gesellschaftlichen Prozess scheinbar naturhaft aufwächst, und zum anderen der Gefahr der Erstarrung der Mechanismen der Repräsentation vorgebeugt.

Neben den Begriffen der Prozesshaftigkeit und der Durchgängigkeit, die Hölderlin aus dem Diskurs über die Natur auf sein Modell der Gesellschaft überträgt, zeichnet sich als drittes Charakteristikum seines Denkens in diesem Zusammenhang die Konkretetheit ab. Sein Bezug zu Naturprozessen ist an Erkenntnissen eines zeitgenössischen Wissensnetzes orientiert, das das 18. Jahrhundert zur Interpretation der Naturvorgänge anbietet. Wenn am Ende des ersten Entwurfs des *Empedokles*-Fragments sich ein Moment gelungener gesellschaftlicher Prozesse im Schicksal des Philosophen abzeichnet, so repräsentiert Hölderlin diesen Zustand in zwei Metaphernkomplexen, in denen das Naturtheater und der perzipierende und performierende Naturkörper des Menschen unmittelbar zusammenspielen. Sowohl im Bild des Metabolismus als auch in der Wassermetaphorik⁷⁶ referiert Hölderlin ganz konkret zum einen auf das Wissen um die physiologischen Funktionen im Umkreis der Fristung des Körpers und die mit ihm verbundenen Vorstellungen eines ›Elan vital‹ – im Text benannt als ›heiliger Lebensgeist, der dem Körper aus des Halmes Frucht und der Rebe Kraft zuwächst‹ – und zum anderen auf die prismatischen Wahrnehmungseffekte, denen der Irisbogen über stürzenden Gewässern seine Tauglichkeit zum Bildprozesshafter Dynamik in einer geschlossenen Form verdankt. Diese Partizipationsphantasien, mit denen Hölderlin den Moment gelungener Repräsentation in ein ästhetisches Bild zu fassen versucht, beziehen sich – und damit erschließt sich eine letzte Parallele zu Kleist – schließlich in einer letzten Dimension auf Rousseaus Denken des ›Retour‹ in seiner utopischen Qualität. Die Heilung von Zivilisationspathologien durch den Rekurs auf kulturgeschichtliche Zustände einer mittleren Ausdifferenzierungsstufe kultureller Techniken geht dort Hand in Hand mit der Imagination von Bereichen unmittelbarer Partizipation an den Naturkräften. Rousseaus Fluchtpunkt, in dem er die Verweigerung einer kulturellen Praxis unmittelbar als Ausdruck der Zivilisationspathologien seiner Zeit brandmarken und zugleich die Genesung durch metabolische, ästhetische und psychologische Partizipation am Naturgeschehen phantasieren wird, bildet bekanntlich das Stillen.⁷⁷ Hölderlins *Empedokles*-Drama nimmt Rousseaus Bild

76 Vgl. ebd., S. 832, V. 1753–1765 u. S. 834, V. 1798–1801.

77 Vgl. Baxmann, Feste (wie Anm. 45), S. 77–84.

in elementarer und radikaler Form auf und wendet es gegen die Erstarrung sich neu institutionalisierender gesellschaftlicher Repräsentationsformen. Die Gene-sung am Busen der Natur ist bei Hölderlin keine Phantasie neuer Mütterlich-keit im Schoße des sich etablierenden bürgerlichen Familienmodells, sondern der Traum einer Auflösung fester Repräsentationsmodalitäten in prozesshafte Strukturen, die genau auf der Schwelle zwischen einer bloßen Naturdynamik und ihrer voluntativen Wahrnehmung und Steuerung durch ein Bewusstsein liegen:⁷⁸

[...] Sterben? nur ins Dunkel ists / Ein Schritt und sehen möchtest du doch, mein Auge! / Du hast mir ausgedient dienstfertiges! / Es muß die Nacht itzt eine Weile mir / Das Haupt umschatten. Aber freudig quillt / Aus muthger Brust die Flamme. Schauderndes / Verlangen! Was! am Tod entzündet mir / Das Leben sich zulezt und reichest du / Den Schrekensbecher, mir, den gährenden / Natur! damit dein Sänger noch aus ihm / Die lezte der Begeisterungen trinke! / Zufrieden bin ichs, suche nun nichts mehr / Denn meine Opferstätte. Wohl ist mir. / O Iris Bogen über stürzenden / Gewässern, wenn die Woog in Silberwolken / Auffliegt, wie du bist, so ist meine Freude.

Abbildungen:

Abb. 1: Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France.

Abb. 2–4: Jacques-Louis David 1748–1825. Musée du Louvre, dép. des peintures, Paris; Musée nat. du château, Versailles, 26. 10. 1989–12. 2. 1990. Hg. v. Antoine Schnapper. Paris: Réunion des musées nationaux 1989, S. 253, 251 u. 499.

Abb. 5: Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France.

⁷⁸ Knaupp I (wie Anm. 42), S. 833 f., V. 1786–1801.

DIE AUTOREN

DIETER BURDORF, geb. 1960, Dr. phil., seit 2006 Professor für Neuere deutsche Literatur und Literaturtheorie an der Universität Leipzig. Studium der Germanistik, Philosophie und Erziehungswissenschaft in Münster und Hamburg. 1992 Promotion in Hamburg. Wissenschaftlicher Assistent und Oberassistent an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 2000 Habilitation für das Fachgebiet Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft in Jena. Professurvertretungen in Flensburg und Hildesheim. 2002–2006 Professor für Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik an der Universität Hildesheim.

Buchveröffentlichungen (Auswahl): Hölderlins späte Gedichtfragmente: »Unendlicher Deutung voll«. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993; (Mitverfasser:) Hölderlin entdecken. Lesarten 1826–1993. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1993; Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. (Mitherausgeber:) Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007; (Herausgeber:) Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin. Berlin/New York: de Gruyter 2010; Friedrich Hölderlin. München: Beck 2011; Einführung in die Gedichtanalyse. 3., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2015; Geschichte der deutschen Lyrik. Einführung und Interpretationen. Stuttgart: Metzler 2015.

ULRICH GAIER, geb. 1935, Dr. Dr. h. c., Prof. em. Studium der Germanistik, Anglistik und Romanistik in Tübingen und Paris. 1962 Promotion über »Hölderlins Dichtungslehre«; 1966 Habilitation in Tübingen über Sebastian Brants *Narrenschiff*. Lektor am University College in Swansea/Wales; Assistant Professor und (ab 1966) Associate Professor an der University of California/Davis; seit 1968 (bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2000) ordentlicher Professor für Deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Gastprofessor in Houston/Texas (Rice University), Konstanz, Pisa, Zürich; Professor h. c. der Universität Iași/Rumänien. 2006–2010 Präsident der Hölderlin-Gesellschaft.

Zahlreiche Publikationen, u. a. zu Sebastian Brant, Herder, Goethe, Hölderlin, Novalis, Droste-Hülshoff, zu Satire, Handlungstheorie und Poetologie sowie zur deutschen Literatur vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert.

JÜRGEN LINK, geb. 1940, Dr. phil., Prof. em. für Literaturwissenschaft (und Diskurstheorie) an der Universität Dortmund (seit 2006 a. D.). Studium der deutschen und romanischen Sprachen und Literaturen in Göttingen, Caen und München.

Forschungsschwerpunkte: struktural-funktionale Interdiskurstheorie; Kollektivsymbolik; Normalismustheorie; Literaturgeschichte (Lyrik; Hölderlin und die ›andere Klassik‹; Brecht und die ›klassische Moderne‹.

Zahlreiche Publikationen, u. a.: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. München: Fink 1974 (= UTB 305, 6. Aufl.); (Mitherausgeber:) kultuRRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie. Essen: Klartext 1982ff.; Elementare Literatur und generative Diskursanalyse. München: Fink 1983; (mit W. Wülfing, Hg.): Nationale Mythen und Symbole. Stuttgart: Klett-Cotta 1991; Versuch über den Normalismus. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, 5. erw. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht 2012; Hölderlin–Rousseau: Inventive Rückkehr. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999; Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart. Konstanz: Konstanz University Press 2013; Anteil der Kultur an der Versenkung Griechenlands. Von Hölderlins Deutschenschelte zu Schäubles Griechenschelte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. – Roman: Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der Roten Ruhr-Armee. Eine Vorerinnerung. Oberhausen: asso 2008.

URSULA LINK-HEER, Dr. phil., Prof. em. für Romanistik und Komparatistik an der Bergischen Universität Wuppertal. Studium der Romanistik, Germanistik und Philosophie in Bochum, Salamanca und München. Promotion 1979 in Bochum, Habilitation 1988 in Siegen.

Zahlreiche Publikationen, u. a. zu Proust, darunter (Diss.) *Prousts »A la recherche du temps perdu« und die Form der Autobiographie* (1988). Mitherausgeberin von Sammelwerken, darunter zur historiographischen Literatur des Mittelalters (*Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. XI), zu Rousseau und Rousseauismus. Aufsätze zu literarischen und psychiatrischen Diskursen, zu Maniera/Manier und Manierismus sowie zu verschiedenen Autoren der Romania.

HELMUT MOTTEL, , geb. 1958, Dr. phil., ab 1992 zunächst wissenschaftlicher Mitarbeiter, aktuell Lehrbeauftragter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur und Kulturgeschichte an der TU Dresden.

Studium der Neueren deutschen Literatur, Germanistischen Sprachwissenschaft und Soziologie in München, Florenz und Freiburg. 1987 Magister in

München mit einer Arbeit über Friedrich Schlegel. Promotion zu Hölderlins Raumkonzeption 1995/96 in Dresden (veröffentlicht 1998: »Apoll envers terre.« Hölderlins mythopoetische Weltentwürfe. Mit historischen Karten und 40 Abbildungen.

Weitere Publikationen und Veröffentlichungen u. a. zur Goethezeit, der klassischen Moderne und der Gegenwartsliteratur. Forschungsschwerpunkte: Filmwissenschaft, Intermedialität und Kulturgeschichte der DDR, Computerphilologie und Internetedition.

BART PHILIPSEN, geb. 1961, Dr. phil., Professor für German Literature an der University of Leuven. Studium der Germanistik, Anglistik, Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaften und Philosophie in Leuven und Freiburg/Br.; 1992 Promotion über Hölderlin.

Forschungen zum Verhältnis von Literatur, Philosophie und Theologie; zum deutschen Idealismus; zu Erinnerung und Gedächtnis sowie zu Theater und Theatralität, Kulturkritik und der politischen Kultur.

Zahlreiche Veröffentlichungen, u. a.: (Diss.) Die List der Einfacht. NachLese zu Friedrich Hölderlins spätester Dichtung. München: Fink 1995; (Mitherausgeber:) Was bleibt? Ex-Territorialisierung in der deutschsprachigen Prosa seit 1945. Tübingen/Basel: Francke 2000. (Mitherausgeber:) Literary Canons and Religious Identity. Aldershot u. a.: Ashgate 2004; Rahmungen des Nichts: zur Ethik des Lesens und Schreibens in Schleiermachers *Vertrauten Briefen über Friedrich Schlegels Lucinde*. In: Narration und Ethik. Hg. v. Claudia Öhlschläger. Paderborn/München: Fink 2009; Kleist oder Das Theater des Unvermögens. In: Kleist. Vom Schreiben in der Moderne. Hg. v. Dieter Heimböckel. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 69–92; (Mitherausgeber:) Tektonik der Systeme. Neulektüren von Oswald Spengler. Heidelberg: Synchron Verlag 2016.

