

„Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre“

Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘

Hideya Hayashi



Fach: Deutsche Philologie

„Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre“

Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.

der FB 08/09

der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Hideya Hayashi

aus Hokkaido, Japan

2020

Vorsitzender des Gemeinsamen beschließenden Ausschusses:

Prof. Dr. Moritz Baßler

Erstgutachterin:

Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf (Universität Münster)

Zweitgutachterin:

Prof. Dr. Cornelia Blasberg (Universität Münster)

Drittgutachter:

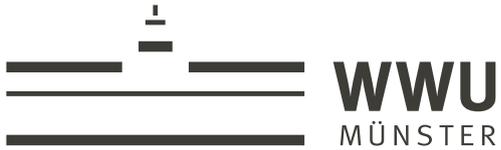
Assoc. Prof. Dr. Takashi Kawashima (Universität Kyoto)

Tag der Disputation: 13. 11. 2020

Diese Arbeit wurde mit der Unterstützung durch das ‚DAAD-Graduate School
Scholarship Programme (GSSP)‘ verfasst und publiziert.

Hideya Hayashi

„Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre“



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Band 30

Hideya Hayashi

**„Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber
das Wahre“**

Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Die Promotion wurde durch das Stipendium des DAAD gefördert.

DAAD

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<https://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Hideya Hayashi

„Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre“. Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 30

Verlag readbox unipress in der readbox publishing GmbH, Dortmund

www.readbox.net/unipress

Zugl.: Diss. Universität Münster, 2020

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz des Autors oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0254-5

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-38039613054

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2021 Hideya Hayashi

Satz: Hideya Hayashi

Titelbild: Hideya Hayashi

Umschlag: ULB Münster



Danksagung

Bei allen, die mir geholfen haben, diese Arbeit zu verfassen, möchte ich mich sehr herzlich bedanken. Frau Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf hat als meine Betreuerin immer wertvolle und weiterführende Hinweise für meine Arbeit gegeben. Frau Prof. Dr. Cornelia Blasberg und Herr Assoc. Prof. Dr. Takashi Kawashima haben meine Disputation begutachtet. Die Graduate School *Practices of Literature* der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster hat mir eine Chance gegeben, in Deutschland zu promovieren. Meine Promotion wurde zudem durch die finanzielle Unterstützung des DAAD ermöglicht. Mein herzlicher Dank gilt auch besonders denjenigen, die meine Texte gelesen und Korrekturen vorgeschlagen haben. Zusätzlich bedanke ich mich auch bei allen Mitgliedern des Germanistischen Seminars der Universität Kyoto, die zu meiner wissenschaftlichen Bildung viel beigetragen haben, besonders Herrn Prof. em. Dr. Masaki Nishimura, Herrn Prof. Dr. Tomohiko Matsumura und Herrn Dr. Dieter Trauden. Vor allem bedanke ich mich bei meiner Familie dafür, mich beim Studium in Kyoto und bei der Promotion in Münster sowohl geistig als auch finanziell unterstützt zu haben.

Als Hölderlin seinen Roman *Hyperion* veröffentlichte, verschenkte er Susette Gontard ein Exemplar dieses Romans mit den Widmungsworten: „Wem sonst als Dir“. Dieses Buch möchte ich vor allem derjenigen widmen, die mir den richtigen Weg gewiesen hat, genauso wie es Susette für Hölderlin getan hat.

Hokkaido, Dezember 2020

Inhalt

1	Einleitung: Die ‚ursprüngliche Einheit‘ als ‚Ereignis‘	7
1.1	Die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ als Hölderlins Grundthema	7
1.2	Das ‚Ereignis‘ bei Hölderlin	10
1.3	Forschungsstand	13
1.3.1	Der Begriff des ‚Ereignisses‘ in der Literaturwissenschaft	13
1.3.2	Das ‚Ereignis‘ und die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der Hölderlin-Forschung	16
1.4	Ziel und Aufbau der Arbeit	21
2	Das ‚Ereignis‘ und die Zeitlichkeit: Hyperions ‚Erinnerung‘ als Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘	25
2.1	Fragestellung	25
2.2	Setzung und Voraussetzung bei Kant und Fichte	26
2.3	Zeitlichkeit und ‚Ereignishaftigkeit‘ in „Seyn, Urtheil, Modalität“	29
2.4	Die ‚Erinnerung‘ im „Hyperion“-Projekt	33
2.4.1	Hyperions Bildungsprozess	33
2.4.2	Der Verlust Adamas’ und Alabandas	37
2.4.3	Diotimas Idealisierung und ihre ‚Ereignishaftigkeit‘	39
2.4.4	Diotimas Tod als Folge der Idealisierung	42
2.4.5	‚War sie nicht mein?‘	48
2.5	Zusammenfassung des Kapitels	53
3	Das ‚Ereignis‘ und das Wort: Die Hoffnung auf die Entstehung des Worts	55
3.1	Fragestellung	55
3.2	Sprache und Gott bei Herder und Hamann	56
3.3	Kindheit und Sprache	61
3.4	‚Die Worte müssen wie Blumen entstehen‘ – „Brod und Wein“	68
3.5	‚Der Gott benennt sich im Wort des Menschen‘ – „Ermunterung“	74

3.6	„Das Heilige sei mein Wort“ – „Wie wenn am Feiertage...“.....	79
3.7	Zusammenfassung des Kapitels.....	83
4	Das ‚Ereignis‘ und die Hybris: Die Spannung in der Begeisterung und im Selbstopfer.....	85
4.1	Fragestellung.....	85
4.2	Die Begeisterung und der gefährliche Blitz	86
4.3	Das Motiv der Begeisterung in „Wie wenn am Feiertage...“ ...	90
4.3.1	Das Semele-Gleichnis.....	90
4.3.2	Die Spannung zwischen Semele und Bacchus	94
4.3.3	Der anmaßende Wunsch und die Unvollendetheit des Gedichts.....	99
4.4	Das Motiv des Selbstopfers in „Der Tod des Empedokles“ ...	104
4.4.1	Die Bedeutung des Todes im „Frankfurter Plan“ und „Ersten Entwurf“	104
4.4.2	Das anmaßende Selbstopfer im „Zweiten“ und „Dritten Entwurf“	109
4.4.3	Das Selbstopfer als Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘	113
4.5	Zusammenfassung des Kapitels.....	117
5	Das ‚Ereignis‘ und die Tragödie: Die ‚μηχανή‘ in den „Sophokles-Anmerkungen“	119
5.1	Fragestellung.....	119
5.2	Das Griechische und das Abendländische	120
5.3	Deutsche Tragödientheorien des 18. Jahrhunderts	123
5.4	„Sophokles-Anmerkungen“	127
5.4.1	Die ‚μηχανή‘ der Poesie und das ‚Ereignis‘	127
5.4.2	Die Vereinigung mit dem Gott in der Tragödie	133
5.4.3	Die Zäsur	136
5.4.4	Das ‚tödlichfaktische‘ und ‚tötendfaktische‘ Wort.....	139
5.4.5	Das ‚tötendfaktische‘ Wort in „Ödipus auf Kolonos“	144
5.5	Zusammenfassung des Kapitels.....	146

6	Das ‚Ereignis‘ und die Übersetzung: Die ‚Körperlichkeit‘ bei Hölderlin und Tawada	149
6.1	Fragestellung	149
6.2	Hölderlins ‚Übersetzung des Buchstabens‘	150
6.3	Die ‚Körperlichkeit‘ des Worts und die ‚Ereignishaftigkeit‘ ...	158
6.4	Yoko Tawadas Erzählung „Die Transplantation der Buchstaben“	163
6.4.1	Tawadas Übersetzungsstrategie	163
6.4.2	Die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ als Übertragung des Bilds.....	169
6.4.3	Der verletzte Körper und die Verkörperung des Buchstabens.....	174
6.5	Zusammenfassung des Kapitels	179
7	Schluss: Drei Aspekte des ‚Ereignisses‘	183
8	Literatur.....	187

1 Einleitung: Die ‚ursprüngliche Einheit‘ als ‚Ereignis‘

1.1 Die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ als Hölderlins Grundthema

Diese Arbeit versucht, die ‚ursprüngliche Einheit‘ als Grundthema in Hölderlins Texten aus der Perspektive des ‚Ereignisses‘ zu verstehen. Die ‚ursprüngliche Einheit‘ weist auf einen idealen ursprünglichen Zustand, in dem alles eins ist, ohne unterschieden zu sein. Die ‚ursprüngliche Einheit‘ wird in Hölderlins Texten vielfältig bezeichnet: „seelige Einigkeit“ (MA I, 558), „Seyn“ (ebd.), „*Εν και Παν*“ (ebd.), „Schönheit“ (ebd.) oder „Eines und Alles“ (MA I, 376; V. 84). Diese vielfältigen Formulierungen deutet die Schwierigkeit an, die ‚ursprüngliche Einheit‘ mit Worten auszudrücken. Um die ‚ursprüngliche Einheit‘ zu benennen, müsste außerhalb dieser ein anderes Wesen existieren, welches die ‚ursprüngliche Einheit‘ betrachten und bezeichnen könnte. Aber außerhalb ihrer existiert nichts, weil sie auf denjenigen Ort verweist, in dem alles eins ist. Dies bedeutet, dass die ‚ursprüngliche Einheit‘ an sich nicht erkannt werden kann, weil der Mensch nur durch Entgegensetzung etwas erkennen kann (MA II, 381). In diesem Sinne schreibt er, dass das Unmittelbare für die Menschen und die Götter unmöglich ist (ebd.). Die ‚ursprüngliche Einheit‘ geht der Entgegensetzung voraus und kann deswegen durch nichts vermittelt werden.

Die ‚ursprüngliche Einheit‘ wird in Hölderlins Texten als Vereinigung der Gegensätze ausgedrückt. Hölderlin betrachtet Gegensätze in vielen Aspekten, z. B. zwischen Göttern und Menschen, Natur und Kunst sowie Subjekt und Objekt. Obwohl die ‚ursprüngliche Einheit‘ oft mit dem Göttlichen verbunden wird, weist sie nicht auf Gott oder die Götter selbst, sondern auf die Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem. Wie Ulrich Gaier schreibt, ist ‚Eines und Alles‘ die ‚wortlose Urreligion‘, aus der erst die einzelnen Religionen entstanden sind.¹ In Hölderlins Texten spielt der ‚Gott‘ durch sein den Menschen Entgegengesetztsein die Rolle, die ‚ursprüngliche Einheit‘ indirekt auszudrücken. Dort wird ein Bild Gottes durch viele Aspekte wie christliche und

¹ Vgl. Ulrich Gaier: Was bleibt aber...: Hölderlins Erinnerung – Erinnerung an Hölderlin. In: *Literaturkritik. de*. Nr. 3, März 2020. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=26497 (letzter Aufruf: 23.10.2020).

griechisch-mythologische dargestellt, um es von einer bestimmten Religion zu distanzieren und als einen erweiterten Begriff eher im Verhältnis zu den Menschen zu verstehen. Die Vereinigung der Gegensätze ist allerdings auch nicht identisch mit der ‚ursprünglichen Einheit‘, weil sie ein Begriff ist, der es ermöglicht, von der ‚ursprünglichen Einheit‘ zu sprechen und sich an sie anzunähern. In Hölderlins Texten geht es darum, wie die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache, Dichtung, Tragödie und Übersetzung möglich ist.

Hier stellt sich die Frage, warum die ‚ursprüngliche Einheit‘ in Hölderlins Texten zum Thema wird. Im Hintergrund der Suche nach der ‚ursprünglichen Einheit‘ bei Hölderlin steht der philosophische und literarische Diskurs des 18. Jahrhunderts. Das denkende Ich bei Descartes wurde durch Kant und Fichte zur Grundlage der Erkenntnis und des Seins und die Weltanschauung ‚Gott als Grundlage allen Seins‘ verlor ihren determinierenden Charakter. Der Mensch bekam Autonomie zugesprochen, aber gerade deswegen erfuhr das Ich den Verlust der Verbindung mit dem Absoluten. Dieses Verlustgefühl liegt der Suche nach der ‚ursprünglichen Einheit‘ zugrunde.

In Hölderlins Texten wird oft die Kindheit idealisiert, die als größere Nähe zu den Göttern interpretiert wird. Die Kindheit muss vergehen und durch die Perspektive des Verlusts wird ihr eine Bedeutung als Ideal zugeschrieben. Dieser Blick auf die Kindheit kann mit einem Bild der Antike parallelisiert werden. Hölderlin stellt die griechische Antike als verlorenes Ideal dar, als Zeit, in der die Menschen mit den Göttern eng verbunden waren.² Er steht damit im Kontext der Neubewertung der griechischen Kunst im 18. Jahrhundert, wobei die antike Kunst der modernen Kunst entgegengesetzt wird und z. T. als Ideal erscheint.³ Auch Hölderlin setzt sich mit der griechischen Literatur auseinander und übersetzt sie.

² Hölderlins Mentor Schiller stellt in *Die Götter Griechenlands* dar, dass die Zeit, welche die Götter regierten, schon verloren ist und es jetzt ganz anders geworden ist: „Da ihr noch die schöne Welt regiertet, / An der Freude leichtem Gängelband / Glücklichere Menschenalter führtet, / 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!“ Friedrich Schiller: *Die Götter Griechenlands*. Erste Fassung. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt am Main 1992, S. 285-291, hier S. 285.

³ Schiller diskutiert in *Über naive und sentimentalische Dichtung* eine unüberwindbare Differenz zwischen der antiken und der modernen Dichtung. Vgl. Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main 1992, S. 706-810. Die antike, naive

Es stellt sich die Frage, ob diese idealisierte Vergangenheit tatsächlich existierte.⁴ Jedoch lässt sich auch nicht feststellen, dass die idealisierte Vergangenheit eine Fiktion war und niemals existierte. Denn dass sie ‚jetzt‘ verloren ist, kann andeuten, dass sie ‚in der Vergangenheit‘ existierte. Wichtig ist, dass die ‚ursprüngliche Einheit‘ im zeitlichen Prozess denkbar ist, mit anderen Worten, dass die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ im zeitlichen Prozess möglich ist. Im *Hyperion*-Projekt wird das Streben nach Vereinigung der Gegensätze als Bildungsprozess konzipiert, wobei Hyperion im endlosen Wechsel von Freude und Trauer steht und die Wechselbewegung zwischen zwei Polen zur „exzentrischen Bahn“ (MA I, 489) wird, die einen Bildungsprozess von der Kindheit zur Vollendung darstellt.

Nach dem *Hyperion*-Projekt steht in Hölderlins Auseinandersetzung mit dem Trauerspiel *Der Tod des Empedokles* und mit den Tragödien des Sophokles die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen und die Auflösung dieser Vereinigung im Zentrum seiner Tragik. Die Vereinigung der Gegensätze bei Hölderlin kann als dynamischer Prozess begriffen werden, in dem die Gegensätze sich vereinigen und die Vereinigung sich im gleichen Moment auflöst. Diese Vergänglichkeit wird in den Versen aus dem ersten Versentwurf von *Friedensfeier* dargestellt:

Des Maases allzeit kundig rührt mit schonender Hand
Die Wohnungen der Menschen
Ein Gott an, einen Augenblick nur
Und sie wissen es nicht, doch lange
Gedenken sie deß, und fragen, wer es gewesen.
Wenn aber eine Zeit vorbei ist, kennen sie es.
(MA I, 357; V. 51-56)

Das Göttliche tritt von außerhalb des Menschen ein und erscheint für den Menschen nur augenblicklich. Dies bedeutet, dass sich auch die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen nur augenblicklich zeigen kann. Nach dem Vergehen dieses Moments kann sich der Mensch nur rückblickend an den Moment erinnern. Die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen kann

Dichtung besitze die Natur in sich selbst, weil sie noch eine kindliche Einfalt behalte. Dagegen habe die moderne, sentimentalische Dichtung durch die menschliche Reflexion Natürlichkeit verloren und verlange nun nach ihr. Die moderne Dichtung könne zwar den Bereich der antiken Dichtung nicht erreichen, aber sie habe eine andere Potenzialität.

⁴ Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: Hölderlin und die Griechen. In: Ders.: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*. Übers. von Thomas Schestag. Basel, Weil am Rhein, Wien 2003, S. 71-85, hier S. 79f.

von den Menschen im augenblicklichen Prozess als vergangen und abwesend wahrgenommen werden.

Die vergangene ideale Zeit wird in *Brod und Wein* als ‚Tag‘ dargestellt und die gegenwärtige Zeit hingegen als ‚Nacht‘. In der Nacht erinnert man sich an den vergangenen Tag und hofft auf den kommenden Tag. Das Motiv von ‚es tagt‘ (MA I, 262; V. 19) in *Wie wenn am Feiertage...* zeigt, dass die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen sich aus eigener Kraft ereignet, indem das Göttliche von außerhalb des Menschen eintritt. Die Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem kann der Mensch nicht schaffen, sondern nur hoffen, dass es sich wieder ereignen wird. „Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder / Käme, der himmlische Chor einige Gaaben zurück“ (MA I, 380; V. 131-132). Das ‚bleibende Zeichen‘, das als Ergebnis aus einem Prozess entstand, ermöglicht es, von der vergangenen und zukünftigen Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen zu sprechen. Der Prozess und das Ergebnis befinden sich in der Spannung einer Wechselwirkung.

Hölderlin hält den Prozess der ‚ursprünglichen Einheit‘ für eine „unendliche Annäherung“ (MA I, 558) im Sinne einer „Annäherung des Quadrats zum Zirkel“ (Brief an Schiller, 04.09.1795; MA II, 595f.). Dies bedeutet, dass der Mensch die ‚ursprüngliche Einheit‘ an sich nicht erreichen kann. Es geht vielmehr darum, wie der Mensch den Augenblick der Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem denken kann. Darauf weist der Begriff der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ hin. Die Suche nach der Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ spielt in Hölderlins Texten eine zentrale Rolle.

1.2 Das ‚Ereignis‘ bei Hölderlin

Des Weiteren versucht diese Arbeit, die Beziehung zwischen Prozess und Ergebnis in der ‚ursprünglichen Einheit‘ aus der Perspektive des ‚Ereignisses‘ zu verstehen. Der Begriff ‚Ereignis‘ enthält den Doppelcharakter von Prozess und Ergebnis, weil das Wort ‚Ereignis‘ einerseits das ‚Sich-Ereignen‘ als Prozess meint und andererseits das, was sich als Ergebnis des ‚Sich-Ereignens‘ tatsächlich ereignet. In Grimms Wörterbuch wird das ‚Ereignis‘ in drei Kategorien unterteilt: (i) das Eintreten oder Erkennbar-, Offenbarwerden eines Geschehens, (ii) Begebenheit, Geschehnis, bes. ein bemerkenswertes, bedeutendes oder unerwartetes, unbeeinflussbares, (iii) bemerkenswerte Erscheinung, Beobachtung, Umstand, bes.

Naturphänomen.⁵ Die erste Erklärung spricht vom ‚Sich-Ereignen‘ als Prozess und die zweite und dritte weisen auf ein konkretes Geschehnis als Ergebnis des ‚Sich-Ereignens‘.

Wenn vom ‚Ereignis‘ die Rede ist, hat es sich entweder schon ereignet oder noch nicht. Wenn sich ein ‚Ereignis‘ im Prozess befindet, hat es bereits begonnen. Der Moment, in dem es sich gerade ereignet hat, ist für den Menschen nicht erkennbar. Das augenblickliche ‚Sich-Ereignen‘ soll von dem Gegenstand des ‚Ereignisses‘ unterschieden werden, weil er nur nach dem Moment des ‚Sich-Ereignens‘ existieren kann. Durch eine körperliche Veränderung als Ergebnis kann der Mensch das unkörperliche ‚Sich-Ereignen‘ als Prozess denken. Das Ergebnis setzt den Prozess voraus, weswegen das Ergebnis beweist, dass der Prozess tatsächlich stattgefunden hat. Diese Beziehung zwischen Prozess und Ergebnis des ‚Ereignisses‘ erscheint auch in der ‚ursprünglichen Einheit‘, deswegen kann die ‚Ereignishaftigkeit‘ in der ‚ursprünglichen Einheit‘ gesehen werden.

In der bisherigen Hölderlin-Forschung war das ‚Ereignis‘ eher ein marginales Thema. Das wurde weniger beachtet, auch weil das Wort ‚Ereignis‘ sich in Hölderlins Texten nicht häufig befindet. Dem Hölderlin-Wörterbuch nach gibt es in Hölderlins lyrischen Texten das Wort ‚Ereignis‘ nicht und auch ‚(sich) ereignen‘ erscheint nur in der ersten und zweiten Fassung von *Mnemosyne*:⁶

[...] Nemlich es reichen
Die Sterblichen eh' an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo
Mit diesen. Lang ist die Zeit
Es ereignet sich aber
Das Wahre.
(MA I, 436; V. 13-17)

Die Menschen reichen bis zum Abgrund, der von den Himmlischen am weitesten entfernt ist. Es existiert keine Verbindung mit den Himmlischen, sie besteht nur als Echo. Aber das Echo wendet sich mit den Menschen vom Abgrund nach dem Himmel. Nun geht es nicht mehr um das Echo, sondern das ‚Wahre‘ selbst

⁵ Vgl. Ereignis. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Neubearbeitung. Hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Bd. 8. Stuttgart 1999, Sp. 1691-1693.

⁶ Vgl. Ereignen. In: Winfried Lenders, Helmut Schanze, Hans Schwerte (Hrsg.): *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin. Auf der Textgrundlage der Großen Stuttgarter Ausgabe*. Teil 1: Gedichte. Tübingen 1983, S. 142.

ereignet sich. Darin erscheint das ‚Ereignis‘ nicht als Nomen, sondern als Verb ‚sich ereignen‘. Etymologisch bedeutet das Wort ‚sich ereignen‘ ‚sich vor Augen führen, zeigen‘.⁷ Das ‚Wahre‘ kann als ‚Unverborgenes‘ verstanden werden, wenn es mit dem griechischen Wort ‚ἀληθειᾶ‘ verknüpft wird.⁸ Daher liegt dem Vers ‚das Wahre ereignet sich‘ zugrunde, dass das Verborgene enthüllt und vor Augen gestellt wird.⁹ Die Konjunktion ‚aber‘, die ‚lang ist die Zeit‘ und ‚es ereignet sich das Wahre‘ verbindet, deutet eine Spannung des ‚Ereignisses‘ an, dass das ‚Ereignis‘ von der Zeitlichkeit getrennt wird und gleichzeitig in die Zeitlichkeit gesetzt wird. Denn der Augenblick des ‚Ereignisses‘ kann nicht in der Zeitlichkeit wahrgenommen werden, aber er ist denkbar als das, was schon vergangen ist oder noch nicht geschehen ist.

Der außermenschliche Charakter im Phänomen, dass die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen sich ereignen kann, indem das Göttliche ins Menschliche eintritt, bedingt das ‚Ereignis‘ des Wahren. Dass das Wahre sich ereignet, deutet seine Unabhängigkeit vom menschlichen Willen und die Notwendigkeit des ‚Sich-Ereignens‘ an, weil es das Wahre ist.¹⁰ Im Vers aus *Mnemosyne* geht es nicht um das ‚Ereignis‘ der ‚Wahrheit‘, sondern um das

⁷ Vgl. Ereignen. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Neubearbeitung. Hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Bd. 8. Stuttgart 1999, Sp. 1691.

⁸ Das Wort ‚ἀληθειᾶ‘ bedeutet ‚Wahrheit‘ und etymologisch das ‚Unverborgene‘. Vgl. Robert Beeks: ἀληθής. In: Ders.: *Etymological Dictionary of Greek*. Bd. 1. Leiden 2009, S. 65f.

⁹ Jakob Helmut Deibls Diskussion über die ‚Offenbarung‘ in Hölderlins Texten kann als Versuch verstanden werden, diese Enthüllung des Verborgenen aus theologischer Sicht zu begreifen. Nach Deibl kann jedes Gedicht Hölderlins, besonders ab etwa 1800, als ein Ringen darum gelesen werden, „im *Abschied* (neben all den Aspekten des Verlusts) auch ein eröffnend-offenbarendes Moment zum Ausdruck zu bringen“. Jakob Helmut Deibl: *Abschied und Offenbarung. Eine poetisch-theologische Kritik am Motiv der Totalität im Ausgang von Hölderlin*. Stuttgart 2019, S. 4; Hervorhebung von Deibl.

¹⁰ Paul de Man ist der Meinung, dass die Verse ‚Lang ist die Zeit / Es ereignet sich aber / Das Wahre‘ auf die Notwendigkeit und die Materialität des ‚Sich-Ereignens‘ weisen. Was sich ereignet, ist das ‚Wahre‘, weil es sich „regardless of other considerations“ ereignen muss. Paul de Man: Foreword to Carol Jacobs „The Dissimulating Harmony“ (1978). In: Ders.: *Critical Writings 1953-1978*. Hrsg. von Lindsay Waters. Minneapolis 1989, S. 218-223, hier S. 221. Das ‚Wahre‘, nicht die Wahrheit, zeigt die Materialität des Dinges, das sich tatsächlich ereignet hat und eine materielle Spur in der Welt hinterlässt. Vgl. Paul de Man: Kant and Schiller. In: Ders.: *Aesthetic Ideology*. Hrsg. von Andrzej Warminski. Minnesota 1997, S. 129-162, hier S. 132-134. Das ‚Ereignis‘ spielt in de Mans Literaturtheorie eine große Rolle, weil er mit diesem Begriff Kritik an der Geschichte als Systematisierung übt, welche die Geschehnisse ohne Kausalität in eine Kausalbeziehung stellt. Vgl. Paul de Man: Shelley Disfigured. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 93-123, hier S. 122.

‚Ereignis‘ des ‚Wahren‘. Das Wahre bleibt nach dem ‚Ereignis‘ als körperliche Spur des unkörperlichen ‚Ereignisses‘, die beweist, dass es sich durch das Eintreten des Außermenschlichen ins Menschliche ereignet hat.

Hier stellt sich die Frage, was sich ereignet und als das Wahre bleibt. Der Vers aus dem Gedicht *Andenken* „Was bleibet aber, stiften die Dichter“ (MA I, 475; V. 59) deutet an, dass das Bleibende ein Wort der Dichter ist. In *Brod und Wein* heißt es: „Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn“ (MA I, 376; V. 90), wenn die Himmlischen selbst kommen. Das Göttliche tritt von außerhalb des Menschen ein und verbindet sich mit dem menschlichen Wort, so entsteht das Wort wie eine Blume.

Für Hölderlin kann das Wort nicht nur das vom Dichter Geschaffene, sondern auch ein ‚Ereignis‘ sein, das durch das Eintreten des Göttlichen ins Menschliche hervorgebracht wird. Wenn das Wort sich ereignet, vereinigt sich das Göttliche mit dem Menschlichen. Durch das sich ereignet habende Wort kann der Mensch von der Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem sprechen und sich im Bewusstsein auch an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern. Das Wort drückt zwar aus, dass die Vereinigung schon vergangen ist. Trotzdem kann das Wort das ‚Ereignis‘ der Vereinigung beweisen. Genauso wie der unkörperliche unerkennbare Prozess durch das körperliche Ergebnis denkbar ist, kann der Mensch mittels der Sprache an den Moment denken, in dem sich das menschliche Wort mit dem Göttlichen vereinigt hat und der Mensch sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ angenähert hat.

1.3 Forschungsstand

1.3.1 Der Begriff des ‚Ereignisses‘ in der Literaturwissenschaft

In den letzten Jahren wird der Begriff ‚Ereignis‘ in der Literaturwissenschaft immer relevanter. Es zeigen sich hauptsächlich zwei Tendenzen: Zum einen besteht eine narratologische Diskussion über die Erzählweise, wie literarische Texte Ereignisse darstellen.¹¹ Zum anderen wird eine Auffassung zum Thema, die literarische Texte selbst und ihre Entstehung sowie den Akt des Schreibens

¹¹ Vgl. Jörg Schönert, Peter Hühn, Malte Stein: *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zur deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin 2007; Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. und überarb. Aufl. Berlin 2014, bes. S. 12-30.

literarischer Texte als ‚Ereignis‘ selbst versteht.¹² Darin reflektiert sich der Doppelcharakter von Prozess und Ergebnis, die im Begriff ‚Ereignis‘ enthalten ist.

In der Narratologie wird das ‚Ereignis‘ im Sinne von im Text erzählten Geschehnissen diskutiert, wobei nicht alle als ‚Ereignis‘ begriffen werden dürfen. Ein ‚Ereignis‘ besteht darin, dass „eine Figur eine neue Erkenntnis macht, ein falsches Verständnis revidiert, sich zu neuen Werten bekennt, ihre Lebensweise ändert“.¹³ Das ‚Ereignis‘ ist kurz gesagt als „Zustandsveränderung“ zu begreifen.¹⁴

In den letzten Jahren wurde in dieser Diskussion die Position entwickelt, dass sich Geschehnisse im Text durch das Erzählen ereignen. Carola Gruber schlägt vor, dass „[n]icht nur das erzählte Geschehen, sondern auch der Erzählakt und der Erzähltext [...] als Ereignisträger betrachtet“ werden.¹⁵ „Gemeint sind Ereignisse nicht nur *in der*, sondern auch *qua* Erzählung“.¹⁶ Der Text wird hier als ein Ort verstanden, in dem nicht nur Geschehnisse dargestellt werden, sondern diese Geschehnisse erst durch ihre Erzählung in die Welt treten. Wenn man einen Text als Tat oder Prozess begreift, kann der Begriff ‚Ereignis‘ verwendet werden.

Die Auffassung, die einen Text selbst als ‚Ereignis‘ betrachtet, wird im deutschen Ästhetik-Diskurs mit der Performativität verbunden. Dieter Mersch schreibt, dass die Kunstgeschichte mit der Avantgarde eine performative Wende erfuhr, die vom ‚Werk‘ zum ‚Ereignis‘ übergeht.¹⁷ Die Kunst als ‚Ereignis‘ ist kein in sich abgeschlossenes Ding, sondern eine generative Performanz. Mersch ist der Ansicht, dass der Dadaismus im Übergang vom statischen ‚Werk‘ zum dynamischen ‚Ereignis‘ eine neue Richtung der Kunst erkennen ließ.¹⁸ Erika Fischer-Lichte sieht die einmalige unwiederholbare Aufführung als ‚Ereignis‘

¹² Vgl. Winfried Eckel, Uwe Lindemann (Hrsg.): *Text als Ereignis: Programme – Praktiken – Wirkungen*. Berlin, Boston 2017; Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert, Klaus Ulrich Werner (Hrsg.): *Schreiben als Ereignis: Künste und Kulturen der Schrift*. Paderborn 2018.

¹³ Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 14.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Carola Gruber: *Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kürzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heißenbüttel*. Bielefeld 2014, S. 16.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 16; Hervorhebung von Gruber.

¹⁷ Vgl. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002, S. 163.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 214.

an.¹⁹ Das Theater, in dem literarische Texte auf je unterschiedliche Weise aufgeführt werden, ist auch eine Art der ‚Ereignis‘-Kunst. Die Aufführung ist eine Konkretisierung eines Texts und gleichzeitig auch im weiteren Sinn ein neuer Text. Deswegen scheint die Performativität eine Variation der Auffassung zu sein, die einen Text selbst als ‚Ereignis‘ versteht.

Das ‚Ereignis‘ ist ein dynamischer und generativer Prozess, der beständig variiert und nicht gleich bleibt. Das ‚Ereignis‘ an sich kann von den Menschen nicht wahrgenommen werden. Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ thematisiert, wie die Annäherung an das ‚Ereignis‘ durch Sprache möglich ist. Die gleiche Frage steht auch für Ilai Rowners Theorie des ‚literarischen Ereignisses‘ im Zentrum. Rowner verknüpft den philosophischen Begriff ‚Ereignis‘ mit der Literaturwissenschaft und bildet eine „theory of literary events“.²⁰ Das ‚Ereignis‘ bedeutet für ihn „a phenomenological-ontological concept that enables us to examine the art of literature as a necessary appeal of creativity“.²¹ Daher ist das ‚literarische Ereignis‘ weder ein Geschehnis aus der Welt wie historische Tatsachen oder Nachrichten noch ein narratives Geschehnis, das in einem Text erzählt wird.

Rowner bezieht sich in seiner Untersuchung des ‚literarischen Ereignisses‘ auf Überlegungen von Heidegger, Blanchot, Derrida und Deleuze.²² Er begreift das ‚literarische Ereignis‘ als Frage, was Sprache und Sein verbinden kann. Heidegger und die französischen Philosophen setzten sich mit derselben Frage auseinander: „how to define a generative and unachieved conception of the event in which being exposes itself through a singular experience that entails linguistic invention“.²³ Rowners Ziel ist es, eine ‚Körperlichkeit‘ des ‚Ereignisses‘ zu zeigen. Sie weist nicht auf Repräsentationen eines Körpers im Text oder den Körper des Autors, der einen Text herstellt, sondern auf eine unpersonliche Kraft des generativen Prozesses.²⁴ Rowner definiert das ‚literarische

¹⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Performativität und Ereignis. In: Dies., Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*. Tübingen 2003, S. 11-37, hier S. 15.

²⁰ Ilai Rowner: *The Event. Literature and Theory*. Lincoln, London 2015, S. vii.

²¹ Ebd.

²² Für Rowner spielt vor allem Deleuzes Auffassung vom ‚Ereignis‘ eine entscheidende Rolle. Deleuze nennt den im ‚Ereignis‘ enthaltenen Aspekt von Prozess das ‚reine Ereignis‘ und untersucht ihn, indem er sich z. B. auf die stoische Philosophie bezieht. Vgl. Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Übers. von Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main 1993.

²³ Rowner: *The Event*, S. 28.

²⁴ Vgl. ebd., xii.

Ereignis‘ als „*the un-happening within the happening*“.²⁵ Das bedeutet „a main intersection between a transcendent understanding of the event and an immanent approach to it“.²⁶

The transcendent approach emphasizes the absolute other that engenders the happening: essentially the impossible horizon of the happening or the ungraspable which is always about to occur. The immanent approach insists, instead, that the event is graspable as it takes place, that it is a fact unfolding among or between its declared historical elements [...].²⁷

Diese Unterscheidung zwischen „transcendent approach“ und „immanent approach“ entspricht dem im Begriff ‚Ereignis‘ enthaltenen Doppelcharakter von Prozess und Ergebnis. Rowner versucht, die beiden Aspekte des ‚Ereignisses‘ im Blick zu behalten und ihre Überkreuzung zu finden. In diesem Sinne teilt Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ mit Rowner die Suche nach einer Möglichkeit, sich an das transzendente ‚Ereignis‘ durch immanente Sprache anzunähern. Hölderlins Texte können als konkretes Beispiel für Rowners Theorie des ‚literarischen Ereignisses‘ eine neue Perspektive eröffnen.

1.3.2 Das ‚Ereignis‘ und die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der Hölderlin-Forschung

Seit dem 20. Jahrhundert, vor allem seit Heidegger, spielt der Begriff ‚Ereignis‘ in der Philosophie eine große Rolle.²⁸ Daher zeigt sich auch ein Versuch, aus der Perspektive des ‚Ereignisses‘ Hölderlins Texte zu untersuchen, vor allem in philosophischen Interpretationen. Ein Beispiel dafür ist der französische Philosoph Alain Badiou. Für Badiou ruft das ‚Ereignis‘ den Vorgang der Kunst hervor.²⁹ Dieser Vorgang weist auf die ‚Wahrheit‘ der Kunst und ein einzelnes

²⁵ Ebd., S. 191; Hervorhebung von Rowner.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Philosophisch relevant ist die phänomenologische, ontologische ‚Ereignisphilosophie‘, die von Martin Heidegger ausgeht und im französischen Poststrukturalismus eine Blüte erreicht. Der Poststrukturalismus diskutiert den Begriff ‚Ereignis‘, weil ein ‚Ereignis‘ die historische Zeit entscheidend beeinflussen und symbolische Ordnungen beenden oder in ihrer Entwicklung verändern kann. Ein ‚Ereignis‘ zeigt das ‚Potenzial‘, Grundlagen des Selbst- und Weltverhältnisses zu transformieren. Vgl. Daniel Martin Feige: Ereignis. In: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie*. In drei Bänden mit einer CD-ROM. Bd. 1. Hamburg 2010, S. 558-564, hier S. 559.

²⁹ Vgl. Alain Badiou: *Kleines Handbuch zur Inästhetik*. 2. Aufl. Übers. von Karin Schreiner. Wien 2012, S. 25.

Werk wird als lokaler Punkt im Vorgang der Wahrheit begriffen.³⁰ Badiou betont auch die ‚Treue zum Ereignis‘, weil sie den Vorgang der Kunst als ‚Wahrheit‘ ermöglicht.³¹

Badiou weist in *Das Sein und das Ereignis* mit seinem philosophischen Begriff ‚Ereignis‘ auf das „Paradox der Heimat“ in Hölderlins Texten hin.³² In diesen wird das Motiv vom Verlassen der Heimat z. B. mit der Metapher des Flusses dargestellt, der sich beständig mit seiner Quelle verbindet und sich zugleich von ihr entfernt. Das Verlassen der Heimat erscheint paradoxerweise als Treue zur Heimat. Dieses Paradox spiegelt Hölderlins Auffassung vom Verhältnis zwischen ‚Eigentümlichem‘ und ‚Fremdem‘ für die antike und moderne Dichtung. In einem Brief an seinem Freund Böhlendorff schreibt er, dass in der griechischen Dichtung das Eigentümliche der modernen Dichtung erscheint und die moderne von der griechischen das Eigentümliche lernen kann (Brief an Böhlendorff, 04.12.1801; MA II, 912f.). Dem entsprechend betrachtet Badiou die Treue zum griechischen ‚Ereignis‘ als die Treue zur deutschen Heimat. Das griechische ‚Ereignis‘ in Hölderlins Texten wird von Badiou als Anfangspunkt der Dichtung Hölderlins verstanden. Die ‚Treue zum Ereignis‘ in Hölderlins Texten ist die Treue zum Griechischen im deutschen Text. Badiou ist daher der Ansicht, dass diese „Treuediagonale“ charakteristisch in Hölderlins Texten ist.³³

Badiou's Interpretation unterscheidet sich komplett von dieser Arbeit darin, dass sein Begriff ‚Ereignis‘ mit der ‚ursprünglichen Einheit‘ nichts zu tun hat. Die ‚ursprüngliche Einheit‘ oder die ihr entsprechenden Begriffe wurden in der Hölderlin-Forschung immer wieder verschieden untersucht, wobei die Beziehung der ‚ursprünglichen Einheit‘ zur Sprache im Zentrum stand. Der Ausgangspunkt ist Martin Heideggers Hölderlin-Auslegung. In Heideggers Philosophie ist das ‚Sein‘ ein Schlüsselbegriff und er begreift in seiner Hölderlin-Auslegung die ‚ursprüngliche Einheit‘ als Sein. Seiner Ansicht nach wird in Hölderlins Texten beschrieben, dass die Dichtung eine unmittelbare Verbindung mit dem Sein verwirklichen kann. Hölderlins Vers aus *Andenken* „Was bleibet aber, stiften die Dichter“ (MA I, 475; V. 59) interpretiert Heidegger so: „Dichtung

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Vgl. Alain Badiou: *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Übers. von Jürgen Brankel. Wien 2003, S. 62.

³² Alain Badiou: *Das Sein und das Ereignis*. Übers. von Gernot Kamecke. Neuausgabe. Zürich, Berlin 2016, S. 289.

³³ Ebd., S. 293.

ist werthafte Stiftung des Seins“.³⁴ Indem die Dichtung die Götter und alle Dinge benennt, können sie erst zu dem, was sie ursprünglich sind, werden. So stiftet die Dichtung die ‚ursprüngliche Einheit‘.³⁵

Jene Auffassung unterscheidet sich von dieser Arbeit, welche die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache als Hölderlins Grundthema begreift. Im Unterschied dazu setzt Heideggers Interpretation eine Identifizierung der ‚ursprünglichen Einheit‘ voraus. In der Interpretation eines Verses aus dem Gedicht *Wie wenn am Feiertage...* „das Heilige sei mein Wort“ (MA I, 262; V. 20) schreibt Heidegger: „Das Wort ist das Ereignis des Heiligen“.³⁶ Heidegger sieht das Heilige als Sein an. Das ‚Ereignis‘ bedeutet hier nicht den Prozess des ‚Sich-Ereignens‘, sondern das Ergebnis dieses Prozesses, d. h. das Wort als bleibendes. Das Wort ist das ‚Ereignis‘ des Heiligen, weil das Heilige selbst in dieses Wort eintritt.³⁷ „Hölderlins Dichtung ist jetzt anfängliches Rufen, das vom Kommenden selbst gerufen, diese und nur dieses als das Heilige sagt.“³⁸ Heidegger begreift Hölderlins Dichtung selbst als das „rufende Wort“ und das „stiftende Sagen“ des Heiligen.

Heideggers Interpretation, dass die Dichtung die ‚ursprüngliche Einheit‘ stiften und gleichzeitig zu ihr werden kann, wurde von Paul de Man kritisiert. De Man vertritt die Auffassung, dass Hölderlins Texte zwar die Stiftung des Seins durch das Wort wünschen, aber zugleich von der Unerfüllbarkeit dieses Wunsches sprechen. Der Vers in *Wie wenn am Feiertage...* „das Heilige sei mein Wort“ ist de Mans Interpretation nach nur ein Gebet, das andeutet, dass

³⁴ Martin Heidegger: Hölderlin und das Wesen der Dichtung. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Bd. 4. Frankfurt am Main 1981, S. 33-48, hier S. 41.

³⁵ Aus derselben Sicht interpretiert Heidegger auch die Verse aus *Mnemosyne*. Den „Abgrund“ (MA I, 436; V. 14) versteht er als völlige Abwesenheit des Grundes, die auf das ‚Wegbleiben des Gottes‘ weist. Lang ist diese ‚dürftige Zeit‘ der ‚Weltnacht‘. Die ‚Sterblichen‘ (ebd.) sieht Heidegger als Dichter an, welche diesen Abgrund erreichen können. Vgl. Martin Heidegger: Wozu Dichter? In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 5. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main 1977, S. 269-320, hier S. 270f. Das ‚Ereignis‘ des ‚Wahren‘ bedeutet für Heidegger „das Offenbarwerden des Seyns“ und das kann nur die Dichter ermöglichen. Martin Heidegger: Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 39. Hrsg. von Susanne Ziegler. 2. durchgesehene Aufl. Frankfurt am Main 1989, S. 1-294, hier S. 56. Das wäre Heideggers Antwort auf die Frage „wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ (MA I, 378; V. 122).

³⁶ Martin Heidegger: „Wie wenn am Feiertage...“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 1981, S. 49-77, hier S. 76f.

³⁷ Vgl. ebd., S. 76.

³⁸ Ebd., S. 77.

die ‚ursprüngliche Einheit‘ kein Wort sein kann. Denn wenn die ‚ursprüngliche Einheit‘ unmittelbar ist, muss sie durch die Mittelbarkeit des Worts zerstört werden.³⁹ Das bedeutet, dass das mittelbare Wort nur nachträglich auf die unmittelbare ‚ursprüngliche Einheit‘ weisen kann.⁴⁰ De Man ist sich mit Heidegger nur darin einig, dass Hölderlins Interesse daran liegt, die ‚ursprüngliche Einheit‘ mit dem Wort zu schaffen.⁴¹ Aber während Heidegger behauptet, dass dieser Wunsch sich erfüllen kann, ist de Man der Ansicht, dass die ‚ursprüngliche Einheit‘ sich nicht im Wort ereignet. Diese Arbeit orientiert sich an de Mans Auffassung, weil sie wegen des Unterschieds zwischen der Unmittelbarkeit der ‚ursprünglichen Einheit‘ und der Mittelbarkeit des Worts nicht die Identifizierung, sondern die Annäherung thematisiert. Es liegt aber auch ein Unterschied darin, dass de Man Hölderlins Interesse als Identifizierung der ‚ursprünglichen Einheit‘ mit dem Wort versteht.

Masaki Nakamasa übernimmt de Mans Auffassung von der Mittelbarkeit des Worts und hält in der Unmöglichkeit des Worts für eine Basis von Hölderlins Dichtung.⁴² Nakamasa unterscheidet Hölderlins Dichtung vom ästhetischen Diskurs der Frühromantik sowie vom rationalistischen Diskurs des deutschen Idealismus. Novalis und Friedrich Schlegel sowie Hegel sind der Meinung, dass die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch eine Reflexion, die über das Ichbewusstsein der Menschen hinausgeht, erscheinen kann. Hölderlin hingegen ist durchaus bewusst, dass es für die Menschen, die innerhalb des Bewusstseins und der mittelbaren Sprache bleiben müssen, im Prinzip unmöglich ist, die ‚ursprüngliche Einheit‘ selbst auszudrücken. Nakamasa sieht die Bedeutung von Hölderlins Dichtung in der sogenannten ‚Doppelbindung‘ an: Hölderlins Dichtung zielt darauf, einen verlorenen ‚Grund‘ zu schaffen, obwohl sich die Fiktionalität des ‚Grundes‘ in seiner Dichtung selbst gleichzeitig enthüllt. Nakamasa vertritt die Auffassung, dass Hölderlin in seinen Texten den Verlust der ‚ursprünglichen Einheit‘ und

³⁹ Vgl. Paul de Man: Heidegger's Exegeses of Hölderlin. Übers. von Wlad Godzich. In: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. Aufl. Minneapolis 1983, S. 246-266, hier S. 258.

⁴⁰ Bei de Man wird die Mittelbarkeit des Worts als Nachträglichkeit verstanden. Vgl. Norbert Gabriel: Hölderlin, Heidegger und Paul de Man. In: *Colloquium Helveticum* 11/12 (1990), S. 125-138, hier S. 128.

⁴¹ Vgl. de Man: Heidegger's Exegeses of Hölderlin, S. 255.

⁴² Vgl. Masaki Nakamasa: *Kiki no shigaku. Hölderlin, sonzai to gengo* [Poetik in der Krise. Hölderlin, Sein und Sprache]. Tokio 2012 (Neuausgabe von ‚*Kakuretaru kami*‘ no *konseki: Doitsu kindai no seiritsu to Hölderlin* [Spur ‚*Dei absconditi*‘. Entstehung der deutschen Moderne und Hölderlin]. Tokio 2000).

die Unmöglichkeit des Worts behauptet, wodurch seine Dichtung erst existieren kann.⁴³ Im Unterschied zu dieser Arbeit teilt auch Nakamasa mit Heidegger und de Man die Auffassung, dass Hölderlins Interesse an der Identifizierung der ‚ursprünglichen Einheit‘ mit dem Wort liegt.

Myriam-Sonja Hantke distanziert sich von der Kritik de Mans sowie Nakamasas an Heidegger und versucht, die ‚ursprüngliche Einheit‘ in Hölderlins Texten als ‚All-Einheit‘ zu denken und die Beziehung zur Poesie zu untersuchen.⁴⁴ Die ‚All-Einheit‘ ist nicht nur im westlichen Denken, sondern auch im östlichen Denken verankert. Hantke vergleicht Hölderlins ‚All-Einheit‘ mit der ‚All-Einheit‘ im Denken des japanischen Philosophen Kitaro Nishida, der im Kontext des japanischen Zen-Buddhismus steht. Nach Hantke weist die ‚All-Einheit‘ für beide auf „de[n]jenige[n] Ort [hin], wo alles eins und eins alles ist“, und in dieser sind „Identität und Differenz, Transzendenz und Immanenz, Allgemeines und Einzelnes in einer entgegengesetzten Einheit [...] miteinander vereint“.⁴⁵

Hantke begreift den ursprünglichsten Kern der ‚All-Einheit‘ als ‚Poesie‘ oder ‚Poiesis‘ (Schaffen). Hantke betrachtet also wie Heidegger eine unmittelbare Verbindung zwischen der Dichtung und der ‚ursprünglichen Einheit‘. „Die All-Einheit ist nicht Substanz, sondern wesentlich Subjekt, um mit Hegel zu sprechen. Sie ist ein schöpferisches Prinzip, das die Welt und das Selbst in widersprüchlich-selbstidentischer Weise hervorbringt.“⁴⁶ Die ‚All-Einheit‘ steht im

⁴³ Vgl. ebd., S. 288.

⁴⁴ Vgl. Myriam-Sonja Hantke: *Die Poesie der All-Einheit bei Friedrich Hölderlin und Nishida Kitarō*. Nordhausen 2009. Im japanischen Zen-Buddhismus nennt man die All-Einheit „Ichi soku Issai (一即一切)“. Keiji Nishitani erklärt diesen Ausdruck: „Ichi heißt ‚Eins‘ im Sinne des Ganzen oder im Sinne des Einzelnen. Issai heißt ‚All‘. Der Bindestrich entspricht hier dem Wort ‚soku‘.“ Keiji Nishitani: All-Einheit als Frage. In: Dieter Henrich (Hrsg.): *All-Einheit. Wege eines Gedankens in Ost und West*. Stuttgart 1985, S. 13-21, hier S. 14. Nishitani betont, dass das genaue Verständnis des Worts ‚soku‘ nicht leicht ist, weil es Identität und Unterschied enthält: „Es bindet die völlig verschiedenen, jede logische Beziehung ausschließenden Begriffe als unmittelbar identisch zusammen.“ Ebd. Das ‚soku‘ kann insofern zwar als ‚dialektisch‘ verstanden werden, aber nicht als gewöhnliche Dialektik, welche die Vermittlung und die dieser zugrunde liegende Negativität enthält, sondern das ‚soku‘ drückt reine Unmittelbarkeit aus. In der All-Einheit sind also Identität und Unterschied in paradoxer Weise vereint.

⁴⁵ Hantke: *Die Poesie der All-Einheit bei Friedrich Hölderlin und Nishida Kitarō*, S. 318.

⁴⁶ Ebd., S. 329. Über den Unterschied zwischen Hölderlin und Nishida schreibt Hantke: „Für Hölderlin gehört sie [sc. die Poesie] der Ästhetik an und ist vor allem den Dichtern vorbehalten, die dem Volk transzendent bleibt, wohingegen bei Nishida die Poiesis wesentlich Praxis ist und ihren Ort in der Ethik im menschlichen Handeln im Alltag generell hat (radikale Alltäglichkeit).“ Ebd.

„Prozess der Selbstsetzung und -differenzierung des Ganzen in und durch sich selbst“.⁴⁷ Die ‚All-Einheit‘ ist für Hantke das Subjekt des Selbstschaffensprozesses. Im Unterschied dazu versteht diese Arbeit die ‚ursprüngliche Einheit‘ nicht als Subjekt eines Prozesses, sondern als Prozess selbst.

Heidegger, de Man, Nakamasa und Hantke haben auf unterschiedliche Art und Weise die ‚ursprüngliche Einheit‘ und ihre Beziehung zum Wort bzw. zur Dichtung verstanden. Sie haben jedoch auch eine Auffassung gemeinsam: In Hölderlins Texten geht es um das Wort, das die ‚ursprüngliche Einheit‘ an sich stiften und zu ihr werden kann. Hier geht es um die unmittelbare Beziehung zwischen der ‚ursprünglichen Einheit‘ und dem Wort. Heidegger und Hantkes Auffassung, die diese unmittelbare Beziehung zu naiv annimmt, kann kritisiert werden, genauso wie de Man und Nakamasa behauptet. Aber wenn man wie de Man und Nakamasa annimmt, dass Hölderlins Texte die unmittelbare Beziehung suchen und dieser Wunsch sich nie erfüllen kann, führt das zur Unterschätzung von Hölderlins Texten, weil ihr Versuch als Misserfolg erscheinen muss.

Diese Arbeit vertritt zwar gemeinsam mit de Man und Nakamasa die Auffassung, dass die ‚ursprüngliche Einheit‘ kein Wort sein kann. Trotzdem lehnt sie die Grundannahme der bisherigen Interpretationen ab, dass Hölderlins Texte das Wort suchen, das die ‚ursprüngliche Einheit‘ sein kann. Diese Arbeit unterscheidet sich von den bisherigen Interpretationen darin, dass sie das Grundthema in Hölderlins Texten als Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache betrachtet, und nicht als Suche nach der Möglichkeit der Identifizierung der ‚ursprünglichen Einheit‘ mit dem Wort.

1.4 Ziel und Aufbau der Arbeit

Um die Frage zu untersuchen, wie die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache ermöglicht wird, führt diese Arbeit die Perspektive des ‚Ereignisses‘ in die Diskussion ein. Die ‚ursprüngliche Einheit‘ kann als schon Vergangenes oder noch nicht Geschehenes im zeitlichen Prozess gedacht werden genauso wie das ‚Ereignis‘. Das ‚Ereignis‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ kann im Wort gedacht werden, das als bleibendes Ergebnis des augenblicklichen Prozesses die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ ermöglicht. Diese Arbeit versucht darzulegen, wie Hölderlins Texte die ‚Ereignishaftigkeit‘ der

⁴⁷ Ebd., S. 330.

‚ursprünglichen Einheit‘ begreifen, und wie Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ die Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ darstellen kann.

Um die Relevanz dieser Arbeit zu verdeutlichen, können zwei Punkte genannt werden. Erstens kann der Begriff des ‚Ereignisses‘ in der Literatur durch die Untersuchung über Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ eine neue Perspektive erlangen. Die Theorie des ‚literarischen Ereignisses‘, die Rowner entwickelt hat, teilt mit Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ die Frage, wie das unkörperliche ‚Ereignis‘ durch körperliche Sprache gedacht werden kann. Diese Arbeit kann die Theorie des ‚literarischen Ereignisses‘ weiterentwickeln, indem sie die ‚Ereignishaftigkeit‘ bei Hölderlin untersucht. Zweitens kann sie eine neue Perspektive für die Hölderlin-Forschung über die Beziehung der ‚ursprünglichen Einheit‘ zur Sprache eröffnen. Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ sucht eine Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache, nicht die in der bisherigen Hölderlin-Forschung thematisierte Möglichkeit der Identifizierung zwischen der ‚ursprünglichen Einheit‘ und der Sprache. Diese Perspektive ist relevant, weil die Beziehung der ‚ursprünglichen Einheit‘ zur Sprache ein Grundthema in Hölderlins Texten ist und immer wieder untersucht wurde.

Das **zweite Kapitel** dieser Arbeit widmet sich der Zeitlichkeit, die es ermöglicht, die ‚Ereignishaftigkeit‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ zu denken. Herangezogen wird der Roman *Hyperion*, in dem die Erinnerung die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ als vergangenes ‚Ereignis‘ darstellt. Im **dritten Kapitel** wird die Hoffnung auf die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache zum Thema. Hier wird die Entstehung des Worts zum Indiz für die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen angeführt. Das **vierte Kapitel** stellt heraus, dass der Wunsch, das Außermenschliche zu beherrschen und sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ anzunähern, als Hybris dargestellt wird. Hier steht das Motiv der ‚Begeisterung‘ und des ‚Selbstopfers‘, das diesen anmaßenden Wunsch darstellt, im Zentrum der Diskussion. Das **fünfte Kapitel** arbeitet heraus, dass die *Sophokles-Anmerkungen* ein Versuch sind, die Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der Tragödie zu untersuchen. Die ‚Ereignishaftigkeit‘, die auf das Eintreten des Außermenschlichen ins Menschliche weist, wird im Wort der Figuren dargestellt. Das **sechste Kapitel** untersucht Hölderlins Übersetzungsstrategie und ihre Rezeption durch Yoko Tawada. Es zeigt sich, dass Hölderlins wortwörtliche Übersetzung der

Sophokleischen Tragödien ein Versuch ist, die ‚Ereignishaftigkeit‘ in der Tragödie herauszustellen.

2 Das ‚Ereignis‘ und die Zeitlichkeit: Hyperions ‚Erinnerung‘ als Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘*

2.1 Fragestellung

Wenn Hölderlins Texte aus der Perspektive der ‚ursprünglichen Einheit‘ gelesen werden, muss die Zeitlichkeit in Betracht gezogen werden, weil die ‚ursprüngliche Einheit‘ in Hölderlins Texten im zeitlichen Verlauf verstanden wird. Es existierte einst die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen, aber sie ist jetzt verloren und ihre zukünftige Neuentstehung wird gehofft. In diesem zeitlichen Prozess der ‚ursprünglichen Einheit‘ zeigt sich die ‚Ereignishaftigkeit‘, weil das ‚Ereignis‘ im Sinne des Sich-Ereignens nur als das, was schon vergangen oder noch nicht geschehen ist, erscheint. Das ‚Ereignis‘ ist auch in einem zeitlichen Prozess denkbar.

In diesem Kapitel werden der Text *Sejn, Urtheil, Modalität* und der Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* gelesen aus der Perspektive der ‚Erinnerung‘, die es ermöglicht, in der Zeitlichkeit an die ‚ursprüngliche Einheit‘ zu denken. *Sejn, Urtheil, Modalität* ist ein Text, in dem Hölderlin seine Ansicht von Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* niederschreibt. Ein Thema dieses Texts ist, wie das absolute Ich (das Sein), das Allem zugrunde liegt, begriffen werden kann. Hier spielt der Begriff der ‚Voraussetzung‘ eine große Rolle. In diesem ist die Zeitlichkeit enthalten, die nicht in eine Richtung von der Vergangenheit zur Zukunft führt, sondern eine Regression zur Vergangenheit aufweist.

Im Briefroman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* spielt die ‚Erinnerung‘ des Ich-Erzählers an seine Vergangenheit die Rolle, aus der Perspektive der Gegenwart die Verbindung mit dem Göttlichen in der Vergangenheit darzustellen. Hyperion erinnert sich an die Verbindung mit der weiblichen Figur Diotima, die von ihm als göttliches Wesen dargestellt wird. In seiner Erinnerung an das ‚Ereignis‘ der Verbindung erscheint ein Versuch der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘.

* Dieses Kapitel stellt die Weiterentwicklung der folgenden Abhandlung dar: Hideya Hayashi: „War sie nicht mein [...]?“ Die Rhetorik der Melancholie in Hölderlins ‚Hyperion‘. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 149 (2014), S. 127-146.

Seine Erinnerung wird in der bisherigen Forschung als Prozess der ‚Katharsis‘ interpretiert, weil Hyperions Trauer um den Verlust Diotimas sich durch die Erinnerung aufzulösen scheint.¹ Hier stellt sich die Frage, ob Hyperions Erinnerung enden kann, obwohl er sich nur durch die Erinnerung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern kann. Dieses Kapitel versucht darzustellen, dass die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch die Erinnerung im zeitlichen Prozess ermöglicht wird und Hyperions Erinnerung als Prozess der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ nicht endet.

2.2 Setzung und Voraussetzung bei Kant und Fichte

Hölderlins Texte entstehen im philosophischen Kontext des deutschen Idealismus, besonders dem Kants und Fichtes. Wenn man die Zeitlichkeit bei Hölderlin untersucht, kann man sich zunächst auf die Zeitlichkeit beziehen, die in der Diskussion Kants und Fichtes thematisiert wird. In der *Kritik der reinen Vernunft* versucht Kant, das Wesen und Sein der Natur im Zusammenhang mit dem menschlichen Bewusstsein zu begreifen und aus der menschlichen Subjektivität heraus zu begründen. Kant findet im menschlichen Bewusstsein die Funktion, die eine Erkenntnis des Gegenstandes als objektive Realität darstellt. Ihm zufolge richtet sich die Erkenntnis nicht nach Gegenständen, sondern die Gegenstände richten sich nach der Erkenntnis.² Diese sogenannte ‚kopernikanische Wende‘ bedeutet, dass das Objekt der Erkenntnis gemäß dem Raum und der Zeit nachträglich konstruiert wird. Das, was dieser Form vorausgeht und eine Erkenntnis ermöglicht, nennt Kant das ‚Ding an sich‘. Dieses befindet sich außerhalb der Erkenntnis, weswegen es zwar denkbar, aber nicht erkennbar ist.³ Für das Ich ist die erkennbare Welt alles, wobei die Entsprechung zwischen dem Bewusstsein des Ichs und dem Objekt nicht mehr in Frage kommt.

Für Kant besteht die Welt aus der von der Erkenntnis konstruierten Welt (Erscheinungswelt) und der Welt des Dings an sich außerhalb der Erkenntnis

¹ Vgl. Helmut Hühn: *Mnemosyne: Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*. Stuttgart, Weimar 1997, S. 54.

² Vgl. Immanuel Kant: Vorrede zur zweiten Auflage. In: Ders.: *Werke*. Bd. II. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 4., erneut überprüfter reprographischer Nachdruck der Ausgabe (Darmstadt 1956). Darmstadt 1975, S. 20-41, hier S. 25.

³ Kant schreibt, „daß wir eben dieselben Gegenstände auch als Dinge an sich selbst, wenn gleich nicht *erkennen*, doch wenigstens müssen *denken* können“. Ebd., S. 30f.; Hervorhebung von Kant.

(Verstandeswelt). Fichte versucht, diese zwei geteilten Welten bei Kant aus einem Punkt, dem ‚Ich‘, zu erklären, um die Philosophie Kants weiter zu entwickeln und zu systematisieren.⁴ Fichtes Wissenschaftslehre liegt zugrunde, dass das Ich sich selbst setzt und dadurch existiert. Dieses Setzen ist identisch mit dem Sein und diese Identität wird als ‚Tathandlung‘ verstanden.⁵ Dabei wird das Ich in das gesetzte Ich (a) und das setzende Ich (b) geteilt. Das Ich (b) wird von einem Ich (c) gesetzt, usw., was eine unendliche Kette des Ichs aufweist. Außerhalb dieser unendlichen Kette existiert ‚das absolute Ich‘. Dieses ist ein „absolutes unbeschränkbares Subjekt“,⁶ welches das setzende und gesetzte Ich zum identischen Ich integriert. In der Wissenschaftslehre, der das absolute Ich zugrunde liegt, wird alles von diesem gesetzt. Dabei handelt es sich jedoch nicht um das Ding an sich, weil es außerhalb des absoluten Ichs nichts gibt. Fichte richtet seinen Blick auf einen Monismus des absoluten Ichs statt des Dualismus zwischen dem Ich und dem Ding an sich bei Kant.

*Dasjenige dessen Seyn (Wesen) blos darin besteht, daß es sich selbst als seyend, setzt, ist das Ich, als absolutes Subjekt. So wie es sich setzt, ist es; und so wie es ist, setzt es sich; und das Ich ist demnach für das Ich schlechthin, und nothwendig.*⁷

Das absolute Ich setzt sich aktiv. Dieser selbstreferenzielle und selbstherstellende Charakter ist das Merkmal der Setzung als Akt bei Fichte. Nach Rodolphe Gasché setzt sich das Sein, d. h. das absolute Ich durchaus aktiv, während ‚Setzung‘ bei Kant nur im passiven Sinne benutzt wird.⁸ Die aktive Setzung des Seins bedeutet, dass jede Setzung eine Selbstsetzung voraussetzt. Diese Selbstsetzung als die absolute Voraussetzung der Subjekt-Objekt-Beziehung ist eine

⁴ Vgl. Reinhard Hiltcher: *Einführung die Philosophie des deutschen Idealismus*. Darmstadt 2016, S. 57. Fichte schreibt, dass Kant nirgends die Grundlage aller Philosophie behandelte, sondern in der Kritik der reinen Vernunft nur die theoretische Vernunft, in der Kritik der praktischen Vernunft nur die praktische. Vgl. Johann Gottlieb Fichte: *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*. In: Ders.: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky. Bd. I/4. Stuttgart-Bad Cannstatt 1970, S. 209-269, hier S. 225.

⁵ Vgl. Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*. In: Ders.: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob. Bd. I/2. Stuttgart-Bad Cannstatt 1965, S. 249-463, hier S. 259.

⁶ Ebd., S. 279.

⁷ Ebd., S. 259f.; Hervorhebung von Fichte.

⁸ Vgl. Rodolphe Gasché: „Setzung“ and „Übersetzung“. In: Ders.: *The Wild Card of Reading. On Paul de Man*. Cambridge, London 1998, S. 11-47, hier S. 38.

absolut aktive Setzung – sie kann nur aktiv sein. Diese Setzung als „reine Thätigkeit des Ich“ ist diejenige, die „gar kein Objekt hat, sondern in sich selbst zurückgeht“.⁹

Nach Heidegger kommt das Wort ‚Setzung‘ aus dem griechischen Wort ‚θέσις‘ (thesis), das „ein Aufstellen im Unverborgenen“ oder „Her- ins Unverborgene, vor- in das Anwesende bringen, d. h. vorliegenlassen“ bedeutet.¹⁰ Dazu betont Gasché, dass die ‚Setzung‘ im deutschen Idealismus auch die Bedeutung von ‚in das Anwesende bringen‘ enthält.

All concepts of positing, according to which the act of positing is a present act constitutive of presence, hinge on positing as the letting to come forth into what is present. In order that an act may be the present act of a self engendering itself as spirit, a self presupposed by all real subjects, an original *thesis* must already have taken place: a *thesis* through which the clearing is freed in which a self can come to posit itself.¹¹

Die ursprüngliche Setzung ist nicht der Akt des menschlichen Subjekts, weil das menschliche Subjekt noch nicht existiert und nicht mit dem absoluten Ich identisch ist. Die Setzung, die von allen Subjekten vorausgesetzt wird, hat sich schon allem voraus ereignet.

Für Kants Philosophie hat das Kompositum ‚voraussetzen‘ bzw. ‚Voraussetzung‘ eine zentrale philosophische Bedeutung,¹² weil es mit dem Begriff ‚a priori‘ zusammenhängt, der in der transzendentalen Philosophie Kants eine entscheidende Rolle spielt.

Erfahrung selbst [ist] eine Erkenntnisart [...], die Verstand erfordert, dessen Regel ich in mir, noch ehe mir Gegenstände gegeben werden, mithin a priori voraussetzen muß, welche in Begriffen a priori ausgedrückt wird, nach denen sich also alle Gegenstände der Erfahrung notwendig richten und mit ihnen übereinstimmen müssen.¹³

Durch die Regel, die allen Gegenständen ‚voraus‘ ‚gesetzt‘ ist, wird ein Gegenstand erkannt. Gleichzeitig wird die apriorische Voraussetzung erst erkannt,

⁹ Fichte: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer, S. 393.

¹⁰ Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders: *Gesamtausgabe*. Bd. 5. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main 1977, S. 1-74, hier S. 70; Hervorhebung von Heidegger.

¹¹ Gasché: „Setzung“ and „Übersetzung“, S. 43; Hervorhebung von Gasché.

¹² Vgl. Tomas Leinkauf: Setzen, Setzung. I. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Basel 1995, Sp. 697-714, hier Sp. 699.

¹³ Kant: Vorrede zur zweiten Auflage, S. 26.

nachdem ein Gegenstand erkannt wird. Hier gibt es eine gegenseitige Bedingung. Kants Begriff ‚a priori‘ bedeutet die Unabhängigkeit von der Erfahrung, bedeutet nicht ‚chronologisch vorausgehen‘ oder ‚angeboren‘.¹⁴ Er weist nicht auf die Beziehung, die ursprünglich eine chronologische Kontinuität hat, sondern auf die nachträglich konstruierte Beziehung hin. Dadurch kommt es zu einem Zirkel, wenn das Subjekt vom absoluten Ich als seinem ‚Ursprung‘ ausgeht und das absolute Ich gleichzeitig nur durch das Subjekt angenommen werden kann. Dieser Zirkel ist auch für Fichte ein Problem. Er versucht diesen Zirkel zu vermeiden, indem er betont, dass es kein Heraufsteigen vom Subjekt zum absoluten Ich gibt, sondern nur ein Hinabsteigen.¹⁵

Das Voraussetzen soll als Akt, das Vorausgehende zu setzen, verstanden werden. Mit anderen Worten bildet er durch die Nachträglichkeit eine Beziehung zwischen dem ‚Vorausgehenden‘ und dem ‚Nachkommenden‘. Wenn das absolute Ich vom Subjekt vorausgesetzt wird, lässt sich dessen Selbstsetzung aus einer anderen Perspektive als nachträgliche Konstruktion des absoluten Ichs vom Subjekt betrachten.

2.3 Zeitlichkeit und ‚Ereignishaftigkeit‘ in „Seyn, Urtheil, Modalität“

Für die philosophische Bildung des jungen Hölderlins hat Fichtes Wissenschaftslehre große Bedeutung. Hölderlin hatte Gelegenheit, Fichtes Vorlesung in Jena zu hören, und setzte sich mit seinen philosophischen Schriften auseinander.

Anfangs wird Fichtes Konzeption des absoluten Ichs in Frage gestellt.

Fichtens spekulative Blätter – Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre – auch seine gedruckten Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten werden Dich sehr interessiren. Anfangs hatt’ ich ihn sehr im Verdacht

¹⁴ Vgl. Rudolf Eisler: A priori / a posteriori. III. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 469-474, hier Sp. 469.

¹⁵ „Mit dem schlechthin gesetzten, dem Ich, verhält es sich ganz anders. Es wird demselben ein Nicht-Ich gleich gesetzt, zugleich, indem es ihm entgegengesetzt wird, aber nicht in einem *höhern* Begriffe, (der etwa beide in sich enthielte und eine höhere Synthesis oder wenigstens Thesis voraussetzen würde) wie es sich bey allen übrigen Vergleichen verhält, sondern in einem *niedern*. Das Ich wird selbst in einen niedern Begriff, den der Theilbarkeit, herabgesetzt, damit es dem Nicht-Ich gleich gesetzt werden könne; und in demselben Begriffe wird es ihm auch entgegengesetzt. Hier ist also gar kein *Heraufsteigen*, wie sonst bei jeder Synthesis, sondern ein *Herabsteigen*.“ Fichte: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer, S. 279; Hervorhebung von Fichte.

des Dogmatismus; er scheint, wenn ich mutmaßen darf auch wirklich auf dem Scheidewege gestanden zu seyn, oder noch zu stehn – er möchte über das Factum des Bewußtseins in der *Theorie* hinaus, das zeigen ser viele seiner Äußerungen, und das ist eben so gewis, und noch auffallender transcendent, als wenn die bisherigen Metaphysiker über das Daseyn der Welt hinaus wollten – sein absolutes Ich (= Spinozas Substanz) enthält alle Realität; es ist alles, u. außer ihm ist nichts; es giebt also für dieses abs. Ich kein Object, denn sonst wäre nicht alle Realität in ihm; ein Bewußtsein ohne Object ist aber nicht denkbar, und wenn ich selbst dieses Object bin, so bin ich als solches notwendig beschränkt, sollte es auch nur in der Zeit seyn, also nicht absolut; also ist in dem absoluten Ich kein Bewußtsein denkbar, als absolutes Ich hab ich kein Bewußtsein, und insofern ich kein Bewußtsein habe, insofern bin ich (für mich) nichts, also das absolute Ich ist (für mich) Nichts. (Brief an Hegel, 26.01.1795; MA II, 568f.; Hervorhebung von Hölderlin)

Nach seiner Auffassung entspricht das absolute Ich bei Fichte ‚Spinozas Substanz‘. Dies ist alles und außer ihm existiert nichts. Für das absolute Ich gibt es kein Objekt. Aber ohne Objekt ist kein Bewusstsein denkbar, weswegen das absolute Ich für das Bewusstsein ‚Nichts‘ ist. Dieses Verständnis des absoluten Ichs folgt genau Fichtes Definition.

Hölderlins Frage wäre vielmehr, wie man vom absoluten Ich sprechen kann. Obwohl das absolute Ich für das Bewusstsein ‚Nichts‘ ist, kann man es sich denken. Weil es Hölderlin um die Denkbarkeit des absoluten Ichs geht, beachtet er im oben zitierten Brief besonders die Beziehung zwischen dem absoluten Ich und dem Bewusstsein. Hölderlin schreibt zwischen Anfang März und Ende Mai 1795 einen Text, der *Seyn, Urtheil, Modalität* heißt. Darin nennt er das absolute Ich ‚Sein‘.

Seyn –, drückt die Verbindung des Subjects und Objects aus. / Wo Subject und Object schlechthin, nicht nur zum Theil vereiniget ist, mithin so vereiniget, daß gar keine Theilung vorgenommen werden kan, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll zu verlezen, da und sonst nirgends kann von einem *Seyn schlechthin* die Rede seyn, wie es bei der intellectualen Anschauung der Fall ist. / Aber dieses *Seyn* muß nicht mit der Identität verwechselt werden. Wenn ich sage: Ich bin Ich, so ist das Subject (Ich) und das Object (Ich) nicht so vereiniget, daß gar keine Trennung vorgenommen werden kann, ohne, das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verlezen; im Gegenteil das Ich ist nur durch diese Trennung des Ichs vom Ich möglich. Wie kann ich sagen: Ich! ohne Selbstbewußtseyn? Wie ist aber Selbstbewußtseyn möglich? Dadurch daß ich mich mir selbst entgegenreize, mich von mir selbst trenne, aber ungeachtet dieser Trennung mich im entgegengesetzten als dasselbe erkenne. Aber inwieferne als dasselbe? Ich kann, ich muß so fragen; denn in einer andern

Rücksicht ist es sich entgegengesetzt. Also ist die Identität keine Vereinigung des Objects und Subjects, die schlechthin stattfände, also ist die Identität nicht = dem absoluten Seyn. (MA II, 49f.; Hervorhebung von Hölderlin)

Nur in der intellektuellen Anschauung, die in einer poetischen Dimension möglich ist, „kann von einem *Seyn schlechthin* die Rede seyn“. Weil *Seyn, Urtheil, Modalität* ein theoretischer Text ist, spricht Hölderlin in diesem vom Sein, indem er die Begriffe „Subject“, „Object“ und „Theilung“ benutzt. Er braucht eine Teilung in Subjekt und Objekt, um vom Sein zu sprechen. Hölderlin nennt diese Teilung „Ur=Theilung“.

Urtheil. ist im höchsten und strengsten Sinne die ursprüngliche Trennung des in der intellectualen Anschauung innigst vereinigten Objects und Subjects, diejenige Trennung, wodurch erst Object und Subject möglich wird, die Ur=Theilung. Im Begriffe der Theilung liegt schon der Begriff der gegenseitigen Beziehung des Objects und Subjects aufeinander, und die nothwendige Voraussetzung eines Ganzen wovon Object und Subject die Theile sind. „Ich bin Ich“ ist das passendste Beispiel zu diesem Begriffe der Ur=theilung, als *Theoretischer* Urtheilung, denn in der praktischen Urtheilung setzt es sich dem *Nichtich*, nicht *sich selbst* entgegen. (MA II, 50; Hervorhebung von Hölderlin)

Das Sein, in dem Subjekt und Objekt eins sind, muss mit den Begriffen ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ verstanden werden. Um das Sein aufzufassen, muss man die „Ur=Theilung“ des Seins in Subjekt und Objekt annehmen. Und um etwas zu teilen, braucht man etwas, das noch nicht geteilt ist. In der ursprünglichen Teilung liegt die „nothwendige Voraussetzung eines Ganzen“. Das Ganze geht dieser voraus, weil die ‚Ur-Teilung‘ nur auf der Grundlage des noch nicht geteilten Ganzen denkbar ist. Das heißt, dass in der Voraussetzung die Zeitlichkeit im Sinne der Regression zum ‚Ursprung‘ enthalten ist. Nach Volker Rühle entstehen Subjekt und Objekt durch die ‚Ur-Teilung‘, deswegen „ist das Urteil [...] ein schöpferischer, formschaffender Akt“.¹⁶ Dazu muss man auch beachten, dass gleichzeitig auch das Sein als die „nothwendige Voraussetzung“ der ‚Ur-Teilung‘ rückwirkend geschaffen wird. Hier zeigt sich der Blick auf die zeitliche Funktion der Voraussetzung, der sich bei Kant und Fichte finden lässt.

Diese Zeitlichkeit liegt dem Begriff der ‚Annäherung‘ zugrunde. In einem Brief an Schiller schreibt Hölderlin, dass die Vereinigung von Subjekt und

¹⁶ Volker Rühle: *Verdichtete Zeit. Schöpferische Konsequenz und geschichtliche Erfahrung im Blick auf Hölderlin*. München 2010, S. 82.

Objekt „ästhetisch“, d. h. ohne Sprache, in der intellektuellen Anschauung möglich wird, aber „theoretisch“, d. h. mit Sprache, nur „durch eine unendliche Annäherung“, „wie die Annäherung des Quadrats zum Zirkel“ (Brief an Schiller, 04.09.1795; MA II, 595f.). Die ‚unendliche Annäherung‘ bedeutet eine zeitlich rückwirkende Annäherung an die Einheit als eine notwendige Voraussetzung der Teilung. Weil die ‚ursprüngliche Einheit‘ selbst nicht erreicht werden kann, heißt es ‚unendliche Annäherung‘.

Kazuo Seto ist der Ansicht, dass Hölderlin versucht, Fichtes Philosophie, die auf dem Ich basiert, zu überwinden, indem er das Sein, das nicht geteilt werden kann, als Grundlage nimmt.¹⁷ Aber das Sein, das jeder Teilung vorausgehen müsste, könnte sich doch auf der theoretischen Ebene dem Begriff der ‚Teilung‘ nicht entziehen. Manfred Frank ist der Ansicht, dass es hier einen Zirkelschluss gibt, weil eine Einheit des Ganzen einer Zweiheit des Subjekts und des Objekts vorausgeht und doch die Einheit von der Zweiheit bezeugt wird.¹⁸ Hölderlin findet in der Auffassung Fichtes, der den Zirkel vermeiden wollte, denselben Zirkel.

Um diesen zu erklären, bezieht sich Hölderlin auf Kants Auffassung über Modalität (Möglichkeit, Wirklichkeit, Notwendigkeit).

Wirklichkeit und Möglichkeit ist unterschieden, wie mittelbares und unmittelbares Bewußtsein. Wenn ich einen Gegenstand als möglich denke, so wiederhol’ ich nur das vorhergegangene Bewußtseyn, kraft dessen er wirklich ist. Es giebt für uns keine denkbare Möglichkeit, die nicht Wirklichkeit war. Deswegen gilt der Begriff der Möglichkeit auch gar nicht von den Gegenständen der Vernunft, weil sie niemals als das, was sie seyn sollen im Bewußtseyn vorkommen, sondern nur der Begriff der Nothwendigkeit. Der Begriff der Möglichkeit gilt von den Gegenständen des Verstandes, der der Wirklichkeit von den Gegenständen der Wahrnehmung und Anschauung. (MA II, 50)

Die Möglichkeit, dass ein Gegenstand denkbar ist, setzt ein vorausgehendes Bewusstsein voraus, dass dieser wirklich existierte. Daher lässt sich sagen, dass etwas als Wirklichkeit angenommen werden kann, wenn es als Möglichkeit

¹⁷ Vgl. Kazuo Seto: *Kant kara Hölderlin he. Doitsu kindaishisou no kagayaki to kageri* [dt.: *Von Kant bis Hölderlin. Kants Kopernikanische Wende und ihr Ende in der Geschichte des deutschen Gedanken*]. Sendai 2013, S. 141.

¹⁸ Vgl. Manfred Frank: „Intellektuale Anschauung“. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin / Novalis. In: Ernst Behler, Jochen Hörisch (Hrsg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn 1987, S. 97-126, hier S. 121.

erscheint. Insofern das Sein denkbar ist und es als Möglichkeit für den Menschen existiert, müsste es auch in der Vergangenheit wirklich gewesen sein. Die Zeitlichkeit ermöglicht die Veränderung von der gegenwärtigen oder zukünftigen Möglichkeit zur vergangenen Wirklichkeit.¹⁹ Für Hölderlin liegt der Philosophie Kants und Fichtes die Zeitlichkeit zugrunde, die einen rückwirkenden Bezug auf etwas Vorausgehendes bedeutet.

Das absolute Ich, das Sein, erscheint als schon geteilt und verloren, aber es ist denkbar und diese Möglichkeit des Denkens bedingt seine Wirklichkeit. Die ‚ursprüngliche Einheit‘ an sich kann der Mensch nicht wahrnehmen, aber durch die Zeitlichkeit kann er an die ‚ursprüngliche Einheit‘ denken und sich ihr annähern. Diese Zeitlichkeit kann als ‚Ereignishaftigkeit‘ verstanden werden, weil auch der Moment des ‚Ereignisses‘ selbst nicht wahrgenommen, sondern gedacht werden kann, nachdem er sich schon ereignet hat.

Die zeitliche Struktur, die sich in der ‚Voraussetzung‘ befindet, kann auch in der ‚Erinnerung‘ gesehen werden, die in Hölderlins Texten eine große Rolle spielt. Mit der ‚Erinnerung‘ an die ‚ursprüngliche Einheit‘ beschäftigt Hölderlin sich in seinem Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Als Nächstes soll gefragt werden, wie die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ in *Hyperion* durch das Motiv der Erinnerung ermöglicht wird.

2.4 Die ‚Erinnerung‘ im „Hyperion“-Projekt

2.4.1 Hyperions Bildungsprozess

Hölderlin hat für sein *Hyperion*-Projekt in etwa fünf Jahren insgesamt fünf Fassungen geschrieben. Jede Fassung hat zwar eine unterschiedliche Form und einen unterschiedlichen Inhalt, aber im Kern geht es immer um den Bildungsprozess des Protagonisten Hyperion, der eine ‚unendliche Annäherung‘ an die ‚ursprüngliche Einheit‘ beschreibt.

Die letzte publizierte Fassung ist der zweibändige Briefroman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797/1799). Dieser Roman besteht hauptsächlich aus einem schriftlichen Monolog des Protagonisten Hyperion. Er erzählt in Briefen an seinen Freund Bellarmin seine Vergangenheit. Demnach

¹⁹ Rühle schreibt, „Hölderlins Satz: ‚Es giebt für uns keine denkbare Möglichkeit, die nicht Wirklichkeit war‘ führt eine Zeitdimension in die Modallogik ein“. Rühle: *Verdichtete Zeit*, S. 84; Hervorhebung von Rühle.

wurde er in Griechenland geboren und hat dort seine Kindheit und Jugend mit seinem Mentor Adamas und seinem Freund Alabanda verbracht. Zu beiden endete die enge Beziehung, was Hyperion als bittere Verlusterfahrung beschreibt. Da trat seine spätere Geliebte Diotima auf. Die Verbindung mit ihr schien für ihn die Verbindung mit der ‚ursprünglichen Einheit‘ realisiert zu haben. Aber Hyperion hatte sich, begeistert durch einen Gedanken der Revolution, von Alabanda motivieren lassen, in den Krieg zu ziehen. Nachdem er die idealisierte Einheit mit Diotima verlassen hatte, wurde diese krank. Sie war schließlich verstorben, bevor Hyperion enttäuscht aus dem Krieg zurückkehrte. Am Ende des Romans hört Hyperion Diotimas Stimme und ist überzeugt, dass er sich mit ihr wieder vereinigen wird.

Das Grundmotiv in *Hyperion* ist die Erinnerung an die verlorene schöne Vergangenheit aus der Perspektive der düsteren Gegenwart. Mit ihr hängt die Briefform dieses Romans eng zusammen. Die Gattung des Briefromans erlebte im 18. Jahrhundert eine Blütezeit. *Pamela* und *Clarissa* von Richardson, *La Nouvelle Héloïse* von Rousseau, *Werther* von Goethe gelten noch heute als prominenteste Beispiele dieser Gattung.²⁰ In der ‚Empfindsamkeit‘ und im ‚Sturm und Drang‘ ist die Briefform eine Form, die den Anspruch erhebt, Emotionen des Ich-Erzählers unmittelbar darzustellen.²¹ In *Hyperion* zeigt sich hingegen eine Reflexivität, indem die ‚Erinnerung‘ des Protagonisten thematisiert wird, die durch die zeitliche Differenz zwischen dem erlebenden und dem schreibenden Hyperion ermöglicht wird.²² Das lässt sich als weitere Entwicklung des Briefromans verstehen.²³ Die ‚Erinnerung‘ kann die Sachen, die eigentlich miteinander keine chronologische oder kausale Beziehung haben, in eine zeitliche

²⁰ Die Briefform wurde nicht nur für Romane, sondern auch für philosophische Schriften verwendet wie z. B. Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Hölderlin unternahm es, eine philosophische Abhandlung in Briefform zu schreiben und wollte sie *Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* nennen, weil er dachte, dass „neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können“ (Brief an Niethammer, Feb. 1796; MA II, 615).

²¹ Gideon Stiening schreibt: „Die empfindsame und im ‚Sturm und Drang‘ radikalisierte Illusion emotiver Unmittelbarkeit durch den von den künstlichen Ordnungen befreiten Brief ignoriert, daß Briefe – selbst in ihrer unmittelbarsten Form der schnell hingeworfenen Mitteilung – durch Sprache objektivierte Reflexionsleistungen sind.“ Gideon Stiening: *Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“*. Tübingen 2005, S. 15.

²² Diese zeitliche Struktur *Hyperions* steht seit der Arbeit von Lawrence Ryan im Zentrum der Diskussion. Vgl. Lawrence Ryan: *Hölderlins ‚Hyperion‘. Exzentrische Bahn und Dichterberuf*. Stuttgart 1965.

²³ Vgl. Stiening: *Epistolare Subjektivität*, S. 19.

Beziehung bringen.²⁴ Die Briefform ermöglicht es dem schreibenden Hyperion, durch die Erinnerung den erlebenden Hyperion nachträglich darzustellen. Seine Erinnerung lässt sich als Prozess der Selbstreflexion und Selbstdarstellung verstehen.²⁵

In Bezug auf Hyperions Erinnerung erscheint in *Hyperion* eine zeitliche Dynamik von der Vergangenheit über die Gegenwart zur Zukunft. In der Vergangenheit existierte nach der Darstellung des Texts die Vereinigung mit einem absoluten vollendeten Wesen, in der Gegenwart ist diese verloren und wird gesucht, um sich in der Zukunft wieder zu ereignen. Diese zeitliche Dynamik ist in der Vorrede der *Vorletzten Fassung* formuliert:

Wir durchlaufen alle eine exzentrische Bahn, und es ist kein anderer Weg möglich von der Kindheit zur Vollendung. / Die seelige Einigkeit, das Seyn, im einzigen Sinne des Worts, ist für uns verloren und wir mußten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reißen uns los vom friedlichen *Εν και Παν* der Welt, um es herzustellen, durch uns Selbst. Wir sind zerfallen mit der Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich jetzt, und Herrschaft und Knechtschaft wechselt auf beiden Seiten. Oft ist uns, als wäre die Welt Alles und wir Nichts, oft aber auch, als wären wir Alles und die Welt nichts. Auch Hyperion theilte sich unter diese beiden Extreme. (MA I, 558)

Der Mensch hat die Einheit mit der Natur, d. h. das Sein, verloren, indem er das Bewusstsein erworben und sich selbst als vom Anderen unterschiedenen erkannt hat. Diese Struktur weist Parallelen zur Paradiesgeschichte der Genesis auf. Hölderlin nennt das ‚Sein‘ hier auch ‚*Εν και παν*‘, das ‚Eins und Alles‘. Der Verlust bildet eine ‚exzentrische Bahn‘ von der Kindheit zur Vollendung. Indem die ‚ursprüngliche Einheit‘ verloren ging, entstand eine Entgegensetzung zwischen Subjekt und Objekt. Das Subjekt sucht danach, „jenen ewigen Widerstreit zwischen unserem Selbst und der Welt“ zu beenden, „den Frieden alles Friedens“, der höher als alle Vernunft ist, wieder zu bringen, sich mit der Natur zu vereinigen, und zu „[e]inem unendlichen Ganzen“ zu verwirklichen (ebd.).

Aber weder unser Wissen noch unser Handeln gelangt in irgend einer Periode des Daseyns dahin, wo aller Widerstreit aufhört, wo Alles Eins ist;

²⁴ Vgl. Paul de Man: *The Literary Self as Origin: The Work of Georges Poulet*. In: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York 1971, S. 79-101, hier S. 92.

²⁵ Gideon Stiening betont: „Der Briefroman war insofern die geeignete poetische Form, um die Entwicklung der Gewinnung eines reflektierten Bewußtseins als eine ‚Geschichte des Selbstbewußtseins‘ zu gestalten“. Stiening: *Epistolare Subjektivität*, S. 448.

die bestimmte Linie vereinigt sich mit der unbestimmten nur in unendlicher Annäherung. (MA I, 558)

Auch im Brief an Schiller schreibt Hölderlin, dass die Vereinigung von Subjekt und Objekt durch eine ‚unendliche Annäherung‘ möglich wird (MA II, 595f.). Die ‚ursprüngliche Einheit‘ an sich ist für die Menschen nicht erkennbar und der Mensch kann sich ihr nur annähern, weil sie nur als verloren erscheint. Hölderlin schreibt, dass der Mensch die ‚ursprüngliche Einheit‘ verlieren muss, um sie durch sich selbst herzustellen (MA I, 558). Dieses ‚Herstellen‘ ist als ‚Annäherung‘ zu verstehen. Dass der Mensch mit der Natur einst eins war, ist die notwendige Voraussetzung für den Verlust der Einheit. Mit anderen Worten ermöglicht es der Verlust, auf die vergangene Existenz der ‚ursprünglichen Einheit‘ zu schließen. Das Streben nach der ‚ursprünglichen Einheit‘ führt zu eben ihrem Verlust und dieser selbst erst ermöglicht den rückwirkenden Bezug auf sie.

Wir hätten auch keine Ahnung von jenem unendlichen Frieden, von jenem Seyn, im einzigen Sinne des Worts, wir strebten gar nicht, die Natur mit uns zu vereinigen, wir dächten und wir handelten nicht, es wäre überhaupt gar nichts, (für uns) wir wären selbst nichts, (für uns) wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jenes Seyn, im einzigen Sinne des Worts vorhanden wäre. Es ist vorhanden – als Schönheit [...]. (MA I, 558f.)

Die ‚Schönheit‘ bezeichnet die ‚ursprüngliche Einheit‘, die ästhetisch in der intellektuellen Anschauung ohne Sprache erscheinen kann. Die Denkbare der ‚ursprünglichen Einheit‘ bedeutet ihre Existenz in der Vergangenheit. Dieser rückwirkende Bezug auf die ‚ursprüngliche Einheit‘ weist auf die ‚unendliche Annäherung‘ an sie. Hier zeigt sich eine ähnliche zeitliche Struktur wie diejenige der Beziehung zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit in *Seyn, Urtheil, Modalität*.

Der Bildungsprozess des Protagonisten im ganzen *Hyperion*-Projekt besteht aus dem Verlust der ‚ursprünglichen Einheit‘ und dem Streben danach. Da der Mensch diese verloren hat, steht er im Widerstreit zwischen beiden Extremen, „Herrschaft“ und „Knechtschaft“ oder „Alles“ und „Nichts“ (MA I, 558). Die Wechselbewegung zwischen den beiden Polen bildet eine „exzentrische Bahn“, welche die Dynamik „von der Kindheit zur Vollendung“ (ebd.) bzw. von der „reinen Einfalt“ zur „vollendeten Bildung“ (MA I, 489) beschreibt. Beide Phasen werden als goldene Zeit aufgefasst, zwischen denen die dürftige Gegenwart steht. Hyperions Bildungsprozess strebt zur „Auflösung der Dissonanzen“ (MA I,

611), die mit der Entfernung von der Natur entstanden sind, und zur Vollendung, indem er vom „ungeheure[n] Streben, Alles zu seyn, das, wie der Titan des Aetna, heraufzürnt aus den Tiefen unsers Wesens“ (MA I, 623) geleitet wird.

2.4.2 Der Verlust Adamas' und Alabandas

In Hyperions Bildungsprozess wiederholen sich die friedliche Zeit und deren Verlust. Dies erscheint in Begegnungen und Abschieden, die Hyperion in dramatische Gefühlsschwankungen zwischen Euphorie und Depression versetzen. Hyperion begegnet im Roman zuerst Adamas. Dieser tritt als sein Lehrer in Erscheinung. Für Hyperion waren die Tage mit Adamas „goldne unvergeßliche Tage, voll von den Freuden der Liebe und süßer Beschäftigung“ (MA I, 620). Hyperion erinnert sich an Adamas als göttliches Wesen. Dieser wird „trauernder [sic] Halbgott“ (MA I, 618) genannt. Auch Adamas setzte Hyperion mit dem Sonnengott gleich: „Sei, wie dieser! rief mir Adamas zu, ergriff mich bei der Hand und hielt sie dem Gott entgegen“ (MA I, 621).²⁶ Hyperion fühlte, dass der Sonnengott „freundlich und groß, und wunderbar mit seiner Kraft und seinem Geist die Welt und uns erfüllte“ (ebd.).

Hyperions Bildungsprozess besteht nicht nur aus einer goldenen Zeit, in der er sich mit dem Göttlichen verbunden euphorisch fühlte, sondern auch aus den dunklen Zeiten der Niedergeschlagenheit. Adamas sagt, „[d]u [sc. Hyperion] wirst einsam seyn“ (MA I, 622), und sieht voraus, dass die Verbindung zwischen ihm und Hyperion ein Ende haben wird. Adamas verabschiedet sich von Hyperion, weil er „ein Volk von seltner Trefflichkeit“ „[i]n der Tiefe von Asien“ suchen wollte (ebd.). Hyperion betont den Entscheidungsanteil des Einzelnen in dieser Trennung: „Aber sage nur niemand, daß uns das Schiksaal trenne! Wir sind's, wir!“ (ebd.) Er stellt diesen Abschied als notwendigen Teil seines Bildungsprozesses dar. Nachdem Adamas fort ist, erinnert sich der Briefe schreibende Hyperion an die Zeit mit ihm als verlorene schöne Zeit: „Gieb mir meinen Adamas wieder, und komm mit allen, die mir angehören, daß die alte schöne Welt sich unter uns erneure, daß wir uns versammeln und vereinen in den Armen unserer Gottheit, der Natur“ (ebd.). Der Verlust erweckt den Wunsch nach einer neuen Entstehung des euphorischen Zustands.

²⁶ Diese Äußerung betrachtet Esterhammer als performative, als „a kind of baptism“. Angela Esterhammer: *The Romantic Performative: Language and Action in British and German Romanticism*. Stanford (Calif.) 2000, S. 196.

Hyperion begegnet nach dem Abschied von Adamas Alabanda. Er nennt ihn „Freund und Kampfgenosse“ (MA I, 632). Die erste Beschreibung Alabandas stellt Hyperions euphorische Zuneigung ihm gegenüber dar: „Wie ein junger Titan, schritt der herrliche Fremdling unter dem Zwergengeschlechte daher, das mit freudiger Scheue an seiner Schöne sich waidete, seine Höhe maß und seine Stärke, und an dem glühenden verbrannten Römerkopfe, wie an verbotner Frucht mit verstohlnem Blike sich labte, und es war jedesmal ein herrlicher Moment, wann das Auge dieses Menschen, für dessen Blik der freie Aether zu enge schien, so mit abgelegtem Stolze sucht’ und strebte, bis es sich in meinem Auge fühlte und wir erröthend uns einander nachsahn und vorüber giengen.“ (MA I, 629f.) In Alabanda als „jungem Titan“ und „Fremdling“ sieht Hyperion auch den ‚Titanismus‘, das „ungeheure Streben, Alles zu seyn“ (MA I, 623).²⁷ Hyperion und Alabanda werden durch politische Gedanken, die eine Erscheinung des Titanismus sind, begeistert und leben zusammen in „einer großen Harmonie“ (MA I, 635).

Trotzdem endet für Hyperion plötzlich diese Intimität. „Komm! rief ich, und faßt’ Alabanda beim Gewande, komm, wer hält es länger aus im Kerker, der uns umnachtet? / Wohin, mein Schwärmer, erwidert’ Alabanda trocken, und ein Schatte von Spott schien über sein Gesicht zu gleiten. / Ich war, wie aus den Wolken gefallen. Geh! sagt’ ich, du bist ein kleiner Mensch!“ (MA I, 637) Das Erleben von gefühlsstarken Situationen ist für Hyperion eine große Enttäuschung. Auch in der *Vorletzten Fassung* wird dasselbe Motiv dargestellt.

Zufällig sah’ ich einen Augenblick drauf in den Spiegel; ich glaubte drinn ein zweideutig Lächeln an Notara [sc. Urbild Alabandas] zu bemerken. Betroffen blickt’ ich um mich und es war mir, als fänden sich auch auf andern Gesichtern solche Spuren. Das war mir ein Dolch in’s Herz. Ich glaubte mein Heiligstes verunehrt, meine beste Freude verlacht, von meinem letzten Freunde mein Innerstes verspottet. Ich sprang auf und eilte fort. (MA I, 566)

Der Blick ins Gesicht des Freundes wird hier mit dem Blick in den Spiegel verbunden, was die Identifizierung zwischen Hyperion und seinem Freund symbolisiert.²⁸ Hyperion „glaubte“, dass er ein „zweideutig[es] Lächeln“ bemerkt und sein Freund damit sein „Innerstes“ verspottet. Hyperion zeigt hier seine

²⁷ Vgl. Hansjörg Bay: „Ohne Rückkehr“. *Utopische Intention und poetischer Prozeß in Hölderlins „Hyperion“*. München 2003, S. 164-175.

²⁸ Vgl. ebd., S. 253-273.

hochsensible Wahrnehmung, die nur ein winziges oder auch nur so gedeutetes Signal braucht, um ihm eine vergleichsweise komplexe Deutung zu ermöglichen. Dass diese Deutung Hyperions nur eine subjektive ist, wird in dem Ausdruck „glaubte“ angedeutet.

Der Zweifel gegenüber Alabanda wird verstärkt, als einige Mitglieder des ‚Bundes der Nemesis‘, zu dem Alabanda vorher gehörte, zu ihm und Hyperion kommen. „Mir war, wie einer Braut, wenn sie erfährt, daß ihr Geliebter insgeheim mit einer Dirne lebe.“ (MA I, 640) Hyperion beschreibt sein Gefühl mit zwei charakteristischen Gedankenspielen, erstens dem Verdacht der Promiskuität, zweitens der sexuellen Untreue auch noch mit einer sozial abgewerteten sexuellen Dienstleisterin. Die Beschreibung dieser Eifersucht deutet an, dass die Beziehung zwischen Hyperion und Alabanda für ihn exklusiv war. Alabandas angeblicher ‚Verrat‘ hat für Hyperion eine eskalierende Bedeutung: „[...] o mein Alabanda! du hast den Stab gebrochen über mich.“ (MA I, 648) Sein Tadeln führt zum Streit mit Alabanda. „O Alabanda! Alabanda! rief ich. / Schweig, erwidert’ er, und brauche meinen Nahmen nicht zum Dolche gegen mich!“ (MA I, 641) Hyperions durch das vorgestellte ‚o‘ und die Doppelung des Namens ausgeformte Betonung markiert das Ende ihrer Beziehung.

Begegnung und Abschied treiben Hyperions Bildungsprozess voran, indem sie sich zwischen ‚Allem‘ und ‚Nichts‘ bewegen. Er fühlt sich in Beziehungen zu Adamas und Alabanda nicht mehr als Einzelwesen. Aber er kann nicht in der Vereinigung mit ihnen bleiben. Der Verlust dieser hochstilisierten Beziehungen wird von Hyperion als völliger Absturz erlebt und führt seinen Bildungsprozess weiter fort.

2.4.3 Diotimas Idealisierung und ihre ‚Ereignishaftigkeit‘

Das Motiv des Verlusts erscheint besonders an der Frauenfigur Diotima. Schon in den frühen Fassungen des *Hyperion*-Projekts spielen ‚göttliche‘ Frauenfiguren eine entscheidende Rolle für die Handlung. Im *Fragment von Hyperion*, dem sogenannten *Thalia-Fragment*, das zuerst in Schillers Zeitschrift *Neue Thalia* veröffentlicht wurde, tritt eine Frau namens Melite als Urbild Diotimas auf. Sie hat eine „himmlische[] Grazie“ (MA I, 496) und ist „so ruhig und seelig, in der Allgenügsamkeit einer Himmlischen“ (MA I, 497). Im Gegensatz zu Diotima in der letzten Version stirbt Melite im *Fragment von Hyperion* nicht. Aber sie wird von ihrem Vater weggeführt und verlässt Hyperion. In der Trauer schreibt er

seinem Freund Bellarmin. Das Schreiben der Briefe aus der Erfahrung des Verlustes heraus bleibt die Grundstruktur, die bis zur letzten Fassung beibehalten wird.

Seit der späteren Fassung *Hyperions Jugend* wird die weibliche Figur Diotima genannt. Sie war der Darstellung in *Hyperion* nach „das Einzige“, das seine Seele gesucht hatte, und verwirklichte in sich „die Vollendung“, „das Höchste und Beste“ und die „Schönheit“, die der „Nahme[] deß, das Eins ist und Alles“, ist (MA I, 657). Sie war deswegen „[s]o bedürfnislos, so göttlichgenügsam“ (MA I, 663). Diese Charakterisierung zeigt, dass Hyperion in Diotima die Erscheinung der ‚ursprünglichen Einheit‘ betrachtet. Darin erscheinen ein besonderer Blick auf Diotima und ein deutlicher Unterschied zwischen ihr und den bisherigen Freunden, Adamas und Alabanda.

Hyperions Beschreibung von Diotima ist so hochstilisiert, dass er sie als vollendetes Wesen idealisieren zu wollen scheint, was im Motiv des Spiegels deutlich wird:

Wo ist das Wesen, das, wie meines, sie erkannte? in welchem Spiegel sammelten sich, so wie in mir, die Stralen dieses Lichts? erschrak sie freudig nicht vor ihrer eignen Herrlichkeit, da sie zuerst in meiner Freude sich gewahr ward? (MA I, 665)

Wenn sie, wunderbar allwissend, jeden Wohlklang, jeden Mislaut in der Tiefe meines Wesens, im Momente, da er begann, noch eh’ ich selbst ihn wahrnahm, mir enthüllte, wenn sie jeden Schatten eines Wölkchens auf der Stirne, jeden Schatten einer Wehmuth, eines Stolzes auf der Lippe, jeden Funken mir im Auge sah, [...] wenn das liebe Wesen, treuer, wie ein Spiegel, jeden Wechsel meiner Wange mir verrieth, und oft in freundlichen Bekümmernissen über mein unstet Wesen mich ermahnt’ und strafte, wie ein theures Kind [...]. (MA I, 666)

Beide spiegeln sich ineinander, sogar „treuer“ als jeder wirkliche Spiegel. Nach diesem Bild kann Diotima jeden Wechsel in der Stimmung Hyperions bemerken und mitteilen, während Hyperion nur ihre „Herrlichkeit“ spiegeln kann, weil sie für ihn bloß vollendet zu sein scheint. Diotima gibt ihm die Möglichkeit, seinen „Mislaut“ und sein „unstet[es] Wesen“ zu verbessern. Dagegen ist es ihr nur erlaubt, sich am Anblick Hyperions zu erfreuen. Während Diotima „jeden Schatten“ sowie „jeden Funken“ Hyperions spiegeln kann, reflektiert er nur „die Stralen [ihres] Lichts“. Hyperion vergöttlicht Diotima stets, was seinen Wunsch andeutet, es zu behaupten, dass er in ihr die ‚ursprüngliche Einheit‘ wahrgenommen hat.

In *Hyperions Jugend* sagt Hyperion: „Oft trauert’ ich, daß wir nur dann erst wissen, von diesen Momenten der Befreiung, wann sie vorüber sind.“ (MA I, 539) Einer dieser Momente ist nach Hyperion der „heilige Moment, wo ich [sc. Hyperion] zum erstenmale sie [sc. Diotima] sah“ (MA I, 657). Die ‚ursprüngliche Einheit‘ in Diotima ist ein ‚Ereignis‘, dessen Hyperion sich erst bewusst geworden ist, nachdem es vergangen war. Es wird nur durch den Verlustaspekt der Erinnerung begriffen. Der Mensch kann den Augenblick, in dem er sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ angenähert hat, nicht fassen.

Hölderlin greift auch im ersten Versentwurf von *Friedensfeier* die Funktion der Erinnerung auf: „Des Maases allzeit kundig rührt mit schonender Hand / Die Wohnungen der Menschen / Ein Gott an, einen Augenblick nur / Und sie wissen es nicht, doch lange / Gedenken sie deß, und fragen, wer es gewesen. / Wenn aber eine Zeit vorbei ist, kennen sie es.“ (MA I, 357; V. 51-56) Nach diesen Versen kann der Mensch die Erscheinung des Göttlichen im Augenblick, in dem sie sich ereignet, nicht „wissen“. Indem man sie im Gedächtnis beibehält und später fragt, d. h. sich an sie erinnert, kann man sie erst „kennen“.²⁹ Dabei muss man nach Nakamasa ein besonderes Augenmerk auf den Unterschied zwischen ‚wissen‘ und ‚kennen‘ richten. Was im Augenblick der Präsenz nicht erkannt werden kann, verändert sich später durch die Erinnerung zum schon Erlebten.³⁰ Wenn man denkt, dass man dieses ‚Ereignis‘ synchron begreifen könnte, bemerkt man, dass es schon vorbei ist. Diese ‚Ereignishaftigkeit‘ bedingt auch Diotimas idealisiertes Bild.

In diesem Sinne lässt sich die ‚ursprüngliche Einheit‘, die Hyperion in Diotima herausgefunden hat, als das verstehen, was der sich erinnernde Hyperion in seiner Erinnerung rückwirkend geschaffen hat. Ohne das daran sich erinnernde Subjekt würde diese repräsentierte ‚ursprüngliche Einheit‘ nicht erscheinen. In diesem Sinne ist sie vom Subjekt abhängig. Die ‚ursprüngliche Einheit‘ müsste von nichts abhängig und für sich genügsam sein, wie auch Hyperion selbst richtig sagt. Daher ist die ‚ursprüngliche Einheit‘, die Hyperion

²⁹ Heideggers Erläuterung nach geht es hier um die Tat des ‚Nachfragens‘, durch die „die wahre Kenntnis“ und die Erkenntnis „d[er] eigentliche[n] Zeit“ gegeben werden. Martin Heidegger: Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „der Rhein“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 39. Hrsg. von Susanne Ziegler. 2. durchgesehene Aufl. Frankfurt am Main 1989, S. 1-294, hier S. 110ff.

³⁰ Vgl. Masaki Nakamasa: *Kiki no shigaku. Hölderlin, sonzai to gengo [Poetik in der Krise. Hölderlin, Sein und Sprache]*. Tokio 2012 (Neuausgabe von ‚*Kakuretaru kami‘ no konseki. Doitsu kindai no seiritsu to Hölderlin [Spur ‚Dei absconditi‘. Entstehung der deutschen Moderne und Hölderlin]*. Tokio 2000), S. 298.

sich vorstellt, nicht die ‚ursprüngliche Einheit‘ an sich. Er selbst enthüllt beim Charakterisieren der ‚ursprünglichen Einheit‘ in Diotima, dass sie in Wahrheit nur innerhalb Hyperions als erinnertes Bild existiert und einen fiktiven Charakter enthält.³¹

Aber auch wenn die ‚ursprüngliche Einheit‘ in Diotima nur in der Erinnerung repräsentiert werden kann, wird Diotima für Hyperion ein Beweis dafür, dass die ‚ursprüngliche Einheit‘ tatsächlich vorhanden ist. Hyperion sagt überzeugt:

Ich frage nicht mehr, wo es sei; es war in der Welt, es kann wiederkehren in ihr, es ist jetzt nur verborgener in ihr. Ich frage nicht mehr, was es sei; ich hab’ es gesehn, ich hab’ es kennen gelernt. (MA I, 657)

Hyperions Erinnerung funktioniert als Mittel der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ und stellt sie als Wirklichkeit dar, welche allerdings immer auch eine Fiktionalität enthält. Hyperions Wort „ich frage nicht mehr“ deutet an, dass er selbst die Vollendung Diotimas mehr oder weniger fraglich findet. In der Erinnerung Hyperions lässt sich eine Spannung zwischen Fiktion und Wirklichkeit sehen.

2.4.4 Diotimas Tod als Folge der Idealisierung

Diotima ist deutlich anders beschrieben als Adamas und Alabanda, was mit dem Geschlechtsunterschied zusammenhängen könnte. Die Fiktionalität von Diotimas Bild wird von Marlies Janz betont: „So wird bereits am Anfang des

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der ein Schulfreund Hölderlins war und mit ihm in engem gedanklichem Verhältnis stand, begreift Erinnerung als ‚Er-Innerung‘. In seinem Hauptwerk *Phänomenologie des Geistes* taucht zum ersten Mal dieser Terminus auf, der dann in den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* und *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) ausführlicher erläutert wird. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. In: Ders.: *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. Bd. 8. Hrsg. von Pierre Garniron und Walter Jaeschke. Hamburg 1996, S. 14; Ders.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 20. Hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas. Hamburg 1992, S. 446ff. Diese Erläuterungen zusammenfassend, entsteht in der Erinnerung zuerst (i) die Introjektion des Äußerlichen durch ein Bild, d. h. die Er-Innerung als ‚Insichgehen‘ und ‚Verinnerung‘. Das ist der Prozess, in dem die Unmittelbarkeit und Einzelheit sich zum Allgemeinen entwickelt. Und dann (ii) wird das innere Bild wieder in das Bewusstsein gebracht. Dies ist die Erinnerung im üblichen Sinne. Hegel selbst benutzt das Wort ‚Verinnerung‘ nicht, dennoch ist Hermann Schmitz der Meinung, dass ‚Ver-‘ näher dem, was Hegel meint, ist als ‚Er-‘. Vgl. Hermann Schmitz: *Hegels Begriff der Erinnerung*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 9 (1964), S. 37-44, hier S. 38.

Romans deutlich, daß das Weibliche im *Hyperion* als Geschöpf phantasierter Wunscherfüllungen erscheint.³² Die Wichtigkeit der Weiblichkeit für Hyperion wird verdeutlicht, wenn man das Ziel von Hyperions Bildungsprozess, die Vollendung, berücksichtigt. Im 18. Jahrhundert gab es einen Diskurs über die ‚vollendete Frau‘. In der Abhandlung *Über die Diotima*, die mit der Veränderung des Namens von Melite zu Diotima im *Hyperion*-Projekt zusammenzuhängen scheint, betrachtet Friedrich Schlegel Diotima, eine Figur in Platons *Gastmahl*, als „ein Bild vollendeter Menschheit“.³³ Diotima wird von Schlegel als diejenige angesehen, in der „sich die Anmut einer Aspasia, die Seele einer Sappho, mit hoher Selbständigkeit vermählt, deren heiliges Gemüt ein Bild vollendeter Menschheit darstellt“.³⁴ Schlegel begreift die „vollendete[] Menschheit“ als Mischung von Weiblichkeit (Anmut) und Männlichkeit (Selbständigkeit).

Schlegels Diotima-Bild enthält eine Spannung, weil sie zwar eine Frau ist, aber gleichzeitig die Vollendung als die Mischung von Weiblichkeit und Männlichkeit enthält. Diese Spannung erscheint auch in Diotima von *Hyperion*. Hyperions Bildungsprozess zielt auf die Vollendung, die sich in Diotima zu zeigen scheint, daher will Hyperion durch die Vereinigung mit Diotima diese Vollendung erreichen.

Ach! mir wollte das heilige nahmenlose Verlangen oft die Brust zerreißen, und die mächtige Liebe zürnt’ oft, wie ein gefangener Titan, in mir. So tief, so innigst unversöhnlich hatte mein Geist noch nie sich gegen die Ketten gesträubt, die das Schicksaal ihm schmiedet, gegen das eiserne unerbittliche Gesetz, geschieden zu seyn, nicht Eine Seele zu seyn mit seiner lebenswürdigen Hälfte. (MA I, 674)

Hier wird Diotima die „lebenswürdige[] Hälfte“ Hyperions genannt. Dieses ‚Hälfte‘-Motiv geht vom Androgynie-Mythos aus, den Aristophanes in Platons *Gastmahl* erzählt. Danach gab es früher außer den männlichen und weiblichen

³² Marlies Janz: Hölderlins Flamme – Zur Bildwerdung der Frau im ‚Hyperion‘. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 22 (1980/1981), S. 122-142, hier S. 127.

³³ Friedrich Schlegel: *Über die Diotima*. In: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 1. Hrsg. und eingeleitet von Ernst Behler. Paderborn 1979, S. 70-115, hier S. 115. Ulrich Gaier schreibt: „Da Hölderlin nachweislich im Frühsommer 1795, also wiederum während der Arbeit an *Hyperions Jugend*, mit Friedrich Schlegels Freund Novalis zusammentraf und auch sonst an Schlegels Arbeiten interessiert sein mußte, können wir davon ausgehen, daß die Umstellung auf den Namen Diotima mit diesem Aufsatz [sc. *Über die Diotima*] zusammenhängt.“ Ulrich Gaier: Diotima, eine synkretistische Gestalt. In: Valérie Lawitschka (Hrsg.): *Turm-Vorträge 1989/90/91. Hölderlin: Christentum und Antike*. Tübingen 1991, S. 141-172, hier S. 152.

³⁴ Schlegel: *Über die Diotima*, S. 115.

Geschlechtern auch noch ein drittes: Androgynos.³⁵ Diese hatten zwei Häupter und acht Glieder, zeigten mit ihrem kräftigen Körper und einer ‚wilden Natur‘ eine rebellische Haltung gegen die Götter. Darum wurden sie von Zeus in der Mitte des Körpers durchgeschnitten und wurden so zum Menschen, der einen Kopf und vier Glieder besitzt. Sie wollen immer noch in ihren Ursprungszustand zurückgelangen und suchen nach ihrer anderen Hälfte. Diese Suche erscheint für Hyperion als Vereinigungswunsch mit Diotima. Das ‚Hälfte‘-Motiv setzt eine vergangene Ganzheit voraus, was die gleiche Struktur mit dem Sein zeigt, das durch die ‚Ur-Teilung‘ in Subjekt und Objekt vorausgesetzt wird. Mit diesem ‚Hälfte‘-Motiv wird die vergangene Ganzheit evoziert und die Sehnsucht auf Wiederherstellung dieser Ganzheit im Text etabliert.

In der Charakterisierung Diotimas überlagern sich zwei Diskurse: Einerseits ist Diotima selbst vollendet, andererseits ist sie eine Hälfte Hyperions, die erst durch die Vereinigung mit ihm wieder vollendet würde. Hyperion wünscht sich die Vereinigung mit seiner Hälfte zur eigenen Vollendung. Diese Spannung in der Vorstellung erzeugt ein logisches Problem, welches auch im *Fragment von Hyperion* angesprochen wird:

Ich fühlte nur zu bald, daß ich ärmer wurde, als ein Schatten, wenn sie [sc. Melite] nicht in mir, und um mich, und für mich lebte, wenn sie nicht mein ward; daß ich zu nichts ward, wenn sie sich mir entzog. [...] o Gott! es mußte ja ein Todesbote für mich seyn, jedes Lächeln ihres heiligen Friedens, jedes ihrer Himmelsworte, das mir sagte, wie ihr an ihrem, ihrem Herzen genüge: Sie mußte ja über mich kommen, diese Verzweiflung, daß das Herrliche, was ich liebte, so herrlich war, daß es mein nicht bedurfte. (MA I, 496)

Hyperion wünscht ein „herrlich[es]“ Wesen zu besitzen, weil er sich die ‚ursprüngliche Einheit‘ aneignen möchte. Hier zeigt sich der Besitzwunsch gegenüber dem vollendeten Wesen. Damit ist Hyperion als eine Figur konzipiert, die im Status eines unlösbaren Wunsches verharren muss. Dass sein Wunsch unerfüllbar ist, erweckt in ihm Verzweiflung und letztlich Zorn:

Und diesem himmlischen Geschöpfe zürnt’ ich? Und warum zürnt’ ich ihr? Weil sie nicht verarmt war, wie ich, weil sie den Himmel noch im Herzen trug, und nicht sich selbst verloren hatte, wie ich, nicht eines andern Wesens, nicht fremden Reichtums bedurfte, um die verödete Stelle auszufüllen [...]. (MA I, 499)

³⁵ Vgl. Platon: *Das Gastmahl*. Übers. und erläutert von Otto Apelt. Neubearbeitet von Annemarie Capelle. 3. verb. Aufl. Hamburg 1981, S. 47-59 (189c-193e).

Diese ambivalente Zuneigung kommt in der letzten Fassung nicht an die Oberfläche, steht aber immer im Hintergrund. Denn Diotima ist auch „[s]o bedürfnislos, so göttlichgenügsam“, und braucht deshalb Hyperion nicht. Diotima konfrontiert Hyperion mit dem Problem, dass er sie besitzen will, aber nicht besitzen kann. Dieses Problem, das die ‚ursprüngliche Einheit‘ enthält, liegt dem *Hyperion*-Projekt zugrunde und begleitet das Motiv des Abschieds.

Obwohl Hyperion mit der Unmöglichkeit des Besitzes konfrontiert war, verbrachte er eine schöne Zeit mit Diotima, vergleichbar der Zeit, in der Hyperion eng mit Adamas und Alabanda verbunden war. Denn Diotima war in Wirklichkeit kein vollendetes Wesen, sondern eine menschliche Frau, weswegen Hyperion sie besitzen konnte.

O Diotima! so stand ich sonst auch vor dem dämmernden Götterbilde, das meine Liebe sich schuff, vor dem Idole meiner einsamen Träume; ich nährt' es traulich; mit meinem Leben belebt' ich es, mit den Hoffnungen meines Herzens erfrischt', erwärmt' ich es, aber es gab mir nichts, als was ich gegeben, und wenn ich verarmt war, ließ es mich arm, und nun! nun hab' ich im Arme dich, und fühle den Othem deiner Brust, und fühle dein Aug' in meinem Auge, die schöne Gegenwart rinnt mir in alle Sinnen herein, und ich halt es aus, ich habe das Herrlichste so und bebe nicht mehr – ja! ich bin wirklich nicht der ich sonst war, Diotima! ich bin deines gleichen geworden, und Göttliches spielt mit Göttlichem jetzt, wie Kinder unter sich spielen. (MA I, 677)

Hyperion verrät, dass seine Liebe Diotimas Bild als Göttliches konstruiert. Indem er sich mit der göttlichen Diotima identifiziert, betrachtet Hyperion sich selbst auch als göttlich. Er vergleicht sich selbst und Diotima mit Kindern, weil die Kindheit die Zeit vor der Trennung und dem Verlust der absoluten Einheit ist. Hyperion stellt sich selbst als vollendet dar, indem er Diotima als vollendet ansieht und denkt, dass er sich mit Diotima vereinigt. Dadurch kann er fühlen, dass er sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähert.

Die Idealisierung Diotimas freute sie, aber verwirrte sie gleichzeitig, weil ihr von Hyperion vorgestelltes Bild sich von ihrem Selbstbild unterschied: „Sie war betroffen, verwirrt. / Und an mir, rief sie, an mir will sich Hyperion halten? ja, ich wünsch' es, jetzt zum erstenmale wünsch' ich, mehr zu seyn, denn nur ein sterblich Mädchen. Aber ich bin dir, was ich seyn kann. / O so bist du ja mir Alles, rief ich.“ (MA I, 672) Es ist Hyperion, der darstellt, dass Diotima Alles ist. Diotimas Selbstbild war für Hyperion nicht wichtig, sondern ihm geht es darum, dass sie für ihn als vollendet erschien. Diotima sagt, „wenn ich dann

dich so umfasse, da werd' ich träumen, als wär' ich ein Theil des herrlichen Manns, da werd' ich frohlokken, als hättest du mir die Hälfte deiner Unsterblichkeit, wie Pollux dem Kastor, geschenkt“ (MA I, 693). Für Diotima schien Hyperion ‚herrlich‘ zu sein. Sie akzeptierte die Liebe Hyperions: „[...] ich [...] gehöre nur Einem, Einem“ (MA I, 680). So wurde sie ein Teil Hyperions. Aus feministischer Sicht betrachtet Janz Diotima als für Hyperion verfügbare „Marionette“ und „Puppe“. ³⁶ Janz versteht Diotima als das, was immer mehr von Hyperion abhängig wird, sich damit verwandelt und sich auflöst. ³⁷ Aber es lässt sich sagen, dass dies keine Verwandlung ist, sondern den Unterschied zwischen ihrem Selbstbild und ihrem von Hyperion vorgestellten Bild reflektiert.

Hyperion freute sich, weil er Diotima, die er für vollendet hält, besitzen konnte. Aber dass er sie besitzen konnte, ist auch der Beweis dafür, dass sie nicht vollendet war. Sich erinnernd an die Zeit, in der Diotima sagte, dass sie ein Teil von ihm sei, schreibt Hyperion: „Ich seh', ich sehe, wie das enden muss. Das Steuer ist in die Wooge gefallen und das Schiff wird, wie an den Füßen ein Kind, ergriffen und an die Felsen geschleudert.“ (Ebd.) Hyperion ist sich bewusst, dass das Glück, dass er Diotima besitzen konnte, zum traurigen Abschied führen musste. Der Verlust ist impliziert in der Freude der Vereinigung, was er in den Abschieden von Adamas und Alabanda schon erlebt hat. „So sollt' auch unsre eigne Seeligkeit dahingehn, und wir sahen's voraus.“ (MA I, 698)

Diese Ahnung wird von einem Brief Alabandas, der Hyperion zum Krieg für die Befreiung Griechenlands provoziert, bestätigt. Er erinnert Hyperion an die politischen Ideen, die sie miteinander diskutierten, und dies führt schließlich zu Hyperions Entscheidung, in diesen Krieg zu ziehen. So ist Alabandas Brief die Ausrede für Hyperions Abschied von Diotima. Als sie den Brief las, ging „Diotimas Erblassen [...] [Hyperion] durch die Seele“ (MA I, 700). Diotima bittet Hyperion, bei ihr zu bleiben, oder sie mitzunehmen, was dieser verweigert: „Die Priesterin darf aus dem Tempel nicht gehen.“ (MA I, 704) Hyperions Freund Notara, der dabei war, ahnte: „Du wirst sie tödten“ (MA I, 705). Hyperion sieht Diotima schon als „Marmorbild“ (ebd.). An ihm zeigt sich eine Ambivalenz von Destruktion und Konstanz, welche das Leben Diotimas nimmt und sie zu einem dauerhaften Denkmal verwandelt.

Nach seinem Abschied wechselt Hyperion Briefe mit Diotima, in denen er seine Zuneigung für sie zum Ausdruck bringt. Nachdem er durch die Grausamkeit

³⁶ Janz: Hölderlins Flamme, S. 138.

³⁷ Vgl. ebd., S. 134f.

des Krieges enttäuscht wurde, entscheidet er sich dazu, im Kampf zu sterben und schreibt: „[...] ich muß dir rathen, daß du mich verlässest, meine Diotima./ Ich bin für dich nichts mehr, du holdes Wesen!“ (MA I, 721f.) Hyperion drückt trotzdem noch seine Liebe für Diotima aus:

Noch Einmal möcht' ich wiederkehren an deinen Busen, wo es auch wäre!
Aetheraugen! Einmal noch mir wieder begegnen in euch! an deinen
Lippen hängen, du Liebliche! du Unaussprechliche! und in mich trinken
dein entzückend heiligsüßes Leben [...]. (MA I, 723)

Hyperion sucht nur eine idealisierte Diotima, in deren Augen Hyperions eigenes Bild gespiegelt wird. Hyperions narzisstischer Wunsch, Diotimas Leben in sich selbst hineinzunehmen, ist der Wunsch, die in Diotima vorgestellte ‚ursprüngliche Einheit‘ zu erlangen und sich mit ihr zu identifizieren.³⁸ Hier wird auf direkte Weise Hyperions Suche nach der ‚ursprünglichen Einheit‘ beschrieben.

Während er sich gegenüber Diotima ambivalent benimmt, verzehrt sie sich, worüber sie in Briefen an Hyperion schreibt: „Dein Mädchen ist verwelkt, seitdem du fort bist, ein Feuer in mir hat mäßig mich verzehrt“ (MA I, 746). Hyperion hat das „ätherliebende Feuer“ (MA I, 747) in Diotima angezündet. „Aber hast du sie fliegen gelehrt, warum lehrst du meine Seele nicht auch, dir wiederzukehren?“ (Ebd.) Diotima selbst weiß, dass sie auch wegen der Idealisierung durch Hyperion sterben muss: „Du entzogst mein Leben der Erde“ (MA I, 748). Diotima schreibt, sie wurde durch „die Gedanken [s]einer Jugend [...] vergiftet“ (MA I, 753), eine schöne Welt, in der sein Ideal realisiert ist, verwirklichen zu wollen. Sie bemerkt, dass Hyperion in der Tat keinen wirklichen Menschen wie Adamas und Alabanda, sondern diese idealisierte Welt will.³⁹ Er hat die gesuchte Welt zuerst in Adamas, dann in Alabanda betrachtet. Dies wiederholt er bei Diotima. Hyperion liebte nicht Diotima selbst, sondern die ‚ursprüngliche Einheit‘ in ihr, die er sich vorgestellt hatte. Es ist ihm genug, wenn er sich nur an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern kann, dafür muss die

³⁸ Über Hyperions Narzissmus, vgl. Wolfgang Braungart: Hyperions Melancholie. In: Valérie Lawitschka (Hrsg.): *Turm-Vorträge 1989/90/91. Hölderlin: Christentum und Antike*. Tübingen 1991, S. 111-140, hier S. 115-125.

³⁹ „Weißt du denn, [...] woran du darbest, was dir einzig fehlt, was du, wie Alpheus seine Arethusa, suchst, um was zu trauertest in aller deiner Trauer? Es ist nicht erst seit Jahren hingeschieden, man kann so genau nicht sagen, wenn es da war, wenn es wegging, aber es war, es ist, in dir ist's! Es ist eine bessere Zeit, die suchst du, eine schönere Welt. Nur diese Welt umarmtest du in deinen Freunden, du warst mit ihnen diese Welt. [...] Du wolltest keine Menschen, glaube mir, du wolltest eine Welt.“ (MA I, 671)

wirkliche Diotima zerstört werden. Dann informiert sich Hyperion in einem Brief von Notara darüber, dass Diotima starb (MA I, 750).

Hyperion hört nicht auf, Diotima als Ideal zu konstruieren, obwohl er sie verlassen hat. Diotima leidet am Unterschied zwischen ihrem von Hyperion idealisierten Bild und ihrem Selbstbild, und auch an Hyperions ambivalentem Benehmen. Diotima wurde ein Teil Hyperions und konnte deswegen nicht länger leben, solange sie von ihm entfernt war. Hyperions Bildungsprozess, der in der Wiederholung des Verlusts nach ‚Allem‘ sucht, hat Diotimas Tod hervorgerufen.⁴⁰ Diotima wird vom Feuer, das ihr Hyperion gegeben hat, verbrannt, und „was übrig ist, ist Asche“ (MA I, 646).

2.4.5 ‚War sie nicht mein?‘

Diotima wünscht, dass sie nach ihrem Tod eingeäschert wird, ihre Asche in eine Urne gefüllt und diese in den Wald gelegt wird, wo sie Hyperion zum ersten Mal begegnete (MA I, 750). Die Asche zeigt nicht nur, dass die Tote nicht mehr zurückkommt, sondern sie ist ein materieller Rest ihrer Existenz, der beweist, dass sie tatsächlich lebte. Diotima scheint zu verlangen, dass Hyperion ihren Tod nicht vergisst. Diotimas Tod ist kein Ende für Hyperion, sondern ein zentraler Gegenstand seiner Erinnerung. Durch Hyperions Erinnerung kann Diotima als ein vollendetes Wesen erscheinen.

War sie nicht mein, ihr Schwestern des Schicksaals, war sie nicht mein?
Die reinen Quellen fodr’ ich auf zu Zeugen, und die unschuldigen Bäume,
die uns belauschten, und das Tagslicht und den Aether! war sie nicht mein?
vereint mit mir in allen Tönen des Lebens? (MA I, 665)

Für Hyperion, der die idealisierte Diotima nicht besitzen kann, ist die Erinnerung die einzige Möglichkeit dafür. Die rhetorische Frage ‚war sie nicht mein?‘ ist die Erinnerung daran, dass er Diotima besessen hat. Solange Hyperion sich an Diotima erinnert, kann er behaupten, dass er sich mit der ‚ursprünglichen Einheit‘ in Diotima verbinden konnte.

Ähnlich ist es schon in Bezug auf Adamas: „Und ich, war ich nicht der Nachhall seiner stillen Begeisterung? wiederholten sich nicht die Melodien seines Wesens in mir? Was ich sah, ward ich, und es war Göttliches, was ich sah.“

⁴⁰ Hölderlin schreibt in einem Brief an Susette von Gontard, „ich glaubte, es [sc. Diotimas Tod] wäre, der ganzen Anlage nach, nothwendig“ (An Susette von Gontard, Oktober / November 1799; MA II, 833).

(MA I, 619) Hyperion erinnert sich an Adamas als ein göttliches Wesen und fragt nach der vergangenen Verbindung zwischen sich selbst und Adamas. Dadurch kann Hyperion behaupten, dass er selbst auch göttlich war. Hyperion versucht, sich durch die Erinnerung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ anzunähern.

Auch der Verlust Diotimas ermöglicht es Hyperion, sich daran zu erinnern, dass er mit einem göttlichen Wesen vereint ‚war‘. Denn der Verlust eines Gegenstandes setzt notwendigerweise eine Vergangenheit voraus, in der das Subjekt den Gegenstand besaß, weil der Verlust nur auf der Grundlage des Besitzes denkbar ist.⁴¹ In der Annahme, dass der Moment des ‚Ereignisses‘ schon vergangen ist, wird garantiert, dass das ‚Ereignis‘ sich tatsächlich ereignet hat. Hier gibt es ein Paradoxon, dass Hyperion Diotima besitzen kann, indem er sie verliert. In *Hyperion* spielt das Motiv des Verlusts eine entscheidende Rolle, weil er Hyperion eine Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ gibt. Die Vereinigung mit Diotima wird als ‚Voraussetzung‘ des Verlusts rückwirkend durch die Erinnerung konstruiert. Die Spannung von ‚Hälfte‘ und ‚Vollendung‘ Diotimas führt für Hyperion zum Paradoxon des Besitzes durch den Verlust.

Aber Hyperions rhetorische Frage ‚war sie nicht mein?‘ lässt prinzipiell offen, ob der Besitz Diotimas faktisch war. Seine rhetorische Frage zwingt den Leser, sie als Behauptung zu verstehen, dass er sie besessen hat, weil eine rhetorische Frage eine Illusion hervorruft, dass sie nur den rhetorischen Sinn bedeutet. Aber gleichzeitig deutet sie die Frage danach an, ob er sie wirklich

⁴¹ Nach Giorgio Agamben kann die Möglichkeit, das, was nie besessen werden kann, besitzen zu können, konstruiert werden, indem das Begehrte verloren wird. Agamben spricht bei der Diskussion über die Melancholie von der Konstruktion des Besitzes als Voraussetzung des Verlusts: „[...] so ließe sich auch vom Rückzug der melancholischen Libido sagen, dieser verfolge keinen anderen Zweck als den, sich in einer Situation eine Aneignung zu ermöglichen, in der real kein Besitz möglich ist. In dieser Perspektive wäre die Melancholie weniger die regressive Reaktion auf den Verlust des Liebesobjekts als vielmehr das phantasmatische Vermögen, ein nicht aneigenbares Objekt als verloren erscheinen zu lassen. Wenn die Libido sich gleichsam verhält, *als hätte* sich ein Verlust ereignet, obgleich in Wirklichkeit *nichts* verlorenging, so deshalb, weil sie auf diese Weise eine Simulation inszeniert, in der das, was nicht verlorenging, weil es niemals besessen worden ist, verloren scheint und das, was nicht besessen werden konnte, weil es womöglich niemals real war, als verlorengegangenes Objekt angeeignet werden kann.“ Giorgio Agamben: *Stanzien. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*. Übers. von Eva Zwischenbrugger. Berlin 2005, S. 45; Hervorhebung von Agamben. Agambens Auffassung ist zwar psychologisch geprägt, aber sie stellt die Funktion der ‚Voraussetzung‘ wie bei Hyperion heraus, weil die phantasmatische Simulation der Melancholie durch Sprache geleistet wird.

besitzen konnte, und verneint deswegen die Zuverlässigkeit der Behauptung.⁴² Die rhetorische Frage konfrontiert Hyperion mit dieser Spannung, die ihn zwingt, noch einmal die rhetorische Frage zu wiederholen, um nicht nur Bellarmin, den Leser der Briefe, sondern auch Hyperion selbst zu überzeugen, dass er Diotima besessen hat.

Diotima sagt, dass sie ein Teil von Hyperion wurde, daher kann seine Behauptung, dass er sie besessen hat, als richtig angenommen werden. Aber er darf eigentlich nicht behaupten, dass er Diotima besessen hat, weil es durch diese Behauptung verneint wird, dass sie vollendet war. In diesem Dilemma steht Hyperion. In der Unentscheidbarkeit der rhetorischen Frage reflektiert sich, dass Hyperion die ‚ursprüngliche Einheit‘, die nicht besessen werden kann, besitzen will.

Am Schluss des Romans hörte Hyperion Diotimas Stimme. Sie ist vielleicht eine akustische Halluzination, aber sie befreit Hyperion aus der Trauer um sie. „Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder.“ (MA I, 760) Hyperion ahnt, dass er Diotima wieder sehen und sich mit ihr wieder vereinigen wird. Indem diese Ahnung mit der „Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter“ (MA I, 611), die in der Vorrede erwähnt ist, verbunden wird, scheint

⁴² Nach Paul de Man enthält die rhetorische Frage die Unentscheidbarkeit von wörtlichem und rhetorischem Sinn, die nicht nur inkompatibel sind, sondern sich auch gegenseitig ungültig machen. Um die Spannung der rhetorischen Frage zu erklären, greift de Man ein literarisches Beispiel auf, d. h. Yeats' Gedicht *Among School Children*: „O chestnut tree, great rooted blossomer, / Are you the leaf, the blossom or the bole? / O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?“ William Butler Yeats: *Among School Children*. In: Ders.: *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Hrsg. von Richard J. Finneran. 2., revidierte Aufl. New York 1996, S. 215-217, hier S. 217. Die Frage „How can we know the dancer from the dance?“ ist nach de Man im rhetorischen und wörtlichen Sinne zu verstehen: einerseits als eine rhetorische Frage, die die Unmöglichkeit der Unterscheidung von „the dancer“ und „the dance“ behauptet, andererseits als Verlangen nach ihrer Unterscheidung. Vgl. Paul de Man: *Semiologie und Rhetorik*. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main 1988, S. 31-51, hier S. 40ff. Die erstere Interpretation ermöglicht ein Verständnis des ganzen Gedichts, welches „die mögliche Einheit von Form und Erfahrung, Schöpfer und Geschöpf“ feststellt. Ebd., S. 40. Aber die Auffassung, dass dieses Verständnis die einzige richtige Interpretation ist, schließt eine andere mögliche Interpretation aus und stellt eine scheinbare Einheit des Textes her. Ein Text hat immer mehrere Möglichkeiten der Interpretation, die weder gleichzeitig koexistieren können noch zu hierarchisieren sind. Es gibt keine endgültige Interpretation, jedes Verständnis bleibt mehr oder weniger illusionär. Die ‚Unlesbarkeit‘ für de Man bedeutet, dass man auf keinen Fall ein absolutes Verständnis erreichen kann. Dies ist der Kern der Theorie de Mans in den ‚Allegorien des Lesens‘.

es, als ob die Auflösung der Dissonanzen in *Hyperion* das Hauptthema dieses Romans wäre und auch seine Trauer sich auflösen würde.

Helmut Hühn nimmt die völlige Auflösung der Dissonanzen an und schreibt, dass die Erinnerung, die *Hyperion* vornimmt, notwendig für die Auflösung der Dissonanzen ist. Er beschreibt *Hyperions* Erinnerung als „*kathartisch*[]“.⁴³ „Der Erinnerungsprozeß ermöglicht die *Annahme* des erlebten Leides, die Annahme der eigenen Schuld und damit die *Selbstannahme* des Subjekts.“ So kann man „eine[] umfassende[] *Lebensbejahung*“ erlangen, welche „die erfahrenen Dissonanzen in eine Harmonie auflöst“. Daher kommt er zu dem Schluss: „Ohne Rückgriff auf die Erinnerung als Medium und Kraft einer Versöhnung der einander widerstrebenden Lebenserfahrungen, könnte Hölderlin nicht, wie in der Vorrede, das Programm einer Auflösung der Lebenskonflikte konzipieren, das den Roman auszeichnet.“⁴⁴ Um diese Konsequenz zu ziehen, vermutet Hühn, dass *Hyperion* auf einer 1789 geschriebenen Abhandlung beruhen könnte, die betont, dass „sich endlich alle Dissonanzen der Welt in eine ewige Harmonie auflösen werden“.⁴⁵

Hier stellt sich die Frage, ob sich die Dissonanzen *Hyperions* völlig auflösen können. Denn *Hyperion* muss in der Trauer um den Verlust Diotimas bleiben, um sich die Freude des Besitzes zu fühlen. Dieser Roman beginnt mit dem Satz: „Der liebe Vaterlandsboden giebt mir wieder Freude und Laid.“ (MA I, 613) Im ersten Brief des zweiten Buchs des ersten Bandes heißt es: „Oder schau’ ich auf’s Meer hinaus und überdenke mein Leben, sein Steigen und Sinken, seine Seeligkeit und seine Trauer und meine Vergangenheit lautet mir oft, wie ein Saitenspiel, wo der Meister alle Töne durchläuft, und Streit und Einklang mit verborgener Ordnung untereinanderwirft.“ (MA I, 652) Hier bilden Leid und Freude ein eng verbundenes Kontinuum.

⁴³ Hühn: *Mnemosyne*, S. 54; Hervorhebung von Hühn.

⁴⁴ Ebd., S. 60f.; Hervorhebung von Hühn.

⁴⁵ Zitat aus dem im Jahr 1789 veröffentlichten musiktheoretischen Aufsatz des württembergischen Pfarrers Johann Ludwig Fricker. Zitiert nach: Hühn: *Mnemosyne*, S. 35. Dieser wurde nach Hühn in der Hölderlin-Forschung wenig beachtet. Fricker sagt: „In dem harmonischen Zirkel können nie mehr, als drei Töne konsonieren und doch sind sieben wesentliche Töne. Die Dissonanzen haben also ihren Grund in der Natur, wie die Konsonanzen und die Kunst braucht beide nothwendig. Die Dissonanzen sind in der Musik, was die Haltung bei einem Gemälde ist. Sie erheben die Konsonanzen. Es wäre kein Stück schön ohne Dissonanzen; es hätte keine Abwechslung und wäre ein ewiges Einerlei: Die Dissonanz bleibt zwar an sich immer Dissonanz und kann nicht schön genannt werden. Die Schönheit besteht eigentlich nur in der *Auflösung der Dissonanz in die Konsonanz*.“ Zitiert nach: Ebd.; Hervorhebung von Hühn.

Weder Konsonanzen noch Dissonanzen stehen im Mittelpunkt. Auch wenn Dissonanzen sich auflösen, dürfen auch Konsonanzen nicht bleiben und müssen sie wieder in Dissonanzen übergehen. So wiederholt sich die Auflösung der Dissonanzen. Die endlose Wiederholung der Auflösung wird mit dem Begriff „Wechsel“ bezeichnet.⁴⁶ Diotima fragt, warum „so schräklich Freude und Leid [in Hyperion] wechselt“ (MA I, 671), und sagt, „[w]ir stellen im Wechsel das Vollendete dar“ (MA I, 750). Der Wechsel von Freude und Leiden entspricht dem Paradoxon, dass Hyperion Diotima verlassen und verlieren musste, um sie zu besitzen. Die Freude des Besitzes Diotimas basiert auf ihrem Verlust, weswegen sie wie die Vorder- und Rückseite einer Münze sind.

Diotimas Tod hat in Hyperion „die dichterischen Tage keimen“ (MA I, 750) lassen. Hyperion muss im Wechsel von Freude des Besitzes und Leiden des Verlusts bleiben, um den Keim zu entwickeln und die Früchte seines Bildungsprozesses zu ernten. Zur Vollendung, auf die Hyperions Bildungsprozess zielt, ist nur eine unendliche Annäherung möglich, weswegen sein Bildungsprozess kein Ende hat. Die Schlusszene scheint auf den ersten Blick zwar das Ende der Trauer um Diotima anzudeuten, aber noch bleibt der Wechsel von Freude und Leiden. Hyperion kann eine Wiederbegegnung mit Diotima hoffen, weil seine Erinnerung daran, dass er mit ihr verbunden war, die Möglichkeit der Wiederbegegnung in Aussicht stellt. Daher endet dieser Roman mit den Worten, welche die von der Fortsetzung des Wechsels hervorgerufene Unabschließbarkeit symbolisieren und die Fortsetzung der Erinnerung Hyperions andeuten: „Nächstens

⁴⁶ Auch der Name ‚Hyperion‘ scheint eine besondere Bedeutung zu haben. Nach der Analyse der Namenssymbolik in Hölderlins Texten von Wolfgang Binder wird der Name ‚Hyperion‘ (Υπερίων) entweder als eine Vermischungsform von „ὑπερός“ und „ἰών“, als „der wandelnde Obere“ erläutert, oder als ein Partizip von „ὑπεριέναι“, als „der Drüber-hingehende“. Die letztere Deutung ist die übliche, und Binder stellt fest, dass auch Hölderlin mit dieser Vorstellung Hyperion auffasst. Binder glaubt, dass „der Drüber-hingehende“ oder „der Transzierende“ angemessen ist. Wolfgang Binder: Hölderlins Namenssymbolik. In: Ders.: *Hölderlin-Aufsätze*. Frankfurt am Main 1970, S. 134-260, hier S. 182f. Aber seine Interpretation ist zu kritisieren, weil, kurz gesagt, Hyperion nicht nur ‚drüber-hingehet‘. Hyperion wird Diotimas Darstellung nach „in Einem Tage siebzimal vom Himmel auf die Erde geworfen“ (MA I, 671f.). Dann muss er immer wieder zum Himmel hinaufsteigen. Wichtig für ihn ist nicht nur ‚das Drüber-hingehen‘, sondern auch ‚das Drunter-hingehen‘, um den Wechsel zu bilden. Der erste Sinn von ‚ὑπερ‘ in Υπερίων ist ‚über‘. Vgl. *Langenscheidts Großwörterbuch Griechisch-Deutsch*. Unter Berücksichtigung der Etymologie von Hermann Menge. 22. Aufl. Berlin 1973, S. 704. Wenn man Υπερίων wörtlich als ‚der Übergehende‘ übersetzt, drückt der Name ‚Hyperion‘ seine Wechselbewegung zwischen Euphorie und Depression aus.

mehr.“ (MA I, 760) Dass Hyperions Erinnerung kein Ende findet, resultiert daraus, dass er von der ‚ursprünglichen Einheit‘ in Diotima und der Verbindung mit ihr nur durch Zeitlichkeit sprechen kann. In der Spannung der Erinnerung kann eine Chance entstehen, von der ‚ursprünglichen Einheit‘ zu sprechen und sich ihr annähern zu können.

2.5 Zusammenfassung des Kapitels

Dieses Kapitel untersuchte die Zeitlichkeit, die in Hölderlins Texten die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ ermöglicht. Hölderlins Kritik an Fichtes Philosophie richtet ein besonderes Augenmerk auf deren zeitliche Struktur. Das absolute Ich, das Hölderlin als ‚ursprüngliche Einheit‘, das Sein, betrachtet, ist nur als Voraussetzung der ‚Ur-Teilung‘ in Subjekt und Objekt denkbar. In der Voraussetzung ist die Zeitlichkeit im Sinne der Regression zum Vorausgehenden enthalten. Diese Zeitlichkeit ist ein Aspekt der ‚Ereignishaftigkeit‘, weil das ‚Ereignis‘ als Vergangenes wahrgenommen werden kann. Nach Hölderlin beweist die Denkbarkeit des Seins, dass es wirklich vorhanden ist. Aber dieses gedachte Sein ist nicht das Sein im wahren Sinne, weil es im Bewusstsein erscheint. Deswegen ist nur eine ‚unendliche Annäherung‘ an das Sein möglich.

Der Roman *Hyperion* hat auch eine zeitliche Struktur, indem der Briefschreiber Hyperion sich an sein früheres Selbst erinnert. Hyperion erfuhr Begegnung und Abschied, was von seinem Bildungsprozess zur Vollendung verlangt wurde. Er erinnert sich daran, dass seine Geliebte Diotima die ‚ursprüngliche Einheit‘ enthielt. Für ihn erschien Diotimas Vollendung augenblicklich und dieser Moment war das ‚Ereignis‘, das nicht unmittelbar erkannt werden kann, aber durch Erinnerung denkbar ist. Hyperion erinnert sich auch daran, dass er sich mit Diotimas Vollendung vereinigte, indem er Diotima besaß. Aber es ist unmöglich, ein vollendetes Wesen zu besitzen, weil es nichts anderes als sich selbst braucht und nie zum anderen gehört. Diotima stirbt und wird für Hyperion verloren. Dieser Verlust ermöglicht es ihm, sich an die Vergangenheit zu erinnern, in der er die unbesitzbare Diotima besitzen konnte, weil der Verlust den Besitz ‚voraussetzt‘. Um diese Vergangenheit zu rechtfertigen, muss Hyperion sich weiter an sie erinnern und die rhetorische Frage ‚war sie nicht mein?‘ wiederholen.

In der ‚ursprünglichen Einheit‘ ist die ‚Ereignishaftigkeit‘ enthalten, weil der Mensch an sie nur in der Zeitlichkeit denken kann genauso wie das

‚Ereignis‘. Indem man annimmt, dass der Moment des ‚Ereignisses‘ schon vergangen ist, kann man auch behaupten, dass das ‚Ereignis‘ sich tatsächlich ereignet hat. Um von der ‚ursprünglichen Einheit‘ zu sprechen, wird sie durch Erinnerung in die Zeitlichkeit gesetzt. Die Erinnerung lässt sich also als Mittel dafür verstehen, sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ anzunähern. Hyperions Erinnerung enthält immer die Spannung, ob die von ihm subjektiv erinnerte Vergangenheit wirklich oder fiktiv ist. Diese Spannung ermöglicht Hyperions Erinnerung als Prozess der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ und lässt sie nicht enden.

Das ‚Ereignis‘ ist nicht nur als schon Vergangenes, sondern auch als noch nicht Geschehenes denkbar. Indem Hyperion die Vereinigung mit Diotima in der Vergangenheit behauptet, kann er auch hoffen, dass sich eine neue Vereinigung in der Zukunft ereignen wird. Seine Erinnerung verbindet sich nicht nur mit der Vergangenheit, sondern auch mit der Zukunft. Im nächsten Kapitel soll die Hoffnung auf die Zukunft untersucht werden, in der die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen sich wieder ereignen wird.

3 Das ‚Ereignis‘ und das Wort: Die Hoffnung auf die Entstehung des Worts*

3.1 Fragestellung

Im letzten Kapitel wird die Rolle untersucht, die das Motiv der ‚Erinnerung‘ in Hölderlins Texten für die Rede von der ‚ursprünglichen Einheit‘ spielt. Die ‚Erinnerung‘ ermöglicht es, dem Menschen zu sagen, dass er sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der Vergangenheit angenähert hat. Aber diese Erinnerung scheint auch fiktiv zu sein, weil die ‚ursprüngliche Einheit‘ immer als schon vergangen erscheint. Die Spannung zwischen Wirklichkeit und Fiktion ist in der Erinnerung an das ‚Ereignis‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ enthalten.

Das ‚Ereignis‘ als Prozess steht zwischen dem ‚Nicht-Mehr‘ und dem ‚Noch-Nicht‘ und ist nicht nur in Verbindung mit der Vergangenheit, sondern auch mit der Zukunft denkbar. Auch in *Hyperion* führt Hyperions Erinnerung an die vergangene Verbindung mit Diotima zur Hoffnung auf eine neue Verbindung mit ihr. Die Hölderlin-Forschung betont bisher vor allem die Relevanz der ‚Erinnerung‘ in Hölderlins Texten,¹ aber die Hoffnung auf eine Zukunft spielt ebenfalls eine Rolle, um an die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der Zeitlichkeit zu denken. Die Hoffnung drückt wie die Erinnerung eine Distanz zur ‚ursprünglichen Einheit‘ aus. Um vielmehr von der Annäherung an sie durch Sprache als von ihrer Identifizierung mit dem Wort zu sprechen, soll die Hoffnung in Betracht gezogen werden.

In diesem Kapitel geht es um die Hoffnung darauf, dass der Mensch sich in der Zukunft wieder an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern kann. Einer der

* Dieses Kapitel stellt die Weiterentwicklung der folgenden Abhandlung dar: Hideya Hayashi: Kami to ningen wo musubu gengo. 18 seiki doitsu no gengokigenron to Hölderlin [dt.: Sprache als neue Verbindung der Menschen mit Gott. Hölderlin und Sprachursprungstheorien in 18. Jahrhundert]. In: *Kenkyū-hōkoku* 30 (2016), S. 19-41.

¹ Vgl. Johann Kreuzer: *Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten „Das untergehende Vaterland...“ und „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...“*. Königstein 1985; Helmut Hühn: *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*. Stuttgart, Weimar 1997; Fabian Stoermer: *Hermeneutik und Dekonstruktion der Erinnerung. Über Gadamer, Derrida und Hölderlin*. München 2002. Im *Hölderlin-Handbuch* gibt es einen Teil, der „Zeit, Sprache, Erinnerung: Dichtung als Zeitlogik“ heißt, aber die Kategorie ‚Hoffnung‘ wird nicht thematisiert. Vgl. Johann Kreuzer: *Zeit, Sprache, Erinnerung. Die Zeitlogik der Dichtung*. In: Ders. (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2011, S. 147-161.

Gegensätze, durch welche die ‚ursprüngliche Einheit‘ angedeutet wird, ist der Gegensatz zwischen Göttlichem und Menschlichem. Wenn man die Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem bei Hölderlin diskutiert, kann man sich auf die Auffassung von der Sprache im 18. Jahrhundert beziehen. In der Sprachursprungstheorie des 18. Jahrhunderts wird die Frage diskutiert, ob die Sprache von Gott gegeben wurde oder der Mensch selbst sie erfand. Für Herder und Hamann entstand die Sprache als Indiz für die Verbindung zwischen Gott und Mensch. Auf diesen Kontext kann Hölderlins Auffassung von der Verbindung zwischen der ‚ursprünglichen Einheit‘ und der Sprache bezogen werden. Dieses Kapitel versucht darzulegen, dass Hölderlins Texte die Hoffnung auf die Entstehung des Worts, die eine Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ ausdrückt, darstellen.

3.2 Sprache und Gott bei Herder und Hamann

Als im Deutschland des 18. Jahrhunderts der Ursprung der Sprache ein Diskussionsthema war, stand die Berliner Akademie der Wissenschaften, welche die Bühne der Diskussion war, unter dem Einfluss französischer Intellektueller. Condillac, Rousseau und Maupertuis, welcher der Präsident der Berliner Akademie der Wissenschaften war, untersuchten den Ursprung der Sprache aus empirischer Perspektive im Kontext der Diskussion von Locke und Hobbes über den Naturzustand und sprechen vom tierischen bzw. menschlichen Aspekt der Sprache.²

Im Gegensatz dazu richten die deutschen Sprachursprungstheorien des 18. Jahrhunderts ein besonderes Augenmerk auf die Notwendigkeit des Göttlichen für die Sprache. Bei Herder und Hamann spielt die Sprache eine entscheidende Rolle für die Beziehung zwischen Gott und Mensch. Unter verschiedenen Diskursen über die Sprache bezieht sich diese Arbeit vor allem auf Herder und Hamanns Auffassung, weil auch in Hölderlins Texten die Verbindung zwischen Göttlichem und Menschlichem zum Thema wird.

² Vgl. Ulrich Ricken: Condillac. Sensualistische Sprachursprungshypothese, geschichtliches Menschen- und Gesellschaftsbild der Aufklärung. In: Joachim Gessinger, Wolfert von Rahden (Hrsg.): *Theorien vom Ursprung der Sprache*. Bd. 1. Berlin, New York 1989, S. 287-311; Daniel Droixhe, Gerda Hassler: Aspekte der Sprachursprungsproblematik in Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Joachim Gessinger, Wolfert von Rahden (Hrsg.): *Theorien vom Ursprung der Sprache*. Bd. 1. Berlin, New York 1989, S. 312-358; Morio Tagai: *Gengokigenron no keifu* [*Genealogie der Sprachursprungstheorie*]. Tokio 2014, S. 187-212.

Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* kritisiert Johann Peter Süßmilchs These vom göttlichen Ursprung der Sprache. Süßmilchs Ansichten wurden 1754 in der Akademie vorgetragen und 1766 unter dem Titel *Versuch eines Beweises, daß die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe* publiziert.³ Wie schon der Titel herausstellt, versucht Süßmilch zu beweisen, dass der Ursprung der Sprache nicht dem Menschen, sondern Gott zugeschrieben werden muss. Seiner Meinung nach erfand der Mensch weder die Sprache noch entwickelte er sie, sondern Gott gab sie dem Menschen als etwas, was schon vollendet ist und eine göttliche Ordnung zeigt.

Diese Auffassung steht im Kontrast zu den französischen Sprachursprungstheorien, für welche die Sprache als Produkt einer Entwicklung erscheint. Süßmilch geht es um das Zirkelproblem von ‚Sprache‘ und ‚Vernunft‘, und zwar ‚Vernunft‘ kann ohne ‚Sprache‘ gebildet werden und auch ‚Sprache‘ ohne ‚Vernunft‘. Hier stellt sich die Frage, was zuerst da war. Süßmilch führt ‚Gott‘ als Lösung dieses Zirkelproblems ein: Gott gab dem Menschen gleichzeitig ‚Sprache‘ und ‚Vernunft‘. Daher wird seine Theorie der ‚göttliche Ursprung der Sprache‘ genannt.

Im Unterschied dazu ist Herder der Ansicht, dass ‚Sprache‘ bzw. ‚Vernunft‘ schon im Menschen sein müssen, bevor Gott sie dem Menschen gibt, damit er sie annehme. Daraus resultiert die Notwendigkeit, dem Menschen den Ursprung der Sprache zuzuschreiben.

Um der ersten Silbe im göttlichen Unterricht fähig zu sein, mußte er ja, wie Hr. Süßmilch selbst zugiebt, ein Mensch sein, das ist, deutlich denken können, und bei dem ersten deutlichen Gedanken war schon Sprache in seiner Seele da; sie war also aus eignen Mitteln und nicht durch göttlichen Unterricht erfunden.⁴

Herder nennt den „ersten deutlichen Gedanken“ „Besonnenheit“, „um den Verwirrungen mit eignen Vernunftkräften u.s.w. zu entkommen“.⁵ Das Beispiel ist

³ Vgl. Johann Peter Süßmilch: *Versuch eines Beweises, daß die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe*, in der akademischen Versammlung vorgelesen und zum Druck übergeben von Johann Peter Süßmilch, Mitglied der Königl. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1766.

⁴ Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1985, S. 695-810, hier S. 727.

⁵ Ebd., S. 719.

das Schaf, zu dem die „Seele“ des Menschen durch ‚Blöken‘ ein „Merkmal“ bzw. „Merkwort“ findet.⁶ Die Funktion, das Merkwort herauszufinden, ist Besonnenheit bzw. „Reflexion“.⁷ Wenn der Mensch wieder ein Schaf sieht, wird das Schaf mittels des Merkwortes wieder erkannt, wobei das Schaf das ‚Blökende‘ genannt wird. „Der Mensch in den Zustand von Besonnenheit gesetzt, der ihm eigen ist, und diese Besonnenheit (Reflexion) zum erstenmal frei wirkend, hat Sprache erfunden.“⁸

Für Herder ist die Sprache gar nicht vollendet, sondern sie muss sich ständig verändern. In diesem Punkt ist er sich mit den französischen Sprachursprungstheorien einig. Dennoch trennt er die Sprache nicht völlig von einer Gottesvorstellung, obwohl der Ursprung der Sprache für ihn menschlich ist und die Sprache sich verändert. Herder schreibt am Ende seiner Abhandlung, dass der göttliche Ursprung eine der „niedrigsten, unvollkommensten Anthropomorphien“⁹ Gottes ist:

Der menschliche [Ursprung] zeigt Gott im größten Lichte: *sein Werk, eine menschliche Seele, durch sich selbst, eine Sprache schaffend und fortschaffend, weil sie sein Werk, eine menschliche Seele ist.* Sie bauet sich diesen *Sinn der Vernunft* als eine Schöpferin, als ein Bild seines Wesens. Der Ursprung der Sprache wird also nur auf eine würdige Art göttlich, sofern er menschlich ist.¹⁰

Herders Theorie vom Ursprung der Sprache setzt auch Gott voraus. Er ist auch Theologe und seine Kritik an Süßmilch geht von dem Gedanken aus, dass man die menschliche Sprache im Voraus benötigt, um das Wort Gottes zu verstehen.¹¹ Herder ist der Meinung, dass sich ‚ein Bild von Gottes Wesen‘ zeigt, indem der Mensch seinen Schöpfer nachahmt und eine Sprache erschafft. Nach dieser Vorstellung wird die Verbindung zwischen Gott und Mensch immer wieder ‚bewiesen‘, indem der Mensch eine Sprache erschafft und den Ursprung der Sprache damit wiederholt.

⁶ Ebd., S. 723f.

⁷ Ebd., S. 722.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 809.

¹⁰ Ebd.; Hervorhebung von Herder.

¹¹ Für Herder steht Gott nicht zur Diskussion, weil Gott eine unvermeidbare Voraussetzung sei. Ulrich Gaier ist der Ansicht, dass Gott nur ein Sekundärthema für Herder ist, weil für ihn das Wort Gottes durch die Menschen erkannt werden und als menschliche Sprache rekonstruiert werden muss. Vgl. Ulrich Gaier: *Herders Sprachphilosophie und Erkenntniskritik*. Stuttgart 1988, S. 148.

Hamann diskutiert in zwei Rezensionen¹² und in *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache*¹³ Herders Abhandlung. In einer der Rezensionen bezieht Hamann sich auf die oben zitierte Stelle, in der Herder Gott als den Ursprung der Sprache bezeichnet: „Hier! hier! (beym Leben Pharaonis!) hier ist *Gottes Finger!*“¹⁴ Im Unterschied zu Herder, für den der menschliche Ursprung der Sprache Gottes Großartigkeit indirekt beweist, spricht Hamann in *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache* expliziter von einer Rolle Gottes.

Jede Erscheinung der Natur war ein Wort [...]. Alles, was der Mensch am Anfange hörte, mit Augen sah, beschaute und seine Hände betasteten, war ein lebendiges Wort; denn Gott war das Wort. Mit diesem Worte im Mund und im Herzen war der Ursprung der Sprache so natürlich, so nahe und leicht, wie ein Kinderspiel [...].¹⁵

Dass jede Erscheinung der Natur ein Wort war, und dass Gott das Wort war, entstammt dem Johannesevangelium. Hamann unterscheidet ‚Sprache‘ von ‚Wort‘ und vertritt die Auffassung, dass die Sprache aus dem Wort entstand, wie Herder schreibt: „Dies *Erste Merkmal der Besinnung war Wort der Seele! Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden*“.¹⁶ Das Merkwort, das der Mensch mit der Besonnenheit gefunden hat, ist das Wort als Gott. Das Wort als Gott wird zur Sprache der Menschen, indem die Menschen das Wort hören, sehen, beschauen und betasten. Das Göttliche manifestiert sich im Menschlichen und „[a]lles Göttliche ist aber auch menschlich [...]. Diese *communicatio* göttlicher und menschlicher *idiomatum* ist ein Grundgesetz und der Hauptschlüssel aller unsrer Erkenntniß und der ganzen sichtbaren Haushaltung“.¹⁷ ‚Communicatio idiomatum‘ bedeutet in der Theologie die „wechselseitige Mitteilung

¹² Vgl. Johann Georg Hamann: Zwo Rezensionen. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe von Josef Nadler. Bd. 3. Wien 1951, S. 13-24.

¹³ Vgl. Johann Georg Hamann: *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe von Josef Nadler. Bd. 3. Wien 1951, S. 25-33.

¹⁴ Hamann: Zwo Rezensionen, S. 18; Hervorhebung von Hamann. Der Ausdruck ‚Gottes Finger‘ kommt aus dem 15. Vers des 8. Kapitels im 2. Buch Mose.

¹⁵ Hamann: *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache*, S. 32.

¹⁶ Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache, S. 723; Hervorhebung von Herder.

¹⁷ Hamann: *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache*, S. 27.

der Eigenschaften“ und soll ausdrücken, dass Gottheit und Menschheit gleichzeitig in Jesus erscheinen.¹⁸ Hamann sieht in der Sprache wie in Jesus eine wechselseitige Kommunikation zwischen Gott und Mensch.

Wenn man die Kommunikation zwischen Gott und Mensch in Hamanns Darstellung untersucht, sind die Begriffe ‚Kondeszendenz‘, ‚Herablassung‘ oder ‚Erniedrigung‘ des Gottes in Betracht zu ziehen. Hamann hatte 1758 in London beim Lesen der Bibel ein Erweckungserlebnis. „Die Eingebung dieses Buchs ist eine eben so große Erniedrigung und Herunterlassung Gottes als die Schöpfung des Vaters und Menschwerdung des Sohnes“.¹⁹ Gott, der unendlich ist, ist zum Menschen herabgekommen, indem er sein endliches Bild im sprachlichen Text der Bibel zeigt. Diese ‚Herablassung‘ besteht auch darin, dass Gott die Welt schuf und Gottes Sohn Jesus als Mensch erschien.

Freylich schuf er uns nach Seinem Bilde – weil wir dies verloren, nahm er unser eigen Bild an – Fleisch und Blut, wie die Kinder haben, lernte weinen – lallen – reden – lesen – dichten wie ein wahrer Menschensohn; ahmte uns nach, um uns zu Seiner Nachahmung aufzumuntern.²⁰

Durch den Sündenfall der Menschheit verloren die Menschen die Verbindung mit Gott. Aber sie wurde wiederhergestellt, indem Gott sich herabgelassen und Jesus „unser eigen[es] Bild“ angenommen und so den Sündenfall der Menschheit gesühnt hat. Dabei spielt die Sprache eine große Rolle. Jesus ahmt nicht nur das Bild der Menschen nach, sondern auch die Entwicklung der menschlichen Sprache vom ‚Weinen‘ zum ‚Dichten‘. So wird die Sprache, die göttlich und menschlich ist, als Frucht der wechselseitigen Kommunikation zwischen Gott und Mensch geschaffen.

Süßmilch spricht vom göttlichen Ursprung der Sprache, während Herder ihren menschlichen Ursprung behauptet. Hamann kritisiert einen sich gegenseitig ausschließenden Dualismus zwischen göttlichem und menschlichem Ursprung der Sprache und betont die wechselseitige Kommunikation zwischen Gott und Mensch. Der Ursprung der Sprache ist nicht Gott oder den Menschen zuzuschreiben, sondern durch die wechselseitige Wirkung zwischen beiden

¹⁸ Notger Slenczka: *Communicatio idiomatum*. In: Hans Dieter Betz (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart*. 4. Aufl. Bd. 2. Tübingen 1999, Sp. 433-434, hier Sp. 433.

¹⁹ Johann Georg Hamann: *Ueber die Auslegung der heil. Schrift*. In: Ders.: *Londoner Schriften*. Historisch-kritische Neuedition. Hrsg. von Oswald Bayer und Bernd Weissenborn. München 1993, S. 59-64, hier S. 59.

²⁰ An Gottlob Immanuel Lindner. 9. [3.?] 8.1759. In: Johann Georg Hamann: *Briefwechsel*. Bd. 1. Hrsg. von Walther Ziesemer und Arthur Henkel. Wiesbaden 1955, S. 394.

entsteht die Sprache. Obwohl Herder vom menschlichen Ursprung der Sprache spricht, führt er aus, dass die Verbindung mit Gott immer wieder neu bewiesen wird, indem die Menschen die Sprache erschaffen und sie verändern. Hamann ist der Ansicht, dass Jesus die verlorene Verbindung mit Gott wiederhergestellt hat und die Sprache auch eine Funktion in Gottes ‚Herablassung‘ hat. Er kritisiert zwar Herder, aber auch eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden liegt darin, dass sie die Sprache als Beleg für der Verbindung zwischen Gott und Mensch auffassen.²¹ Die Sprache soll nicht dualistisch entweder Gott oder dem Menschen zugeschrieben werden, sondern sie ist ein Beweis für die Verbindung zwischen Gott und Mensch.

3.3 Kindheit und Sprache

Im Zusammenhang mit der Sprachursprungstheorie wurde auch die Kindheit zum Diskussionsthema, weil der Ursprung der Sprache dem Spracherwerb des Kindes gleichgesetzt wurde. Die Kindheit wurde in philosophischen, anthropologischen, literarischen, ästhetischen und bildungstheoretischen Diskursen als verlorenes Ideal betrachtet. Die idealischen Kindheitsideen und -bilder wurden von Rousseau und Herder konzeptualisiert und durch Schillers Vermittlung von Hölderlin übernommen.

Rousseau betrachtet das Kind als unbekanntes Wesen, weil seiner Meinung nach die Kindheit dem Naturzustand der Menschheit entspricht.²² Die Nicht-Sozialität des Kindes weist auf die Nicht-Sozialität des Menschen im Naturzustand, in dem noch keine Sozialformen existierten und die Menschen auch noch nicht über Sprache verfügten. Das Kind ist der Vertreter des Naturzustandes in der Sozialsphäre und erscheint als gesellschaftlich unverdorbenes Wesen. Es wird von Rousseau als unschuldig bezeichnet und damit wird die Lehre von der Erbsünde verworfen. Diese Auffassung führt zur Idealisierung der Kindheit.

²¹ Herder schiebt über Hamanns Kritik: „Alles verstehe ich nicht: [...] Daß Gott *durch* Menschen, die Sprache würke – wer zweifelt? hat?“ An Hamann. 01.08.1772. In: Johann Gottfried Herder: *Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803*. Unter Leitung von Karl-Heinz Hahn. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv). Bd. 2: Mai 1771-April 1773. Bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1977, S. 209; Hervorhebung von Herder.

²² Vgl. Meike Sophia Baader: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. Neuwied, Kriftel, Berlin, Luchterhand 1996, S. 37-44.

Rousseaus Idee der Kindheit wird vor allem von der Analogie mit dem Naturzustand ausgehend strukturiert und weniger von empirischen Beobachtungen am Kind.

Im Unterschied zu Rousseau, bei dem das Kind sich in der Nähe des Tieres befindet, ist für Herder das Kind von Anfang an ein ganzer Mensch.²³ Der Mensch unterscheidet sich durch Besonnenheit und Sprache fundamental vom Tier. In der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* wird die Kindheit aus der Perspektive des Spracherwerbs dem Anfang der Menschheit gleichgesetzt. Für Herder ist die ursprüngliche Sprache eine poetische. Im Zusammenhang damit spricht er dem Kind ein ursprüngliches poetisches Vermögen zu.

In Schillers Denken wurde die Beziehung zwischen der Poesie und der Kindheit elaboriert.²⁴ Für ihn entspricht die Kindheit der Natur und Naivität. In *Über naive und sentimentalische Dichtung* wird die Naivität der antiken Dichtung zugeschrieben. Die Natur, welche die modernen Menschen verloren haben, behielten die alten Griechen. In der Moderne ist die Naivität nur für ein Genie möglich, weswegen das wahre Genie für Schiller ein kindlicher Mensch ist. Die Kindheit hat bei Schiller als Ideal mit der empirischen Kindheit nichts zu tun wie die idealisierten Griechen.

In diesem Kontext der idealisierten Kindheit steht auch Hölderlin. Im *Hyperion*-Projekt erscheint die Kindheit als ursprünglicher Zustand, in dem alles eins ist, und der Verlust der ‚ursprünglichen Einheit‘ eröffnet die ‚exzentrische Bahn‘ als Bildungsprozess von der Kindheit zur Vollendung (MA I, 558). Ein Beispiel für Hölderlins Kindheitsbilder ist das Gedicht *Da ich ein Knabe war...*:

Da ich ein Knabe war,
Rettet' ein Gott mich oft
Vom Geschrei und der Rute der Menschen,
Da spielt ich sicher und gut
Mit den Blumen des Hains,
Und die Lüftchen des Himmels
Spielten mit mir.

Und wie du das Herz
Der Pflanzen erfreust,
Wenn sie entgegen dir
Die zarten Arme strecken,

²³ Vgl. ebd., S. 44-51.

²⁴ Vgl. ebd., S. 77-86.

So hast du mein Herz erfreut,
 Vater Helios! und, wie Endymion,
 War ich dein Liebling,
 Heilige Luna!

O all ihr treuen
 Freundlichen Götter!
 Daß ihr wüßtet,
 Wie euch meine Seele geliebt!
 (MA I, 167; V. 1-19)

Das lyrische Ich beschreibt sich selbst in der vergangenen Kindheit aus der Perspektive der Gegenwart. In der Kindheit fühlt sich das lyrische Ich von den erwachsenen Menschen distanziert und noch enger mit der Natur und den Göttern verbunden. Die Menschen erschienen diesem lyrischen Ich als zu laut und gewalttätig, wobei es von den Göttern vor dem ‚Geschrei und der Rute der Menschen‘ gerettet wurde.

Das lyrische Ich im Kindheitsstadium fühlt sich von den Göttern geliebt, wie Endymion aus der griechischen Mythologie, den die Mondgöttin liebt. Auch liebte das Kind die Götter. Diese wechselseitige Beziehung zwischen dem Kind und den Göttern bzw. der Natur betont die Innigkeit zwischen ihnen. Die Natur und das lyrische Ich als Kind waren im Spiel miteinander verbunden. Das ‚Spiel‘ ermöglicht es nach Schiller den Menschen, ein ganzer ‚Mensch‘ zu sein.²⁵ In diesem Text wird in einer Rückschau die Kindheit als ein idealer Zustand dargestellt.²⁶ Diese idealisierte Kindheit wird als Vereinigung mit den Göttern verstanden.

Zwar damals rief ich noch nicht
 Euch mit Namen, auch ihr
 Nanntet mich nie, wie die Menschen sich nennen
 Als kennten sie sich.

Doch kannst' ich euch besser,
 Als ich je die Menschen gekannt,
 Ich verstand die Stille des Aethers,
 Der Menschen Worte verstand ich nie.

²⁵ Vgl. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 556-676, hier S. 614.

²⁶ Die Kindheit ist auch in *Hyperion* als die Zeit idealisiert, wo der „Frieden“ (MA I, 616) verwirklicht ist, während die menschliche Welt voll von Lärm ist.

Mich erzog der Wohllaut
Des säuselnden Hains
Und lieben lernt' ich
Unter den Blumen.

Im Arme der Götter wuchs ich groß.
(MA I, 167f.; V. 20-32)

Die Kindheit wird hier als Zustand vor dem Spracherwerb beschrieben. Die Namen („Blumen des Hains“, „Lüftchen des Himmels“, „Helios“ oder „Luna“), die von den Menschen verwendet werden, existierten im Kind noch nicht und es war in diesem Zustand mit den Götter enger verbunden als mit den Menschen. Das Nennen mit Namen ermöglicht es dem Kind, sich selbst von anderen Objekten zu unterscheiden. Das ist als Teil der Subjektivierung ein Schritt weg von der ‚ursprünglichen Einheit‘ in der Kindheit. Der Mensch verteilt Namen und scheint sich auch damit von einer kindlichen Unmittelbarkeit zu entfernen. Die ‚namenlose‘ Kindheit kann nun nur mit Namen als verloren dargestellt werden. Die Kindheit ist bei Hölderlin als vorsprachlicher Zustand nur nach der Entstehung der Sprache begriffen.²⁷ Hier zeigt sich eine Spannung in der zeitlichen Rückschau auf einen Zustand, welcher der Struktur zwischen ‚Sein‘ und ‚Ur-Teilung‘ in *Seyn, Urtheil, Modalität* entspricht.

Die Beziehung zwischen dem Benennen und der ‚ursprünglichen Einheit‘ wird auch im *Dritten Entwurf* von *Der Tod des Empedokles* aufgegriffen.

Ein Knabe war ich, wußte nicht, was mir
Ums Auge fremd am Tage sich bewegt'

²⁷ Auch Giorgio Agamben betrachtet die ‚Kindheit‘ als das, was auf den vorsprachlichen Zustand weist. Er vertritt die Position, dass die Kindheit ein reines Potenzial ist, weil sie als der vorsprachliche Zustand nur durch die Sprache denkbar ist. Die Kindheit, die dem durch die Sprache konstruierten Subjekt vorausgeht, ist ein ‚Mythos‘, hier gibt es einen ‚Zirkel, in dem die Kindheit der Ursprung der Sprache und die Sprache der Ursprung der Kindheit‘ ist. Giorgio Agamben: *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*. Übers. von Davide Giuriato. Frankfurt am Main 2004, S. 71. Um diesen Zirkel zu überwinden, kritisiert Agamben die Auffassung, die den Begriff ‚Ursprung‘ chronologisch denkt. Vgl. ebd., S. 72. „Die Kindheit, von der hier die Rede ist, ist weder einfach eine chronologisch isolierbare Gegebenheit noch so etwas wie ein Alter oder ein psychosomatischer Zustand, der von der Psychologie oder der Paläoanthropologie als eine menschliche, von der Sprache unabhängige Gegebenheit konstruiert werden könnte.“ Ebd., S. 8. Die Kindheit ist vielmehr als der „transzendente Ursprung der Sprache“ zu verstehen. Ebd., S. 75. Die sprachlose Kindheit liegt der Sprache gleichwohl zugrunde und ermöglicht die Sprache selbst. Nach Agamben muss der Ursprung der Sprache „an der Bruchstelle im Kontinuum der Opposition zwischen diachron und synchron, historisch und struktural verortet werden“. Ebd., S. 73.

Und wunderbar umfiengen mir die großen
 Gestalten dieser Welt, die freudigen,
 Mein unerfahren schlummernd Herz im Busen.
 Und staunend hört ich oft die Wasser gehn
 Und sah die Sonne blühn, und sich an ihr
 Den Jugendtag der stillen Erd entzünden.
 Da ward in mir Gesang und helle ward
 Mein dämmernd Herz im dichtenden Gebet';
 Wenn ich die Fremdlinge, die gegenwärt'gen,
 Die Götter der Natur mit Nahmen nannt'
 Und mir der Geist im Wort, im Bilde sich
 Im seeligen, des Lebens Räthsel löste.
 So wuchs ich still herauf, und anderes
 War schon bereitet.
 (MA I, 898; V. 387-402)

Diese Verse stellen dar, dass in der Kindheit als ursprünglichem Zustand für das Ich alles eins zu sein und es nichts Fremdes zu geben schien. Dann führt die Benennung eines vom Ich geschiedenen Anderen zur Entstehung des ‚Gesangs‘. Die ursprüngliche Sprache entstand als poetische Sprache. Nakamasa richtet einen Blick auf Ähnlichkeiten mit Herders Theorie vom Ursprung der Sprache.²⁸ Erstens war die Sprache für ihn zuerst Gesang und sie behielt den Charakter des Gesangs, auch, nachdem sie mehr oder weniger systematisiert wurde. Zweitens wird es heller, wenn die Sprache entsteht, weil im lyrischen Ich die sprachlich basierten Erkenntnisse der Objekte durch Namen entstehen. Das im Text gebrauchte Wort ‚dämmern‘ hat die Doppelbedeutung von ‚im Halbschlaf liegen‘ und ‚klar und bewusst werden‘. Indem das Ich die Götter mit Namen nennt, erkennt es sie als Fremdlinge. Dies bedeutet, dass die ‚ursprüngliche Einheit‘ verloren ging. Das Ende der idealen Kindheit und der Zutritt in die Welt der Menschen werden durch die Verse, dass anderes schon bereitet war, angedeutet.

[...] Denn gewaltsamer
 Wie Wasser, schlug die wilde Menschenwelle
 Mir an die Brust, und aus dem Irtsaal kam
 Des armen Volkes Stimme mir zum Ohre.
 Und wenn, indeß ich in der Halle schwieg,
 Um Mitternacht der Aufruhr weheklagt

²⁸ Vgl. Masaki Nakamasa: *Kiki no shigaku. Hölderlin, sonzai to gengo* [Poetik in der Krise. Hölderlin, Sein und Sprache]. Tokio 2012 (Neuausgabe von ‚Kakuretaru kami‘ no konseki. Doitsu kindai no seiritsu to Hölderlin [Spur ‚Dei absconditi‘. Entstehung der deutschen Moderne und Hölderlin]. Tokio 2000), S. 207.

Und durchs Gefilde stürzt, und lebensmüd
Sein eigenes Haus und die verlaidenten
Verlaßnen Tempel mit eigener Hand zerbrach,
Wenn sich die Brüder flohn, und sich die Liebsten
Vorübereilten, und der Vater nicht
Den Sohn erkannt, und Menschenwort nicht mehr
Verständlich war, und menschliches Gesez,
Da faßte mich die Deutung schaudernd an,
Es war der scheidende Gott meines Volks!
(MA I, 898f.; V. 402-416)

Im Fortgang der Verse wird nun dargestellt, dass sich das lyrische Ich in der gewalttätigen Welt der Menschen findet. In der Kindheit sah sich das lyrische Ich als in dem Wohllaut der Natur aufgegangen. Dieser Zustand erscheint aber im Rückblick deutlich als verloren. Dass der ‚Vater‘ den ‚Sohn‘ nicht erkannte, entspricht der Trennung von Göttlichem und Menschlichem, weil der ‚Vater‘ in Hölderlins Text oft auf den ‚Gott‘ weist.²⁹

Das lyrische Ich kann nur die Deutung des scheidenden Gottes annehmen, weil der Gott nicht mehr für das lyrische Ich gegenwärtig ist. Die Verse „zum schweigenden Gestirn / sah ich hinauf, wo er [sc. Gott] herabgekommen“ (MA I, 899; V. 417-418) beschreiben die prinzipielle Antwortlosigkeit für die nach Antwort suchenden Menschen und damit die vermeintliche Abwesenheit Gottes. Das Schweigen bedeutet, dass das Wort, das vom Gott zum Menschen kommt, abwesend ist. Der Mensch hat die göttlichen Worte verloren, indem er menschliche Worte erlernt hat. Hölderlin thematisiert einen negativen Aspekt der menschlichen Sprache, welche die ‚ursprüngliche Einheit‘ in das Göttliche und das Menschliche geteilt hat.

Der zerstörerische Charakter der Sprache bei Hölderlin unterscheidet sich von der Auffassung der Sprache bei Herder und Hamann, welche die Sprache als Indiz für die Verbindung zwischen Gott und Mensch begreifen. Es stellt sich die Frage, ob die Sprache für Hölderlin nur eine negative Bedeutung hat. Denn durch den Spracherwerb und den daran anschließenden Verlust der ‚ursprünglichen Einheit‘ fängt der Prozess an, sich ihr wieder anzunähern. Die Sprache kann als Indiz dafür fungieren, dass die Verbindung zwischen Göttlichem und Menschlichem jetzt verloren ist und deswegen einst existierte. Hier zeigt sich

²⁹ In *Brod und Wein* („Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen, / Und das Trauern mit Recht über der Erde begann“) (MA I, 380; V. 127-128) und *Patmos* („der Vater aber liebt, / Der über allen waltet“) (MA I, 453; V. 222-223) erscheint der Vater deutlich als Gott im Himmel.

das gleiche rückwirkende Verhältnis wie das zwischen Verlust und Besitz in *Hyperion*. Die Sprache enthält eine Spannung, welche Hölderlins Text *Im Walde* als „der Güter gefährlichstes“ bezeichnet:

Und darum ist die Willkür ihm und höhere Macht
zu fehlen und zu vollbringen dem Götterähnlichen,
der Güter gefährlichstes, die Sprache dem Menschen
gegeben, damit er schaffend, zerstörend, und
untergehend, und wiederkehrend zur ewiglebenden,
zur Meisterin und Mutter, damit er zeuge, was
er sei, geerbet zu haben, gelernt von ihr, ihr
Göttlichstes, die allerhaltende Liebe.
(MA, I, 265; V. 6-13)

Die Ambivalenz der Sprache liegt im ‚Zerstören‘ und ‚Schaffen‘ durch Sprache. Der Mensch soll durch Sprache zeugen, was er sei. Das Wort ‚zeugen‘ kann als ‚bestätigen‘ und ‚schaffen‘ verstanden werden.³⁰ Manfred Krüger hält den Konjunktiv in ‚was er sei‘ für einen Imperativ.³¹ Wenn man diesem Verständnis folgt, lässt sich sagen, dass die Sprache nicht darstellen soll, was der Mensch jetzt ist, sondern dass sie schaffen soll, was er sein soll. Die ‚ewiglebende‘ ‚Meisterin‘ bzw. ‚Mutter‘ ist eine Metapher für die Natur. Die Rückkehr zur Natur weist auf die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘. Dass der Mensch als ‚götterähnlicher‘ bezeichnet wird, deutet auch die Verbindung zwischen Menschlichem und Göttlichem an. Daher scheint die hier gemeinte Schöpferkraft der Sprache mit der ‚ursprünglichen Einheit‘ zusammenzuhängen. Der Spracherwerb verursacht zwar die Zerstörung der ‚ursprünglichen Einheit‘ in der Kindheit, aber die Sprache ermöglicht es gleichzeitig dem Menschen, sich wieder an sie anzunähern.

In Bezug auf den schöpferischen Charakter der Sprache begreift Hantke die Poesie, welche die Sprache und die Welt stiftet und erschafft, als Wesen der All-Einheit, d. h. der ‚ursprünglichen Einheit‘.³² Hantke fasst die Poesie bzw. die Dichtung bei Hölderlin als Urgrund des Seins, der Welt und der Sprache

³⁰ Heidegger versteht ‚zeugen‘ als ‚bekunden‘ und ‚bezeugen‘. Vgl. Martin Heidegger: Hölderlin und das Wesen der Dichtung. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 1981, S. 33-48, hier S. 36. Nach Manfred Krüger heißt ‚zeugen‘ „offenbarend schaffen, schaffend offenbaren“. Manfred Krüger: „*Der Güter Gefährlichstes*“. *Die Sprache: Ursprung, Struktur und übende Erfahrung*. Stuttgart 2009, S. 65.

³¹ Vgl. Krüger: „*Der Güter Gefährlichstes*“, S. 66.

³² Vgl. Myriam-Sonja Hantke: *Die Poesie der All-Einheit bei Friedrich Hölderlin und Nishida Kitarō*. Nordhausen 2009, S. 322f.

auf.³³ Wenn man dieser Auffassung folgt, kann man die Möglichkeit untersuchen, sich durch die erschaffene Sprache an den Urgrund der Sprache, d. h. die Poesie als Wesen der ‚ursprünglichen Einheit‘ anzunähern. Als nächstes soll untersucht werden, wie sich die Verbindung zwischen den Gegensätzen wie Natur und Kunst oder Göttlichem und Menschlichem durch Sprache wieder ereignen kann, damit der Mensch sich wieder an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern kann.

3.4 ‚Die Worte müssen wie Blumen entstehen‘ – „Brot und Wein“

Wie die Sprache die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ ermöglicht, kann man aus dem Gedicht *Brot und Wein* ablesen. Dieses Gedicht wird als Text, der Hölderlins Grundgedanken ausdrückt, angesehen.³⁴ Das Vergehen der ‚ursprünglichen Einheit‘ erscheint in *Brot und Wein* zunächst als Entwicklung von der Zeit des ‚Tags‘ zur Zeit der ‚Nacht‘. In der ersten Strophe wird die Übergangszeit von der Tätigkeit des Tags zur Ruhe der Nacht in der Stadt beschrieben (MA I, 372; V. 1-18).

Später erweitert sich die Bedeutung dieser Nacht auf die Gegenwart als „dürftige[] Zeit“ (MA I, 378; V. 122).³⁵ Der Tag steht für die Zeit des antiken Griechenlands, in der die Himmlischen, die Götter, auf der Erde gewirkt haben: „Seeliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle“ (MA I, 374; V. 55). Als ‚Tag‘ werden dem antiken Griechenland Attribute zugeschrieben, die mit dem ‚Licht‘ verwandt sind, wie „leuchten“ (MA I, 376; V. 61) und „heitere [sc. wolkenlose und helle] Luft“ (ebd.; V. 64), weil das „Glück“, das die Götter bringen, „blendend“ ist (ebd.; V. 74). Wenn man sich auf den *Dritten Entwurf* von *Der Tod des Empedokles* bezieht, in der die Kindheit auch als Tag beschrieben wird, lässt sich sagen, dass das antike Griechenland genauso wie die

³³ Vgl. ebd., S. 321.

³⁴ Norbert von Hellingrath stellt fest: Dieser Text „wird immer die beste Grundlage bleiben zum Eindringen in Hölderlins Gedankenwelt“. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Norbert v. Hellingrath. München, Leipzig 1916, S. 371f. Jochen Schmidt schreibt, dass in diesem Text anscheinend „Hölderlins Gedanken in seltner Vollzähligkeit“ ausgedrückt werden. Jochen Schmidt: *Hölderlins Elegie „Brot und Wein“: Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung*. Berlin 1968, S. 5.

³⁵ In diesem Gedicht ist die ‚Nacht‘ das Grundthema, wie der Titel bei der ersten teilweisen Publikation *Die Nacht* zeigt. Nur die erste von neun Strophen wurde im *Musenalmach für das Jahr 1807* veröffentlicht. Vgl. StA II/2, 592.

Kindheit als ursprünglicher Zustand idealisiert wird. Hier zeigt sich eine Ähnlichkeit zu Schiller, der die Kindheit in Verbindung mit der griechischen Antike versteht.

Der Wandel von dem seligen Griechenland zur dürftigen Gegenwart geschah mit dem Verlassen der Himmlischen von der Erde.

Nemlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange,
 Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt,
 Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,
 Und das Trauern mit Recht über der Erde begann,
 (MA I, 380; V. 125-128)

Die Gattung ‚Elegie‘ wird durch die Trauer um einen erlittenen Verlust charakterisiert und in der Elegie *Brod und Wein* geht es um die Trauer, welche die Folge der Abwendung des Vaters ist. Das Motiv des ‚Vaters‘ hängt mit der Beschreibung in *Der Tod des Empedokles* zusammen, in welcher der Vater seinen Sohn nicht erkennt (MA I, 898; V. 412-413). Er symbolisiert einen sich von den Menschen „scheidenden Gott“ (MA I, 899; V. 416) sowie die Himmlischen, welche die Erde verlassen haben und „[a]ufwärts stiegen“. So wird der Verlust der ‚ursprünglichen Einheit‘ durch den Verlust der Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem ausgedrückt. Dieser Verlust entspricht auch dem Wandel der Vergangenheit des seligen Griechenlands zur dürftigen Gegenwart.

Der ‚Vater‘ wird das ‚uralte Zeichen‘ genannt (MA I, 376; V. 69-70), weil es das ‚Göttliche‘ als etwas kennzeichnet, das allen Religionen vorausgeht und den Begriff ‚Gott‘ transzendiert. In *Brod und Wein* erscheint zwar viele Bilder, die mythologische oder christliche Bedeutungen konnotieren, aber sie relativieren sich und zeigen die Schwierigkeit, das ‚Göttliche‘ mit Worten auszudrücken. Trotzdem wird in Hölderlins Texten das ‚Göttliche‘ oft durch den Begriff ‚Gott‘ dargestellt, weil einerseits in der Zeit Hölderlins das Christentum noch im Zentrum des Lebens der Menschen stand und man sich andererseits auf die Sprache beziehen kann wie in den Sprachursprungstheorien von Herder und Hamann, welche die Sprache als Verbindung zwischen Gott und Mensch auffassen.

Das Wort ‚dünken‘ deutet an, dass das Verlassen der Himmlischen von der Erde im Denken der Menschen erscheint. Nakamasa betrachtet das Thema in *Brod und Wein* als Repräsentation im Gedächtnis.³⁶ Das selige Griechenland ist

³⁶ Vgl. Nakamasa: *Kiki no shigaku*, S. 274ff.

seiner Meinung nach das aus der Perspektive der Gegenwart erinnerte idealisierte Griechenland, so wie die Abwendung des Vaters eine Konstruktion im subjektiven Gedächtnis andeutet.

Als erschienen zu lezt ein stiller Genius, himmlisch
Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet’ und schwand,
Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder
Käme, der himmlische Chor einige Gaaben zurück,
Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten,
Denn zur Freude, mit Geist, wurde das Größre zu groß
Unter den Menschen und noch, noch fehlen die Starken zu höchsten
Freuden, aber es lebt stille noch einiger Dank.
(MA I, 380; V. 129-136)

‚Ein stiller Genius‘ weist auf Jesus hin.³⁷ Seine Aufgabe war, ein ‚Zeichen‘ zu hinterlassen, das es den Menschen ermöglicht, sich an die Zeit des ‚Tages‘ zu erinnern und ihre Wiederkehr zu hoffen. Die vergangene Anwesenheit und die zukünftige Wiederkehr betonen, dass die ‚Erinnerung‘ an die Vergangenheit die ‚Hoffnung‘ auf die Zukunft bedingt, wie in *Hyperion* die Beziehung zwischen Hyperion und Diotima zeigt.

Nakamasa richtet einen Blick auf die Verwandtschaft zwischen ‚Dank‘ bzw. ‚danken‘ und ‚denken‘ bzw. ‚gedenken‘.³⁸ ‚Gedenken‘ erscheint in der ersten Strophe als „einsamer Mann“, der in der Nacht „[f]erner Freunde“ und der „Jugendzeit“ „gedenkt“ (MA I, 372; V. 8-9). Dieser Mann ist Sänger, was mit „Saitenspiel“ (ebd.; V. 7) angedeutet wird.³⁹ Das so evozierte Bild des Dichters führt später zur bekannten Formulierung „wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ (MA I, 378; V. 122). In der ‚dürftigen Zeit‘ ohne die Verbindung mit dem ‚Gott‘ danken und gedenken Dichter.

Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte geseegnet,
Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.
Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,
Darum singen sie auch mit Ernst die Sänger den Weingott
Und nicht eitel erdacht tonet dem Alten das Lob.
(MA I, 380; V. 137-142)

³⁷ Vgl. StA II/2, 618.

³⁸ Vgl. Nakamasa: *Kiki no shigaku*, S. 271.

³⁹ Vgl. Wolfram Groddeck: *Hölderlins Elegie „Brot und Wein“ oder „Die Nacht“*. Frankfurt am Main, Basel 2012, S. 42.

Brot und Wein enthalten zwar eine christliche Konnotation, aber Wein wird auch mit dem griechisch-mythologischen Weingott Dionysos verbunden. Die Verbindung zwischen dem donnernden Gott (Zeus) und dem Wein weist auf den Mythos von Semele und der Geburt des Bacchus.⁴⁰ Hier geht es um das Göttliche, das jede bestimmte Religion transzendiert. Auf das Göttliche, das einst da war und in der Zukunft zurückkehren wird, weisen Brot und Wein, die durch ihre Verwendung im letzten Abendmahl theologische Bedeutung erlangt haben.⁴¹ Groddeck ist der Meinung, dass *Brot und Wein* die theologische Frage reflektiert, ob Christus in Brot und Wein symbolisch oder wirklich anwesend ist, als poetologisches Problem.⁴² Ein Zeichen repräsentiert etwas anderes als das Zeichen selbst und ist nicht identisch mit dem Bezeichneten. In Brot und Wein gibt es das Göttliche nicht, aber diese Abwesenheit ermöglicht es, an das Göttliche zu denken.

Die Sänger ‚sagen‘, dass der Weingott die dürftige Zeit der Nacht mit der seligen Zeit des Tags verbindet (MA I, 380; V. 143), damit der Mensch sich wieder an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern kann. Das Wort ‚sagen‘ deutet an, dass die Wiederkehr der Himmlischen als Hoffnung der Dichter dargestellt ist, die auf dem subjektiven Gedächtnis basiert. Diese Hoffnung wird durch den Wein ermöglicht, den der Weingott bringt. Der Weingott bleibt zwar nicht auf der Erde, aber im Wein, der ‚Spur der entflohenen Götter‘, wirkt er immer noch. ‚Zwar leben die Götter, / Aber über dem Haupt droben in anderer Welt. / Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten, / Ob wir leben‘ (MA I, 378; V. 109-112). Das angenommene Dasein der Götter ‚in anderer Welt‘ ermöglicht die Hoffnung auf die Wiederkehr der verlorenen Einheit.

‚Unempfunden kommen sie [sc. die Himmlischen] erst‘ (MA I, 376; V. 73), ‚dann aber in Wahrheit / Kommen sie selbst‘ (ebd.; V. 81-82). Während Jochen Schmidt hier eine Entwicklung vom unbewussten Urzustand zum Stadium des Bewusstwerdens liest,⁴³ behauptet John Jay Baker, dass das Kommen der Himmlischen durch eine Reflexion rückwirkend konstruiert wird und es keine

⁴⁰ Der Mythos von Semele und Geburt des Bacchus wird zum Thema des Gedichts *Wie wenn am Feiertage...* (MA I, 263; V. 50-53).

⁴¹ ‚Der Herr Jesus, in der Nacht, da er verraten ward, nahm er das Brot, dankte und brach's und sprach: Das ist mein Leib für euch; das tut zu meinem Gedächtnis. Desgleichen nahm er auch den Kelch nach dem Mahl und sprach: Dieser Kelch ist der neue Bund in meinem Blut; das tut, sooft ihr daraus trinkt, zu meinem Gedächtnis.‘ 1. Kor. 11, 23-25.

⁴² Vgl. Groddeck: *Hölderlins Elegie „Brot und Wein“ oder „Die Nacht“*, S. 14.

⁴³ Vgl. Schmidt: *Hölderlins Elegie „Brot und Wein“*, S. 89-91.

einfache Entwicklung, sondern einen Zirkel gibt.⁴⁴ Aber hier geht es nicht um die rückwirkende Reflexion, die eine Vergangenheit bildet, weil nicht das Präteritum, sondern das Präsens verwendet wird. Hier geht es vielmehr um die Hoffnung auf das zukünftige Kommen.

[...] dann aber in Wahrheit

Kommen sie selbst und gewohnt werden die Menschen des Glücks

Und des Tags und zu schau'n die Offenbaren, das Antlitz

Derer, welche, schon längst Eines und Alles genannt

Tief die verschwiegene Brust mit freier Genüge gefüllet,

Und zuerst und allein alles Verlangen beglückt;

So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaaben

Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.

Tragen muß er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,

Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.

(MA I, 376; V. 81-90)

In der Nacht wird eine Hoffnung auf den Tag geäußert. Das Wort „die Offenbaren“ deutet an, dass die bisher verborgenen Himmlischen sich für die Menschen zeigen werden.⁴⁵ Das könnte sich mit der „Wahrheit“, d. h. ‚ἀλήθεια‘ (Unverborgenheit) verbinden.⁴⁶ Die „Offenbaren“ zu schauen, verbindet sich deswegen mit dem Vers aus *Mnemosyne* „[e]s ereignet sich aber / Das Wahre“ (MA I, 436; V. 16-17), weil ‚sich ereignen‘ etymologisch ‚sich vor Augen führen, zeigen‘ bedeutet.⁴⁷

Die Offenbaren werden zwar „Eines und Alles“ ‚genannt‘, aber sie sind nicht identisch mit der ‚ursprünglichen Einheit‘ selbst, sondern ermöglichen durch Vereinigung mit dem Menschlichen die Annäherung an sie. Diese Distanz zwischen den Offenbaren und der ‚ursprünglichen Einheit‘ wird im Vers „schon längst Eines und Alles genannt“ angedeutet. Die Wiederkehr der Himmlischen ereignet sich mit der Benennung des ‚Liebsten‘ und der Entstehung der Worte. ‚Er‘, der sein ‚Liebstes‘ nennt, kann sowohl auf den ‚Menschen‘ als auch auf den ‚Gott‘ hinweisen. Mit dem unklaren Pronomen wird eine Verbindung zwischen Göttlichem und Menschlichem angedeutet. Um zum Beweis, dass der

⁴⁴ Vgl. John Jay Baker: The Problem of Poetic Naming in Hölderlin's Elegy „Brot und Wein“. In: *MLN* 101-3 (1986), S. 465-492, hier S. 480.

⁴⁵ Vgl. Nakamasa: *Kiki no shigaku*, S. 255.

⁴⁶ Vgl. Groddeck: *Hölderlins Elegie „Brot und Wein“ oder „Die Nacht“*, S. 129.

⁴⁷ Vgl. Ereignen. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Neubearbeitung. Hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Bd. 8. Stuttgart 1999, Sp. 1691.

Mensch und der Gott in eins verbunden sind, zu werden, müssen die Worte wie Blumen entstehen.

Wenn ‚die Worte wie Blumen entstehen müssen‘, wird zwischen den Worten und den Blumen eine Analogie von der Weise ihrer Entstehung aufgebaut. Die ‚Gewalt des Wortes‘ ‚wächst‘ in der Nacht (MA I, 376; V. 78) und blüht, wenn der Tag kommt. Hier werden die Worte zu den natürlichen Erscheinungen wie Blumen. Die Entstehung der menschlichen Worte wie natürliche Blumen deutet die Vereinigung des Menschlichen mit dem Natürlichen an. So drückt die blumenhafte Entstehung der Worte eine Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ als Vereinigung der Gegensätze aus. Hier zeigt sich die Ambivalenz der Sprache, die ‚der Güter gefährlichstes‘ genannt wird.

Allerdings deutet das Wort ‚müssen‘ an, dass es eigentlich einen Unterschied zwischen den Worten und den Blumen gibt, der durch das Aufbauen der Analogie überwunden werden soll. Paul de Man richtet ein besonderes Augenmerk auf die wesentliche Differenz zwischen ihnen: „‚Wie Blumen entstehn‘ is to become present as a natural emanation of a transcendental principle, as an epiphany“.⁴⁸ „[...] the word [...] designates a desire for an epiphany but necessarily fails to be an epiphany, because it is pure origination“.⁴⁹ De Mans Blick richtet sich auf den Unterschied zwischen der Mittelbarkeit der Worte und der Unmittelbarkeit der Blumen. Die Worte drücken etwas Vorausgehendes aus und ihre Entstehung hängt von diesem ab. Deswegen sind in den Worten immer Analogie und Nachahmung enthalten. Die Worte haben immer eine Differenz zu dem, worauf sie hinweisen. Blumen hingegen sind immer identisch mit Blumen selbst und ihre Entstehung ist unmittelbar zu ihrem Sein. Diese Auffassung wird auch von Nakamasa übernommen. Er ist der Ansicht, dass die Worte, die wie Blumen entstehen, nur im menschlichen Bewusstsein sein können, weil sie nur in der Äußerung ‚die Worte müssen wie Blumen entstehen‘ entstehen können.⁵⁰

De Man und Nakamasa begreifen die blumenhafte Entstehung der Worte als unmöglich, weil sie für de Man und Nakamasa eine Identifizierung des Seins, d. h. der ‚ursprünglichen Einheit‘, mit dem Wort bedeutet. Aber in Hölderlins Texten geht es vielmehr um die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch

⁴⁸ Vgl. Paul de Man: *Intentional Structure of the Romantic Image*. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 1-17, hier S. 4f.

⁴⁹ Ebd., S. 6; Hervorhebung von de Man.

⁵⁰ Nakamasa: *Kiki no shigaku*, S. 259.

Sprache. Wenn die Blume als Symbol des Natürlichen verstanden wird, lässt sich die blumenhafte Entstehung der menschlichen Worte als Vereinigung des Menschlichen mit dem Natürlichen interpretieren. Die blumenhafte Entstehung der Worte soll daher nicht als unmöglich aufgefasst werden. Dass die Worte nicht einfach entstehen, sondern entstehen ‚müssen‘, bedeutet, dass die Entstehung der Worte sich noch nicht ereignet hat, aber sich in der Zukunft notwendigerweise ereignen wird. Das ist ein notwendiger Prozess, genauso wie die Nacht sich zum Tag ändern muss. Indem die Entstehung als etwas Natürliches, das außerhalb des Menschen liegt, dargestellt wird, erscheint sie als notwendig und vom menschlichen Willen unabhängig.

3.5 ‚Der Gott benennt sich im Wort des Menschen‘ – „Ermunterung“

Eine Variation von der blumenhaften Entstehung der Worte befindet sich im Gedicht *Ermunterung*. Dieses Gedicht fängt mit dem Klagen um die gegenwärtige Abwesenheit des Göttlichen an.

Echo des Himmels! heiliges Herz! warum,
Warum verstummst du unter den Sterblichen?
Und schlummerst, von den Götterlosen
Täglich hinab in die Nacht verwiesen?

Blüht denn, wie sonst, die Mutter, die Erde dir,
Blüht denn am hellen Aether die Sterne nicht?
Und übt das Recht nicht überall der
Geist und die Liebe, nicht jetzt und immer?
(MA I, 277; V. 1-8)

Das „Echo“, das als „du“ angesprochen ist, war nach der Darstellung von Ovids *Metamorphosen* ursprünglich eine Nymphe. Sie wurde so verwandelt, dass sie nur das Ende angehörter Reden wiederholen konnte.⁵¹ Der Ausdruck „Echo des Himmels“ bedeutet, dass Menschen nicht direkt, sondern nur durch den Widerhall hören können, was die Himmlischen sagen. Nach Darstellung des Texts ist aber das Echo verstummt und die Worte der Himmlischen werden den Menschen nicht mehr mitgeteilt. Erde und Äther, die in der Zeit der Nacht nicht mehr ‚blühen‘, weisen darauf, dass die Menschen die Worte der Himmlischen

⁵¹ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Übers. und Hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2016, S. 151.

nicht erkennen, weil das Motiv des ‚Blühens‘ oder der Blumen sich mit der Entstehung des Worts verbindet, wie in *Brod und Wein* gezeigt wird.⁵² So wird in der ersten und zweiten Strophe die getrennte Verbindung mit dem Göttlichen aus der Perspektive der Sprache herausgestellt.

Nur du nicht mehr! doch mahnen die Himmlischen,
 Und stillebildend wallt, wie um kahl Gefild,
 Der Othem der Natur um uns, der
 Alleserheiternde, seelenvolle.

O Hoffnung! bald, bald singen die Haine nicht
 Der Götter Lob allein, denn es kommt die Zeit,
 Daß aus der Menschen Munde sich die
 Seele, die göttliche, neuverkündet.
 (MA I, 277; V. 9-16)

Die Himmlischen, von denen der Ton für das Echo ausgegangen ist, sind immer noch da, aber ihr Wort wird den Menschen jetzt nicht mehr mitgeteilt. Daher werden die Menschen mit einem „kahl[en] Gefild“ verglichen. Nakamasa ist der Ansicht, dass sich der ‚Atem der Natur‘ als Lebensatem interpretieren lässt, der in Adam eingehaucht wurde, nachdem er von Gott aus der Erde erschaffen wurde.⁵³ Den ‚Atem der Natur‘ muss man jedoch nicht nur im christlichen Sinne verstehen, weil die ‚ursprüngliche Einheit‘ mehr als das Christentum ist. Hier ist auch das ‚Pneuma‘ gemeint, der Geist oder der Hauch, der dem Sein zugrunde liegt.

Das ‚Lob der Götter‘, das die „Haine“ singen, symbolisiert den ‚Atem der Natur‘. Das doppelte Versprechen mit „bald“ erwartet dieses Lob auch aus dem Mund der Menschen. Diese „Zeit“ kommt ‚bald‘. Die „Hoffnung“ verbindet sich mit dem ‚Zukünftigen‘. Da die ‚göttliche Seele‘ sich aus dem ‚Mund der Menschen‘ neu verkündet, wird das Wort der Menschen als indirekte Erscheinung von Gottes Wort verstanden. Der Gott lässt die Menschen sprechen. Diese Beziehung zeigt sich auch im Wort ‚mahnen‘ der dritten Strophe.

Daß unsre Tage wieder, wie Blumen, sind,
 Wo, ausgeteilt im Wechsel, ihr Ebenbild
 Des Himmels stille Sonne sieht und
 Froh in den Frohen das Licht sich kennet,

⁵² Hölderlin schreibt auch in einem Brief: „Eine lebendige Blume entstehet langsamer, als eine Blume von Taft, und so muß auch ein lebendiges Wort sich lang in unserer Brust bewegen“ (Brief an den Bruder. 28.11.1798; MA II, 715).

⁵³ Vgl. Nakamasa: *Kiki no shigaku*, S. 262.

Daß liebender, im Bunde mit Sterblichen
Das Element dann lebet und dann erst reich,
Bei frommer Kinder Dank, der Erde
Kraft, die unendliche, sich entfaltet,

Und er, der sprachlos waltet, und unbekannt
Zukünftiges bereitet, der Gott, der Geist
Im Menschenwort, am schönen Tage
Wieder mit Namen, wie einst, sich nennet.
(MA I, 277f.; V. 17-28)

Ab der fünften Strophe wird beschrieben, was in der kommenden „Zeit“ geschehen wird, von der in der vierten Strophe gesprochen wurde. Die ‚stille Sonne des Himmels‘ und das ‚Licht‘ verweisen auf die Himmlischen. Der Gott ist ‚sprachlos‘, weil die Menschen seine Sprache nicht erkennen können. Trotzdem bleibt der Gott immer da und bereitet das ‚Zukünftige‘ vor, aber dies bemerken die Menschen nicht. Der ‚Gott‘ wird in der siebten Strophe als ‚Geist‘ umformuliert, was andeutet, dass das Göttliche mit einem bestimmten Namen nicht genannt werden kann, weil das Göttliche jeden Begriff transzendiert, der durch die menschliche Sprache hergestellt wird.

In einem Entwurf von *Ermunterung* zeigt sich die Verbindung zwischen der Entstehung der Sprache und den ‚Blumen‘: „Der Sprachen manche [...] steigen wie Quellen auf / Daß, gleich den [...] Blumen unsere Tage sind“ (StA II/2, 453). Daher werden die ‚Tage wie Blumen‘ durch die Entstehung der Sprache hervorgebracht. Das verbindet sich auch mit ‚Gottes Benennung im Menschenwort‘. Hier muss man beachten, dass nicht ‚durch das Wort‘, sondern ‚im Wort‘ gemeint ist.⁵⁴ Im Ausdruck ‚sich im Wort benennen‘ wird angedeutet, dass der Gott oder der Geist sich nicht vom Wort unterscheidet, sondern mit dem Wort vereinigt ist. Das ist zwar der Gott als Wort aus dem Johannesevangelium, aber in *Ermunterung* wird das Wort als menschlich dargestellt, da es aus dem Mund der Menschen geäußert wird. In diesem Sinne vereinigt das Göttliche sich im Wort mit dem Menschlichen. Die so entstandene Vereinigung

⁵⁴ Der Unterschied zwischen ‚durch das Wort‘ und ‚im Wort‘ wird in der Sprachphilosophie Walter Benjamins betont: „Was teilt die Sprache mit? Sie teilt das ihr entsprechende geistige Wesen mit. Es ist fundamental zu wissen, daß dieses geistige Wesen sich in der Sprache mitteilt und nicht durch die Sprache.“ Walter Benjamin: Über die Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II/1. Frankfurt am Main 1974, S. 140-157, hier S. 142; Hervorhebung von Benjamin. Nach Benjamin teilt ein Ding den Menschen sein ‚geistiges Wesen‘ durch sich selbst mit.

von Göttlichem und Menschlichem ermöglicht es, sich die Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ auszudenken.

Wichtig ist, dass sich nicht die ‚ursprüngliche Einheit‘, sondern das Göttliche mit dem Menschlichen vereinigt, weil das Göttliche nicht mit ihr identisch ist. In der Auffassung, dass der Gott sich mit dem Menschen verbindet, kann man eine Gemeinsamkeit mit dem mystischen Gedanken finden.⁵⁵ Der Vers ‚im Wort benennt sich der Gott wieder‘ deutet an, dass sich in Gottes Benennen eine dialektische Struktur befindet: Vor dem Verlust der ‚ursprünglichen Einheit‘ hat es das Benennen des Gottes selbst gegeben, dann ist das Benennen durch die Menschen geschehen, was zur Zerstörung der ‚ursprünglichen Einheit‘ führte, und letztlich wird das zukünftige Benennen vom Gott selbst im Wort der Menschen erhofft. Dass der Gott sich ‚wie einst‘ (V. 28) benennt, aber sich ‚neu‘ (V. 16) verkündet, weist darauf, dass die neue Benennung Gottes keine einfache Wiederholung der früheren Benennung ist, die es vor dem Verlust der ‚ursprünglichen Einheit‘ gab. In dieser dritten Stufe entsteht „die Sprache als das Gespräch zwischen Mensch und Gott“.⁵⁶ Das entspricht Hamanns Gedanken, dass die Sprache die wechselseitige Kommunikation zwischen Gott und Menschen ist.⁵⁷

⁵⁵ Markus Vinzent vertritt die Auffassung, dass für Meister Eckhart und Hölderlin das Verhältnis zwischen Gott (Göttern) und Mensch nicht hierarchisch, sondern symmetrisch ist. Vgl. Markus Vinzent: „The more something is / Invisible, it enters others (Jemehr ist eins / Unsichtbar, schicket es sich in Fremdes)“: Indistinction, a bridge between Meister Eckhart and Friedrich Hölderlin. In: Andrés Quero-Sánchez (Hrsg.): *Mystik und Idealismus: Eine Lichtung des deutschen Waldes*. Leiden 2020, S. 224-240, hier S. 236. Johann Kreuzer sieht im Verhältnis von Unterschiedenheit und Einheit eine Gemeinsamkeit von Eckhart und Hölderlin. Vgl. Johann Kreuzer: „Unterschiedenes ist / gut“: Überlegungen zu Meister Eckhart und Friedrich Hölderlin. In: Andrés Quero-Sánchez (Hrsg.): *Mystik und Idealismus: Eine Lichtung des deutschen Waldes*. Leiden 2020, S. 199-223. Kreuzer betont den bei Eckhart sowie bei Augustinus und Dietrich von Freiberg zentralen Begriff ‚das Verborgene im Geist (*abditum mentis*)‘. Für Eckhart bedeutet er den Seelengrund, in dem Gott anwesend ist. Dort sind alle Unterscheidungen aufgehoben. Die Unterschiedenheit kommt aus der Einheit und sie ist letztlich die Einheit für Eckhart. Vgl. ebd., S. 211. Für Hölderlin ist die Unterschiedenheit eine Voraussetzung der Einheit, weil die Einheit durch die Unterschiedenheit erst denkbar ist. Kreuzer betont eine Gemeinsamkeit der beiden: „Allein im Erscheinen des Unterschiedenen wird erfahrungswie erinnerbar, was Einssein heißt und Einheit bedeutet“. Ebd., S. 223. Anders gesagt, „Einheit ist der Grund der Tätigkeit des Geistes, der sich im Erscheinen des Unterschiedenen zeigt“. Ebd., S. 214.

⁵⁶ Bernd Schneider: *Hölderlins Sprachdenken zwischen Poesie und Reflexion*. Diss. Albert Ludwigs Universität zu Freiburg 2001, S. 178.

⁵⁷ In *Wie wenn am Feiertage...* lässt sich der „Gesang“ als „Werk“ des „Himmels“ und des „Menschen“ darstellen (MA I, 261; V. 46-47).

Nakamasa betrachtet einen Zusammenhang mit der blumenhaften Entstehung der Worte in *Brod und Wein* und schreibt, dass in Gottes Benennung Worte wie ein natürliches Ding, ohne vom menschlichen Bewusstsein beherrscht zu werden, entstehen, damit die ‚ursprüngliche Einheit‘ sich im Wort offenbart.⁵⁸ Aber in Hölderlins Texten geht es eigentlich nicht um ihre Offenbarung im Wort, weil sie die Sprache transzendiert und deswegen nicht durch Sprache entstehen kann. Denn das entstehende Wort ist kein rein natürliches und nicht frei vom Bewusstsein.

Im Zusammenhang damit spielt die ‚Hoffnung‘ eine große Rolle in diesem Gedicht. Der Gott bereitet in der Nacht das ‚Zukünftige‘ vor. Wenn der ‚schöne Tag‘ kommt, fängt der Gott wieder an, so zu sprechen, dass die Menschen es wahrnehmen können. Die neue Verbindung mit dem Göttlichen entsteht erst in einer noch zu erwartenden Zukunft, während Hamann annimmt, dass die verlorene Verbindung schon von Jesus wieder hergestellt wurde. Wenn der Gott sich im Wort der Menschen benennt, ist das wahre Subjekt dieses Akts der Gott selbst. Die Kraft, die das Wort aus dem Mund der Menschen möglich macht, tritt von außerhalb des Menschlichen ein. Mit dieser Kraft ereignet sich die ‚ursprüngliche Einheit‘ wieder. Die ‚Ereignishaftigkeit‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ weist auf die außermenschliche Kraft hin, die für die Menschen unkontrollierbar ist, und deswegen wird das ‚Zukünftige‘ als das, was sich notwendigerweise ereignet, charakterisiert.

Nach Hans-Georg Gadamer versucht der Dichter als Seher das Zeichen des Kommenden zu lesen, weil er zu wissen glaubt, was gewesen ist.⁵⁹ Das bedeutet, dass die Hoffnung auf das ‚Zukünftige‘ auf der Erinnerung des ‚Vergangenen‘ basiert. Heidegger schreibt, dass die „Hoffnung“ (V. 13) in *Ermunterung* gar nicht das ‚Unverhoffte‘ oder das ‚Unausdenkbare‘ meint,⁶⁰ die Hoffnung erwartet nicht etwas, das noch nicht existiert, sondern sie erinnert sich daran, was schon einmal bekannt war. Gadamer spitzt das Verhältnis zwischen der Gegenwart und dem ‚Zukünftigen‘ zu: „Das Zukünftige, das er [sc. Hölderlin] sieht, ist nicht das noch verborgene Geschehen einer ausstehenden Zeit. [...] Sein Lied singt nicht nur von Zukünftigem, sondern ist selbst das wesentliche

⁵⁸ Vgl. Nakamasa: *Kiki no shigaku*, S. 262.

⁵⁹ Vgl. Hans-Georg Gadamer: Hölderlin und das Zukünftige. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Tübingen 1993, S. 20-38, hier S. 37.

⁶⁰ Vgl. Martin Heidegger: Aufzeichnungen und Entwürfe: „Ermunterung“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 75. Hrsg. von Curd Ochwadt. Frankfurt am Main 2000, S. 289-295, hier S. 295.

Geschehen, in dem sich das ‚Zukünftige‘ zeitigen muss.“⁶¹ Daher ist Hölderlins Text der Ort, wo die „Rückkehr der verlorenen Verbindung und Bindung von Göttern und Menschen“⁶² geschehen wird. Gadamers Interpretation nach verbindet sich Hölderlins Text selbst direkt mit dem ‚Ereignis‘ der Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem.

Aber das ‚Zukünftige‘ in *Ermunterung* muss aus der Hinsicht der Hoffnung verstanden werden. Das ‚Zukünftige‘ hat sich noch nicht ereignet und sich noch nicht aktualisiert. Die Selbstbenennung Gottes bleibt immer als das ‚Zukünftige‘, das nur gehofft wird. Hölderlins Text spricht zwar vom Wort, das sich in der Zukunft mit dem Göttlichen verbinden kann, aber dieses Wort soll von Hölderlins Text, der schon existiert, unterschieden werden.

3.6 ‚Das Heilige sei mein Wort‘ – „Wie wenn am Feiertage...“

Das Gedicht *Wie wenn am Feiertage...* handelt auch von demselben Thema wie *Brod und Wein* und *Ermunterung*, dass das Göttliche ins Menschliche eintritt und die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen entsteht.

Daß schnellbetroffen sie [sc. die Seele], Unendlichem
Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung
Erbebt, und ihr, von heiligem Stral entzündet,
Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk
Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt.
(MA I, 263; V. 45-49)

Der heilige göttliche Strahl trifft die menschliche Seele und der Gesang als Werk der Götter und Menschen entsteht. Der Gesang als poetische Sprache ist ein Produkt der Kommunikation zwischen den Göttern und den Menschen als Beweis für die Verbindung zwischen ihnen. Das Wort ‚glücken‘ kommt aus dem mittelhochdeutschen Wort ‚sich lucken‘, das ‚sich zufällig ereignen‘ bedeutet.⁶³ Das ‚Ereignis‘ der Verbindung in der Zukunft kann auf Grund der Erinnerung daran gehofft werden, dass die Verbindung einst da war. Die Gleichsetzung des Gesangs mit der Frucht als natürlichem Ding entspricht dem in

⁶¹ Gadamer: Hölderlin und das Zukünftige, S. 37.

⁶² Ebd., S. 33.

⁶³ Vgl. Glücken. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Bd. 8. Leipzig 1958, Sp. 284.

Brod und Wein verwendeten Gleichnis, dass die Worte wie Blumen entstehen müssen.

In diesem Gedicht wird die ‚ursprüngliche Einheit‘ mit den Begriffen ‚Natur‘ und ‚das Heilige‘ bezeichnet. Dies bedeutet nicht, dass sie mit der Natur oder dem Heiligen identisch ist. Es heißt im Gedicht: „Die mächtige, die göttlichschöne Natur“ (MA I, 262; V. 13), „die älter denn die Zeiten / Und über die Götter des Abends und Orients ist“ (ebd.; V. 21-22). Die Natur weist auf das Wesen des Göttlichen, das alle Religionen wie das Christentum und die griechische Mythologie transzendiert, und ist als Gegensatz zur menschlichen Kunst anzunehmen. Die Natur ist nicht identisch mit der ‚ursprünglichen Einheit‘ und kann sich erst durch Vereinigung mit der Kunst an sie annähern. Der Gegensatz zwischen Natur und Kunst entspricht also dem Gegensatz zwischen Göttlichem und Menschlichem. Genauso wie die Natur weist auch das Heilige auf das Göttliche.

Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.
(MA I, 262; V. 19-20)

Wenn man sich auf *Brod und Wein* und *Ermunterung* bezieht, können diese Verse als Hoffnung darauf begriffen werden, dass die Nacht als Zeit ohne Verbindung mit dem Göttlichen endet, der Gott sich im Wort des Menschen benennt und der Mensch sich durch dieses Wort an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern kann. Das ‚Jetzt‘, in dem ‚es tagt‘, ist noch nicht geschehen, weil hier nicht gesagt wird, dass es getagt hat. Das ‚Tagen‘ ist ein ‚Ereignis‘ als Prozess, der sich entweder schon ereignet hat oder noch nicht. Dass das Ich das Heilige kommen ‚sah‘, bedeutet, dass der Moment des Kommens schon vergangen ist und das Ich sich an diesen Moment erinnert. Zwischen dem ‚Jetzt‘, das noch nicht geschehen ist, und dem Moment des Kommens, der schon vergangen ist, gibt es keine einfache Chronologie.

Der Vers ‚das Heilige sei mein Wort‘ bedeutet nicht, dass das Göttliche sich zum Menschlichen verändert, sondern dass das Göttliche sich mit dem Menschlichen verbindet und die Vereinigung der beiden sich im Wort ereignet. Der Konjunktiv ‚sei‘ kann als Optativ verstanden werden. Der Vers ‚das Heilige sei mein Wort‘ bedeutet, dass ‚das Heilige‘ noch nicht ‚mein Wort‘ gewesen ist, ebenso wie der Vers ‚jetzt tagt es‘ bedeutet, dass es noch nicht getagt hat. Daher hat das ‚Ereignis‘ sich in Hölderlins Text noch nicht ereignet. Die Zeit im Text

ist die Nacht, in der nur die Hoffnung auf das ‚Tagen‘ möglich ist. Deswegen kann ‚mein Wort‘ nicht mit Hölderlins Text, der sich schon tatsächlich ereignet hat, identifiziert werden.

Im Gegensatz dazu hält Heidegger dieses ‚jetzt‘ für „Hölderlins Zeit“, die durch sein Wort gebildet wird.⁶⁴ Seine Interpretation lautet, dass Hölderlins Wort selbst die Zeit hervorbringt, in der es tagt und das Göttliche in sein Wort eintritt. „Hölderlins Dichtung ist jetzt anfängliches Rufen, das vom Kommenden selbst gerufen, dieses und nur dieses als das Heilige sagt.“⁶⁵ Für Heidegger ist Hölderlins Text selbst das Wort, welches das Heilige sein kann. In seiner Interpretation verändert sich die Hoffnung darauf, dass das Heilige mein Wort ‚sei‘, zur Tatsache, dass das Heilige Hölderlins Wort ‚ist‘. Heideggers Auffassung ist problematisch, weil er Hölderlins Text, der von der Entstehung des Worts spricht, mit diesem geahnten Wort direkt verbindet.

Das ‚Ereignis‘ des Worts wird in Hölderlins Texten geahnt, welche für Heidegger als Beweis dafür fungieren, dass das Wort sich ereignen wird. Heideggers Identifizierung des geahnten Worts mit Hölderlins Text erklärt sich daraus, dass Hölderlins Text es ermöglicht, das ‚Ereignis‘ des Worts zu hoffen. Das ‚Ereignis‘ hat den Doppelcharakter von Prozess und Ergebnis darin, dass der Prozess des ‚Ereignisses‘ nur durch das Ergebnis des ‚Ereignisses‘ denkbar ist. Die zwei Seiten von Prozess und Ergebnis sollen unterschieden werden, aber sie sind gleichzeitig in demselben Begriff ‚Ereignis‘ miteinander verbunden. Heideggers Identifizierung wurde von der ‚Ereignishaftigkeit‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ ermöglicht.

Ein anderes Problem in Heideggers Hölderlin-Interpretation liegt in der Gleichsetzung des Heiligen mit der ‚ursprünglichen Einheit‘. Er versteht das Heilige als das Unmittelbare und schreibt, dass das Unmittelbare die Vermittlung selbst ist, weil sie dieses ermöglicht.⁶⁶ Aber das Heilige, das sich mit dem Göttlichen verbindet, ist selbst nicht das Unmittelbare, weil Hölderlins Anmerkung, die er seiner Übersetzung von Pindars *Das Höchste* beifügt, lautet: „Das Unmittelbare, streng genommen, ist für die Sterblichen unmöglich, wie für die Unsterblichen“ (MA II, 381). Der „heilige Bacchus“ (MA I, 263; V. 52) wäre

⁶⁴ Vgl. Martin Heidegger: „Wie wenn am Feiertage...“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 1981, S. 49-77, hier S. 75f.

⁶⁵ Ebd., S. 77.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 62.

ein widersprüchliches Wesen, weil er das ‚unmittelbare Mittelbare‘ sein müsste, wenn das Heilige das Unmittelbare wäre. Es stellt sich auch die Frage, ob das Ich wirklich das Unmittelbare gesehen hätte, wenn das Heilige das Unmittelbare wäre. Der Vers „was ich sah, das Heilige“ ergibt erst einen Sinn, wenn das Heilige empirisch ist. Die ‚ursprüngliche Einheit‘ ist im Prozess denkbar, aber das Heilige ist selbst kein Prozess, sondern etwas Körperliches genauso wie das Wort. Deswegen darf das Heilige nicht mit der ‚ursprünglichen Einheit‘ identifiziert werden.

De Mans Verständnis nach ist Hölderlin „the only one whom Heidegger cites as a believer cites Holy Writ“.⁶⁷ Denn Heidegger braucht einen Augenzeugen, der sagt, dass er das Unmittelbare sah, damit Heidegger vom Unmittelbaren überzeugend sprechen kann.⁶⁸ Allerdings versteht auch de Man das Heilige als die ‚ursprüngliche Einheit‘, obwohl er Heidegger kritisiert. De Man verneint die Möglichkeit, dass das Heilige sich mit dem Wort identifizieren kann, weil das Wort mittelbar ist und das Unmittelbare zerstören muss.⁶⁹ Deswegen betrachtet de Man den Vers ‚das Heilige sei mein Wort‘ als Gebet, das verrät, dass das Heilige nicht ‚mein Wort‘ sein kann.

De Mans Interpretation wäre plausibel, wenn das Heilige die ‚ursprüngliche Einheit‘ und das Unmittelbare wäre. Aber das Heilige darf nicht als die ‚ursprüngliche Einheit‘, sondern als das Mittelbare begriffen werden. Im Wort könnte die Vereinigung des Menschlichen mit dem Göttlichen sich nie ereignen, wenn das Heilige kein Wort werden könnte, wie de Man schreibt. Wenn das

⁶⁷ Paul de Man: Heidegger’s Exegeses of Hölderlin. Übers. von Wlad Godzich. In: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. Aufl. Minneapolis 1983, S. 246-266, hier S. 250.

⁶⁸ Heidegger interpretiert den Vers „Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt der Mensch auf dieser Erde“ (MA I, 908) so: „Wenn aber nach dem Wort des Dichters das Dichterische allem *Verdienst* entgegengesetzt ist und nicht unter das Verdienst des Menschen fällt, wenn das Dichterische auch nicht an sich irgendwo vorhanden ist, wie sollen die Menschen dann das Dichterische je erfahren können, um in seinem Wesensgesetz zu wohnen? Wer anders vermag an das Wesen der Dichtung zu denken als die Dichter? Also müssen Dichter sein, die erst das ‚Dichterische‘ selbst zeigen und als den Grund des Wohnens gründen.“ Martin Heidegger: „Andenken“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 1981, S. 79-151, hier S. 89; Hervorhebung von Heidegger.

⁶⁹ „He does not say: das Heilige *ist* mein Wort. The subjunctive is here really an optative; it indicates prayer, it marks desire, and these lines state the eternal poetic intention, but immediately state also that it can be no more than intention. It is not because he has seen Being that the poet is, therefore, capable of naming it; his word prays for the Parousia, it does not establish it.“ De Man: Heidegger’s Exegeses of Hölderlin, S. 258; Hervorhebung von de Man.

Heilige das Mittelbare ist, enthält das Heilige immer die Möglichkeit, sich mit dem Wort zu verbinden. Momentan vereinigt das Heilige sich noch nicht mit dem Wort, aber in der Zukunft könnte die Vereinigung sich ereignen. Daher soll das ‚sei‘ nicht als Gebet, das die Unmöglichkeit andeutet, sondern als Hoffnung, die von der Notwendigkeit des ‚Ereignisses‘ spricht, verstanden werden.

3.7 Zusammenfassung des Kapitels

Dieses Kapitel stellte die Hoffnung auf die Entstehung des Worts als Beweis für die Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem heraus. Die Sprache wird von Herder und Hamann als Beweis für die Verbindung zwischen Gott und Mensch aufgefasst. Nach Herder ahmen die Menschen Gott als Schöpfer immer wieder nach, indem sie die Sprache weiter entwickeln. Hamann hält die Sprache für eine Kommunikation zwischen Gott und Mensch. Im Unterschied zu Herder und Hamann erscheint in Hölderlins Texten die Auffassung, dass die Verbindung mit dem Göttlichen verloren gegangen ist, indem die Menschen die Sprache erworben haben. Die ‚ursprüngliche Einheit‘ ist für die Menschen unerreichbar, weil sie als vorsprachlicher Zustand angenommen ist und gleichwohl der Mensch an sie nur durch Sprache denken kann.

In der Gegenwart als ‚dürftiger Zeit‘ kann die ‚Gewalt‘ des Worts wachsen. Der Vers ‚die Worte müssen wie Blumen entstehen‘ weist auf die Vereinigung von Menschlichem und Natürlichem. Der Vers ‚das Heilige sei mein Wort‘ wird von Heidegger und de Man als Wunsch interpretiert, die ‚ursprüngliche Einheit‘ selbst zum Wort zu verändern, obwohl das Heilige nicht identisch mit ihr ist. In Hölderlins Texten geht es vielmehr darum, sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache anzunähern. Die unüberwindbare Distanz zu ihr wird im Modalverb ‚müssen‘ und dem Konjunktiv ‚sei‘ angedeutet. Indem die Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem mit der Entstehung des Worts verbunden wird, erscheint das ‚Ereignis‘ des Worts als Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘.

Das Wort als Indiz für die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen entsteht durch das Eintreten des Göttlichen ins Menschliche. Die ‚Ereignishaftigkeit‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ weist auf eine Kraft hin, die von außerhalb des Menschen eintritt und vom menschlichen Willen unabhängig ist. Um sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ anzunähern, muss der Mensch diese außermenschliche Kraft annehmen. Deswegen könnte ein anmaßender Wunsch

entstehen, das Außermenschliche zu erlangen, mit anderen Worten, das unkontrollierbare ‚Ereignis‘ zu kontrollieren und geschehen zu lassen. Im nächsten Kapitel wird untersucht, ob und wie dieser Wunsch in Hölderlins Texten dargestellt wird.

4 Das ‚Ereignis‘ und die Hybris: Die Spannung in der Begeisterung und im Selbstopfer*

4.1 Fragestellung

Das letzte Kapitel handelt von der Hoffnung darauf, dass der Gott sich im Wort der Menschen benennen und sich damit das Wort als Indiz für die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen ereignen wird. In der Entstehung der Worte lässt sich die ‚Ereignishaftigkeit‘ sehen, die durch etwas, das von außerhalb des Menschen eintritt, hervorgebracht wird. Das Göttliche vereinigt sich in der Entstehung des Worts mit dem Menschlichen und ermöglicht die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘.

Wenn das Göttliche ins Menschliche eintritt und das Wort sich ereignet, zeigt sich eine Parallele zur traditionellen Auffassung vom literarischen Schaffen. Seit der Antike gab es eine Auffassung, dass der Autor von Musen in den Zustand der ‚Begeisterung‘ versetzt wird und sein Werk verfasst. Um das Wort als Zeichen für die Vereinigung zu verfassen, braucht der Mensch eine Begeisterung. Hier entsteht ein anmaßender Wunsch, das Außermenschliche, das von ihm nicht kontrolliert werden kann, kontrollieren zu wollen. Die Suche nach der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ ist mit ‚Hybris‘ verbunden.

Im unvollendeten Gedicht *Wie wenn am Feiertage...* wird der Dichter mit der mythologischen Figur Semele verglichen, die durch den Blitz des Zeus verbrannt wurde, weil sie ihn unmittelbar ansehen wollte. Durch das Semele-Gleichnis wird dem Dichter Hybris zugeschrieben. Die bisherige Forschung sieht den Grund der Unterbrechung von *Wie wenn am Feiertage...* vor allem darin, dass das negative Motiv der Gefahr vom ‚Tod des Dichters‘ der hymnischen Form widerspricht.¹ In diesem Kapitel soll gefragt werden, wie das Semele-Gleichnis die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ darstellt und wie die Hybris in ihm mit der Unterbrechung des Gedichts zusammenhängt.

* Dieses Kapitel stellt die Weiterentwicklung der folgenden Abhandlung dar: Hideya Hayashi: Die ‚selbstgeschlagene Wunde‘. Semele-Gleichnis und Unvollendetheit in Hölderlins Feiertagshymne. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 159 (2019), S. 103-122.

¹ Vgl. Peter Szondi: Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main 2011, S. 289-314, hier S. 313f.; Yahya A. Elsaygha: *Untersuchungen zur Funktion des Mythos in Hölderlins Feiertagshymne*. Tübingen 1998, S. 160.

Mit der Begeisterung hat das Motiv des Selbstopfers eine Gemeinsamkeit darin, dass der Mensch nach dem Außermenschlichen begehrt. Im Trauerspiel *Der Tod des Empedokles* opfert sich der Titelheld, um die verlorene Einheit mit der Natur wieder zu erreichen, wobei sein Verhalten Hybris zeigt. Der Tod des Empedokles wird bisher als Freitod verstanden, der auf einer modernen Subjektivität basiert.² Hier soll gefragt werden, wie das subjektive Selbstopfer mit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ als Vereinigung der Gegensätze zusammenhängt. Dieses Kapitel untersucht die Hybris des Wunsches, sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ anzunähern, und verdeutlicht die Spannung, die darin liegt, dass Hölderlins Texte die Annäherung nicht einfach suchen, sondern diese Suche auch kritisch betrachten.

4.2 Die Begeisterung und der gefährliche Blitz

Die Begriffe ‚Begeisterung‘ und ‚Inspiration‘ sind verwandt mit dem ‚Enthusiasmus‘, der aus dem griechischen Wort ‚ἐνθουσιάζω‘ stammt. Dieses Wort bedeutet, vom Gott (,θεός‘) besessen zu sein.³ In der archaischen Theorie des Enthusiasmus stellt er das sich im Musenanruf widerspiegelnde Selbstverständnis des Dichters dar, seine Dichtung bewusstlos aus göttlicher Eingabe vorzutragen.⁴ Wenn die göttliche Inspiration einer Person einen literarischen Text ermöglicht, stellt dies die Subjektivität des Autors in Frage. Nach Giorgio Agamben gibt es in der westlichen Literatur eine Tradition der ‚Entsubjektivierung‘, welche die Muse als Urheberin von literarischen Texten begreift.⁵ Die ‚Entsubjektivierung‘ weist darauf hin, dass der Autor eines literarischen Texts nicht mehr das Subjekt des literarischen Schaffens ist.

Aber die dichterische Begeisterung ist nicht als ‚Entsubjektivierung‘ zu bezeichnen, weil der Autor noch das Subjekt des literarischen Schaffens bleibt, auch wenn Musen als Subjekt erscheinen, das den Autor in Begeisterung versetzt. Die Begeisterung lässt sich daher nicht als Frage nach dem Subjekt des

² Vgl. Violetta L. Waibel: Scheitern des Tragischen? Anmerkungen zu Hölderlins ‚Empedokles‘. In: Dies., Konrad Paul Liessmann (Hrsg.): *Es gibt Kunstwerke – Wie sind sie möglich?* Paderborn 2014, S. 353-379, hier S. 377f.

³ Vgl. Robert Beeks: ἐνθουσιάζω. In: Ders.: *Etymological Dictionary of Greek*. Bd. 1. Leiden 2009, S. 426.

⁴ Vgl. Armin Müller: Enthusiasmus (Inspiration, Begeisterung). In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Basel 1972, Sp. 525-528, hier Sp. 525.

⁵ Vgl. Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Übers. von Stefan Monhardt. Frankfurt am Main 2003, S. 99.

literarischen Schaffens verstehen, sondern sie drückt die ‚Ereignishaftigkeit‘ aus, dass die Ursache des Worts außerhalb des Autors steht. Die Idee der Begeisterung impliziert die Auffassung, dass der Autor von der außermenschlichen Kraft zum Verfassen der literarischen Texte gezwungen wird. So lässt sich die Begeisterung auch als Mittel dafür begreifen, das Menschliche mit dem Außermenschlichen zu vereinigen.

Friedrich Leopold Graf von Stolberg schreibt in *Ueber die Begeisterung* (1782), dass in der Begeisterung ‚der Gott aus dem Mund eines Menschen redet‘,⁶ genauso wie ‚der Gott sich im Wort des Menschen nennt‘ aus Hölderlins *Ermunterung* (MA I, 277; V. 15-16). Dabei betont er die Unabhängigkeit der Begeisterung: „Sie ist unabhängig von dem, den sie besucht, und steht ihm niemals zu Gebot.“⁷ Genauso: „Die Begeisterung ist unabhängig von dem, welcher sie – oder vielmehr welchen sie besitzt. Er kann sie nicht rufen, wenn er will.“⁸ Dieser außermenschliche Charakter der Begeisterung zeigt ihre ‚Ereignishaftigkeit‘ in dem Sinne, dass der Mensch durch die Kraft, die von außerhalb des Menschen liegt, in Begeisterung versetzt wird und sich damit literarische Texte ereignen können.

Die Begeisterung wird in Hölderlins Texten oft mit dem Motiv des Blitzes ausgedrückt, dass der Dichter vom ‚göttlichen Blitz‘ getroffen wird. Die Verbindung des Blitzes mit dem Göttlichen bei Hölderlin geht nicht nur von griechischer Mythologie⁹ und dem Pietismus¹⁰ aus, sondern auch von literarischen Texten, wie Klopstocks *Frühlingsfeyer*¹¹ und Goethes *Grenzen der Menschheit*¹².

⁶ Vgl. Friedrich Leopold Graf von Stolberg: *Ueber die Begeisterung*. In: Christian Graf von Stolberg, Friedrich Leopold Graf von Stolberg: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Hamburg 1822 (Nachdruck Hildesheim 1974), S. 397-411, hier S. 401.

⁷ Ebd., S. 399.

⁸ Ebd., S. 401.

⁹ Das Attribut des Zeus, des obersten olympischen Gottes der griechischen Mythologie, ist der Blitz.

¹⁰ Vgl. „Blitz und Donner“. In: Friedrich Christoph Oetinger: *Biblisches und emblematisches Wörterbuch*. Hrsg. von Gerhard Schäfer. Teil 1. Berlin 1999, S. 56f. Oetinger ist ein führender Vertreter des württembergischen Pietismus des 18. Jahrhunderts.

¹¹ Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: *Eine Ode über die ernsthaften Vergnügen des Landlebens*. Fassung von 1759 (spätere Fassung *Die Frühlingsfeyer*.) In: Ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung Werke: I/1. Oden. Bd. 1. Hrsg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin 2010, S. 170-181, hier S. 178. Der junge Hölderlin war von Klopstock begeistert. *Wie wenn am Feiertage...* zeigt mit *Frühlingsfeyer* eine große Ähnlichkeit im Thema der Feier und den Motiven des Gewitters und der Ankunft des Göttlichen. Vgl. Gerhard Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen*. Zweiter Teil. Frankfurt am Main 1996, S. 502f.

Im Brief an seinen Freund Böhendorff zitiert Hölderlin diesen Text Goethes,¹³ und hält fest, dass das „Zeichen“ des Blitzes für ihn „das auserkorene“ (Brief an Böhendorff, 04.12.1801; MA II, 914) ist, um eine Kommunikation zwischen dem Gott und den Menschen anzudeuten. Dazu ist die Begeisterung auch mit dem ‚Pneuma‘ (Geist, Luft, Atem) verknüpft und bedeutet, dass das Göttliche in einen Menschen eingehaucht wird. Ein vergleichsweise diskreter Vorgang wie das Einhauchen des Göttlichen reicht in Hölderlins Texten nicht aus, wenn der Autor vom göttlichen Blitz getroffen wird.

Das Motive, von einem Gott ‚züchtigend geschlagen‘ zu werden, zeigt sich schon im Gedicht *Die Meinige*, das 1787 vom sechzehnjährigen Hölderlin verfasst wurde.

Ach als einst in unsre stille Hütte
Furchtbarer! herab dein Todesengel kam,
Und den jammernden, den flehenden aus ihrer Mitte
Ewigteurer Vater! dich uns nahm;
Als am schräklich stillen Sterbebette
Meine Mutter sinnlos in dem Staube lag –
Wehe! noch erblick ich sie, die Jammerstätte,
Ewig schwebt vor mir der schwarze Sterbetag –

Ach! da warf ich mich zur Mutter nieder,
Heischerschluchzend blickte ich an ihr hinauf;
Plötzlich bebt' ein heilger Schauer durch des Knaben Glieder,
Kindlich sprach ich – *Lasten legt er auf,*
Aber o! er hilft ja auch, der gute –
Hilft ja auch der gute, liebevolle Gott – –
Amen! amen! noch erkenn ichs! deine Ruthe
Schläget väterlich! du hilfst in aller Noth!
(MA I, 22; V. 25-40; Hervorhebung von Hölderlin)

Das lyrische Ich trauert mit seiner Mutter um seinen toten Vater. Die dann folgende, den Schmerz relativierende Selbstdisziplin scheint für das lyrische Ich in einem ‚heiligen Schauer‘ wie eine Rute zu sein, mit welcher der Gott es ‚väterlich‘ schlägt. Das Motiv des verlorenen Vaters erscheint auch in *Der Tod des*

¹² „Wenn der uralte / Heilige Vater / Mit gelassener Hand / Aus rollenden Wolken / Segnende Blitze / Über die Erde sät, / Küsst ich den letzten / Saum seines Kleides, / Kindlicher Schauer / Treu in der Brust.“ Johann Wolfgang Goethe: Grenzen der Menschheit. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 2-1. Hrsg. von Hartmut Reinhardt. München 1987, S. 45f.

¹³ „[...] wie wenn im Sommer, ‚der alte heilige Vater mit gelassener Hand aus röhlichen Wolken segnende Blize schüttelt‘.“ (MA II, 914)

Empedokles und *Brod und Wein*, wobei es dort den Verlust der Verbindung mit dem Absoluten symbolisiert. Der ‚heilige Schauer‘ ergreift das lyrische Ich, als es mit der Mutter trauert. Später schreibt Hölderlin in einem Brief an seine Mutter, dass ihn die Trauer zur ‚Dichtung‘ als „reinsten Thätigkeit“ treibt (Brief an die Mutter, 18.06.1799; MA II, 775). So wird die Trauer mit der Begeisterung verbunden, die das Subjekt zum literarischen Schaffen treibt. Gottes Schlag lässt sich als Stimulans für das dichterische Subjekt deuten.

Gottes Schlag erscheint in Hölderlins späteren Texten als Feuer oder Blitz und ist natürlich mit der Gefahr verbunden, dass die Person, die der Schlag trifft, verbrannt werden könnte.

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. (Brief an Böhlendorff, November 1802; MA II, 921)

So beschreibt Hölderlin ein Erlebnis aus seiner Zeit in Bordeaux. Apollon ist traditioneller Vorstellung nach der Gott der Dichtung und des Gesangs, gleichzeitig der Gott des Kriegs oder der Gott, der den Menschen die Pest bringt. Vom Pfeil Apollons getroffen zu werden, kann den Tod bedeuten.¹⁴ Der Pfeil als das „gewaltige Element“ erfordert nach Hölderlin das Heldentum, diese Gefahr des Todes anzunehmen.

Das „Feuer vom Himmel“ beschreibt Hölderlin als die natürliche Eigenschaft der griechischen Dichtung (Brief an Böhlendorff, 04.12.1801; MA II, 912). Diese Eigenschaft wird auch als „schöne Leidenschaft“ oder „heilige[s] Pathos“ (ebd.) formuliert. Die heilige Begeisterung kann aber den Dichter in Gefahr bringen, was Hölderlin mit einer weiteren Figur aus den griechischen Göttergeschichten illustriert: „[...] jetzt fürcht’ ich, daß es mir nicht geh’ am Ende, wie dem alten Tantalos, dem mehr von Göttern ward, als er verdauen konnte.“ (MA II, 914) Nach der griechischen Mythologie war es Tantalos erlaubt, ein göttliches Getränk Nektar zu trinken und am Gastmahl der Götter teilzunehmen, obwohl er ein Mensch ist. Tantalos stellt trotz der Hierarchie zwischen den ‚ewigen Göttern‘ und den sterblichen Menschen die Götter auf die Probe und schenkt auch anderen Menschen Nektar ein. Dafür wird ihm die

¹⁴ Vgl. A. Furtwängler: Apollon. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 1. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884-86. Hildesheim 1965, Sp. 422-468.

Strafe auferlegt, im Tartaros ewige Qualen zu erleiden.¹⁵ Hölderlin sieht eine Gefährlichkeit der Begeisterung darin an, dass der Dichter am Göttlichen teilhat, obwohl er ein Mensch ist. In diesem Sinne wird es als ‚Hybris‘ gewertet, wenn ein Mensch seine Tätigkeit als Überwindung der Grenzen der Menschheit auffasst.

4.3 Das Motiv der Begeisterung in „Wie wenn am Feiertage...“

4.3.1 Das Semele-Gleichnis

Die Gefährlichkeit der Begeisterung wird im Gedicht *Wie wenn am Feiertage...* thematisiert. Darin geht es um „den Dichter und sein Werk“¹⁶ und es werden einige Gleichnisse verwendet, welche die Beziehung zwischen ‚Dichter‘ und ‚Begeisterung‘ charakterisieren. Das erste Gleichnis steht am Anfang in einem Wie-So-Vergleich (MA I, 262; V. 1-10): Im Wie-Teil wird eine Szene am Morgen nach der gewittrigen Nacht mit Blitzen beschrieben, und daran anschließend kommt im So-Teil „sie“ vor, die „unter günstiger Witterung“ stehen (ebd.; V. 10), als Hauptfiguren dieses Gleichnisses. Das Personalpronomen „sie“ weist auf den Plural „Dichter“ (ebd.; V. 16).¹⁷

In den folgenden Zeilen (ebd.; V. 28-31) taucht das zweite Dichtergleichnis auf: ‚Wie ein Feuer in den Augen des Mannes, der etwas Hohes entwirft, glänzt, so soll ein Feuer in der Seele des Dichters angezündet sein‘.¹⁸ Das Feuer-Motiv verbindet sich mit dem Blitz-Motiv, das sich auch im ersten Dichtergleichnis findet. Diese Motive, die sich auch in Hölderlins anderen Texten mit

¹⁵ Vgl. Willy Scheuer: Tantalos. In: Wilhelm Heinrich Roscher: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 5. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1916-24. Hildesheim 1965, Sp. 75-86.

¹⁶ Szondi: *Der andere Pfeil*, S. 292.

¹⁷ Das lässt sich belegen, weil es im Prosaentwurf nicht „sie“, sondern direkt „Dichter“ (MA I, 260; V. 10) heißt. Alexis C. Briley vertritt die Auffassung, dass Hölderlin in *Wie wenn am Feiertage...* bewusst das Pronomen benutzt. „Sie [sc. Dichter] scheinen allein zu seyn, doch ahnen sie immer. / Denn ahnend ruhet sie [sc. Natur] selbst auch.“ (MA I, 262; V. 17-18) Hier wird betont, dass die Dichter mit der Natur verbunden sind, indem beide mit dem gleichen Personalpronomen, im Deutschen steht ‚sie‘ für die 3. Pers. Pl. und die 3. Pers. Sg., verknüpft werden. Vgl. Alexis C. Briley: *The Subject of Inversion. Hölderlin's „Wie wenn am Feiertage...“*. In: *MLN* 128 (2013), S. 477-501, hier S. 496.

¹⁸ Nach Reißner könnten hier die damalige politische Situation, d. h. die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege, mit den „Thaten der Welt“ (MA I, 262; V. 30) angedeutet sein. Vgl. *StA* II/2, 679.

der Begeisterung verbinden, deuten die Gefährlichkeit für den Dichter an und sie erscheint deutlich im dritten Dichtergleichnis.

Das dritte Dichtergleichnis ist das Semele-Gleichnis, das den Dichter mit der mythologischen Figur vergleicht:

Daß schnellbetroffen sie, Unendlichem
 Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung
 Erbebt, und ihr, von heiligem Stral entzündet,
 Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk
 Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt.
 So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar
 Den Gott zu sehen begehrte, sein Bliz auf Semeles Haus
 Und die Asche der göttlichgetroffnen gebahr,
 Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus.
 (MA I, 263; V. 45-53)

Der Dichter muss eine Inspiration von außerhalb der irdischen Welt (den „heil[i]ge[n] Stra[h]l“) erlangen und einen literarischen Text verfassen, wie die von einem göttlichen Blitz getroffene Semele ihren Sohn Bacchus gebär. Hier liegt die Entsprechung zwischen dem Dichter und Semele, zwischen dem Gesang bzw. dem Werk und Bacchus. Der „Gesang“ wird das „Werk“ „der Götter und Menschen“ genannt, weil „er beide[] zeug[t]“. ‚Zeugen‘ hat hier die Doppelbedeutung von ‚schaffen‘ und ‚bezeugen‘. Das bedeutet, dass die poetische Sprache die Verbindung zwischen den Göttern und den Menschen schaffen und bezeugen soll, wodurch der Mensch sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern kann.

Der Mythos der Geburt des Bacchus (Dionysos) in Ovids *Metamorphosen* erzählt, dass Bacchus die Verbrennung seiner Mutter überleben konnte, weil er von Hermes gerettet wurde und Zeus ihn in seinen Oberschenkel nähte und später erneut in die Welt brachte.¹⁹ In diesem Mythos ist der Blitz im Unterschied zu *Wie wenn am Feiertage...* kein direkter Grund für die Geburt des Bacchus. Laut Ovids *Metamorphosen* wurde Bacchus im Oberschenkel von Zeus in die Welt gebracht; so erzählt dieser Mythos, dass der männliche Gott Zeus Bacchus zeugte.

Weibliches ‚Gebären‘ zeigt einen bemerkenswerten Unterschied zu männlichem ‚Zeugen‘. Gebären ist für die Mutter auch gefährlich, besonders in der

¹⁹ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Übers. und Hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2016, S. 141-145 (drittes Buch 253-315).

Zeit, in der dieses Gedicht geschrieben wurde, war der Tod der Mutter bei der Geburt gewöhnlicher als heute. Diese Gefährlichkeit spielt mit hinein, wenn man berücksichtigt, dass das Motiv der Begeisterung in Hölderlins Texten mit der Gefahr des Todes verbunden wird.

Diese Gefährlichkeit, mit der sich Semele konfrontiert, wird auch in einer Variation des Semele-Mythos festgehalten, und zwar in den *Dionysiaca* (5. Jahrhundert) von Nonnos, die als Hauptquelle des Semele-Gleichnisses angesehen werden:²⁰

Semele sah die ihr tödlichen Flammen;
den Nacken reckte stolz sie und sagte mit Übermut in der Stimme:
[...]
So sprach sie in ihrem Übermut und wollte mit ihren Händen anfassen
den Blitz, den tödlichen; ohne Angst vor der Todesgöttin
berührte mit mutiger Hand sie die mörderischen Donnerkeile.²¹

Semele versucht, nicht nur das wahre Gesicht des verkleideten Gottes zu sehen, sondern sogar den Blitz mit den Händen anzufassen. Die gleiche anmaßende Geste erscheint auch in *Wie wenn am Feiertage...: „[...] da sie sichtbar / Den Gott zu sehen begehrte“* (MA I, 263; V. 58-59). Semeles Wunsch, das Göttliche unmittelbar zu sehen und anzufassen, kann in Verbindung mit dem Wunsch verstanden werden, sich in Begeisterung zu versetzen und das Außermenschliche zu beherrschen. Wegen dieses Wunsches zeigt Semeles Tat Hybris. Dies entspricht dem Motiv des Tantalos, das Hölderlin im Brief erwähnt. Im Text von Nonnos verbrennt Semele und wird zu Asche.²² Semeles Tod wird so als Folge ihrer kühnen Tat dargestellt.

Einerseits enthält das Semele-Gleichnis die dichterische Möglichkeit, das gefährliche Göttliche, das den Menschen das Leben nehmen kann, in einen Gesang umzusetzen. Andererseits geschieht das nicht ohne Risiko. Stolberg charakterisiert in *Über die Begeisterung* Semele als Menschen, der die Begeisterung nicht ertragen kann.²³ Er betrachtet ein umgekehrtes Verhältnis zwischen

²⁰ Vgl. Elsaghe: *Untersuchungen zur Funktion des Mythos in Hölderlins Feiertagshymne*, S. 139-143.

²¹ Nonnos: *Dionysiaka*. Hrsg. von W. H. D. Rouse, H. J. Rose und L. R. Lind. Bd. 1. Cambridge (Mass.) 1984, S. 298-301 (VIII, 375-391). Hier ist Elsaghes Übersetzung zitiert. Zit. nach: Elsaghe: *Untersuchungen zur Funktion des Mythos in Hölderlins Feiertagshymne*, S. 141.

²² Vgl. Nonnos: *Dionysiaka*, S. 301 (VIII, V. 395).

²³ „Der Sanguinische würde ihre [sc. Venus] Umarmung so wenig aushalten können, als Semele die Umarmung des Donnergottes. [...] Alle Werke der Begeisterung athmen Lei-

dem Dichter und Semele als in *Wie wenn am Feiertage...*, worin eine Gemeinsamkeit ihrer Tat hervorgehoben ist.

Dieser Unterschied zwischen Semele und dem Dichter erzeugt auch in *Wie wenn am Feiertage...* eine Spannung, die aus dem Manuskript abgelesen werden kann:

**wie Di(g)chter sagen, da sie sichtbar
fiel, eine**
So (trafen), wie (die) Sage spr(a)icht,

(De)Den gegenwärtigen Gott einst Semelas

**Den Gott zu sehen (z)begehrte, sein Bliz auf Semeles(,) Haus
Asche (tödtli)**

**Und die göttlichgetroffenen gebahr,
(Frucht).**

**D(en)ie (Sohn) des Gewitters, den heiligen Bacchus.
(FHA 7, 106)**

Zuerst wird Semele als „die göttlichgetroffene“ dargestellt und ihr Tod wird nicht in den Vordergrund gestellt. Der Text enthält die Möglichkeit von Semeles Überleben, weil er nicht direkt von ihrem Tod spricht, wenn er die Metonymie „Semeles Haus“ benutzt. Szondi hat behauptet, dass jeder Ausdruck, der auf ihren Tod hinweist, vermieden wird, um sie mit dem Dichter zu verbinden.²⁴ Aber später werden die Worte, „Asche“ und „tödtli“ (dies wird letztlich eliminiert), die den Tod Semeles andeuten, hinzugefügt und der Vers zu „die Asche [der] göttlichgetroffenen“ verändert.²⁵

Es scheint nicht leicht gewesen zu sein, Semeles Tod zu beschreiben. Aber ob er implizit oder explizit dargestellt wird, ist im Semele-Gleichnis keine wesentliche Frage, weil er eigentlich mit dem Dichter nichts zu tun hat. Denn es geht in einem Vergleich vor allem um Gemeinsamkeiten, wobei Unterschiede normalerweise nicht zum Thema werden.²⁶ Aber das Gedicht *Wie wenn am*

denschaft, Dichter sind mehrentheils sehr cholерischen Temperaments.“ Friedrich Leopold Graf von Stolberg: Ueber die Begeisterung, S. 407.

²⁴ Vgl. Szondi: Der andere Pfeil, S. 296.

²⁵ Szondi missachtet die Hinzufügung von „Asche“ und „tödtli“, indem er sie nur in der Anmerkung erwähnt. Vgl. ebd.

²⁶ Ein Gleichnis vergleicht unterschiedliche Dinge auf Grund ihrer Gemeinsamkeit. Im Gleichnis setzt Gemeinsamkeit Differenz voraus, weil es unnötig wäre, Dinge zu vergleichen, die identisch sind. Diese Erkenntnis wird besonders im Bereich der Komparatistik betont. „Without differentiation and relation of some kind, comparison is not possible, [...] we cannot compare that which is the same. Some difference must exist or

Feiertage... enthält die Verse, die einen Unterschied zwischen Semele und dem Dichter betonen:

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 I, 263f.; V. 56-63)

Der Dichter wird durch die Begeisterung nicht verbrannt, nicht mal „versengt“. Heidegger war daher wie Stolberg der Ansicht, dass Semele in diesem Gedicht als „Gegenspiel“ des Dichters charakterisiert wird.²⁷ Demnach würde das Semele-Gleichnis funktionslos, wenn festgestellt wird, dass der göttliche Blitz den Dichter nicht verbrennt, und der Unterschied zwischen dem Dichter und Semele herausgestellt wird. Deswegen soll gefragt werden, warum herausgestellt wird, dass der Dichter im Unterschied zu Semele nicht stirbt.

4.3.2 Die Spannung zwischen Semele und Bacchus

Wenn gefragt wird, warum in dieser Konzeption der Tod des Dichters nicht vorgesehen ist, kann die in diesem Umfeld behauptete Aufgabe des Dichters, dem Volk Gesang anzubieten, in Betracht gezogen werden. Durch das Werk des Dichters können die Menschen „himmlisches Feuer“ „ohne Gefahr“ „trinken“ (MA I, 263; V. 54-55), d. h. das Göttliche annehmen. Über den Begriff ‚trinken‘ sind auch berauschende Getränke, welche die Menschen in Begeisterung versetzen, angedeutet. Im Zusammenhang mit dem Semele-Gleichnis kann man hier eine Anspielung auf Bacchus finden, weil er dem Mythos nach der Menschheit den Wein gebracht hat. Während in *Wie wenn am Feiertage...* vorher der Gegenstand des Dichtergleichnisses Semele war, wird der Dichter, der durch die Begeisterung Werke verfasst, nun enger mit Bacchus verbunden, mittels

else we identify rather than compare.“ Earl Miner: Some Theoretical and Methodological Topics for Comparative Literature. In: *Poetics Today* 8 (1987), S. 123-140, hier S. 136f.

²⁷ Martin Heidegger: „Wie wenn am Feiertage...“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 1981, S. 49-77, hier S. 70.

folgender Gemeinsamkeit: Den Menschen wird durch beide etwas vom „himmlischen Feuer“ Erschaffenes gebracht.

Die Verbindung des Dichters mit Bacchus wird in *Wie wenn am Feiertage...* nur angedeutet. Im Gedicht *An unsre großen Dichter* ist Bacchus eindeutiger mit dem Dichter verknüpft:

Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts
Triumph, als allerobernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam, mit heiligem
Weine vom Schlafe die Völker wekend.

O wekt, ihr Dichter! wekt sie vom Schlummer auch,
Die jetzt noch schlafen, gebt die Geseze, gebt
Uns Leben, siegt, Heroën! ihr nur
Habt der Eroberung Recht, wie Bacchus.
(MA I, 197; V. 1-8)

Hier wird Bacchus als Vorbild des Dichters dargestellt. Wie Bacchus, der vom Indus kam und mit dem heiligen Wein die Völker erweckte, soll der Dichter die Menschen erwecken. Das Motiv ‚erwecken‘ sowie die mit dem Kampf zusammenhängenden Motive (‚Triumph‘ und ‚Eroberung‘) tauchen auch in *Wie wenn am Feiertage...* auf: „Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht“ (MA I, 262; V. 23). Dazu werden außer dem Semele-Gleichnis Phänomene angeführt, die Bacchus andeuten, z. B. „Weinstock“ (ebd.; V. 8) und „[d]es gemeinsamen Geistes“²⁸ (MA I, 263; V. 43). Auch das kommende „Heilige“ (MA I, 262; V. 20) und das Verb „hinwandeln“ (MA I, 263; V. 42) können auf Bacchus hinweisen. Daher kann man Bacchus als ein verdecktes Hauptthema von *Wie wenn am Feiertage...* verstehen.²⁹

Ab der 55. Zeile geht der Fokus von den „Erdensöhnen“, die durch den Wein indirekt das gefährliche himmlische Feuer annehmen können, über das Wort „[d]och“ (ebd.; V. 56) zum Dichter über. Diese adversative Satzverbindung

²⁸ Auch in seinem Gedicht *Der Einzige* erscheint der Begriff „Gemeingeist Bacchus“ (StA II/2, 753).

²⁹ Vgl. Bernhard Böschstein: „Frucht des Gewitters“. *Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*. Frankfurt am Main 1989; Karl Heinz Bohrer: *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Berlin 2015. In Hölderlins Dichtung spielt Bacchus eine umfänglichere Rolle als Semele, in seinen Gedichten wird Bacchus insgesamt siebenmal erwähnt, Semele nur einmal in *Wie wenn am Feiertage...*. Vgl. Bacchus. In: Winfried Lenders, Helmut Schanze, Hans Schwerte (Hrsg.): *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin. Auf der Textgrundlage der Großen Stuttgarter Ausgabe*. Teil 1: Gedichte. Tübingen 1983, S. 44. Semele. In: Ebd., S. 601.

zeigt, dass der Dichter sich direkt von dem gefährlichen himmlischen Feuer inspirieren lassen soll. Dieses Feuer weist auf die Begeisterung, welche die Dichtung ermöglicht, und deutet offen die Gefahr an, dass der Dichter verbrannt werden könnte, wie der Blitz des Zeus Semele verbrannte.

Aber diese Gefahr wird gleich verneint: Das „es“ im Vers „der reine versengt es nicht“ (MA I, 264; V. 63) weist auf „reine[s] Herz[]“ (MA I, 263; V. 61), und das fest bleibende „Herz“ (MA I, 264; V. 66) wird im Prosaentwurf als „das innere Herz“ (MA I, 261; V. 59) bezeichnet. Nach O’Brien bedeutet das innere Herz Semeles Bacchus.³⁰ Das Argument dafür sieht er in einer Episode in den *Fabulae* von Hyginus, in der eine andere Variation von Bacchus’ Geburt beschrieben ist. Darin wurde Dionysos, der eigentlich das Kind von Zeus und Persephone war, von den Titanen ermordet und in Stücke gerissen. Zeus steckte dessen Herz in ein Getränk und ließ es Semele trinken, damit empfing sie Dionysos.³¹ Diese Version des Semele-Mythos als Quelle enthielte mit dem ‚inneren Herz‘ einen Verweis auf Bacchus, der als Fötus im Bauch seiner zweiten Mutter war.

In der Darstellung des ‚reinen Herzens‘ lässt sich der Grund sehen, warum Heidegger das Semele-Gleichnis als „Gegenspiel“ des Dichters versteht. Denn hier genannt sind die „Bedingungen“, „unter denen der [...] Dichter seine Aufgabe erfüllen kann, ohne wie Semele vernichtet zu werden“.³² Der Dichter wird durch den Blitz nicht verbrannt, wenn er so „rein[]“ (MA I, 263; V. 61) und „schuldlos“ (ebd.; V. 62) ist wie ein Kind. In Hölderlins Dichtung wird, wie bereits in Kap. 2 und 3 gezeigt, die Kindheit oft als Zustand verherrlicht, in dem eine Vereinigung mit dem Göttlichen existierte. In *Wie wenn am Feiertage...* taucht ein Kind als Sohn Semeles auf. Der Dichter wird durch den Blitz nicht verbrannt, gerade weil er mit dem göttlichen Bacchus verglichen wird, nicht, weil der Dichter selbst unsterblich wäre.

Im Unterschied zu Semele, die verbrannte, verbrennt der Dichter nicht (MA I, 264; V. 64), weil er genauso wie Bacchus die Gefahr des Todes überwinden muss. Die Notwendigkeit des Dichters, sich in Gefahr zu bringen (ebd.; V. 56-59), verbindet sich nicht nur mit Semele, sondern auch mit Bacchus, denn

³⁰ Vgl. William A. O’Brien: Getting Blasted: Hölderlin’s „Wie wenn am Feiertage...“. In: *MLN* 94-3 (1979), S. 569-586, hier S. 580f.

³¹ Vgl. Hyginus: *Fabulae. Eine Reise durch die wundersame Welt der griechischen Mythologie*. 3., durchgesehene und verbesserte Aufl. Berlin 2017, S. 27-29.

³² Albrecht Seifert: *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*. München 1982, S. 289.

auch er wird in ihrem Bauch mit der Gefahr des Blitzes konfrontiert. Semele konnte die direkte Konfrontation mit dem Göttlichen nicht überleben, Bacchus dagegen konnte den göttlichen Blitz überleben, weil er selbst ein Gott ist. Das „reine[] Herz[]“ (MA I, 263; V. 61) und „[d]es Vaters Stral, der reine“ (MA I, 264; V. 63), sind durch die ‚Reinheit‘ mit dem Göttlichen verbunden. Der Dichter ist ein Mensch, der, um ein „Werk“ „der Götter und Menschen“ (MA I, 263; V. 48) erschaffen zu können, eher mit Semele verbunden ist. Der Dichter kann den Menschen ein Werk geben, genauso wie Bacchus den Menschen den Weingenuss ermöglicht hat. Im so vorgestellten Dichterbild zeigt sich eine Spannung, weil Teile beider Charaktere von Semele und Bacchus enthalten sind.

Die Verbindung zwischen dem Semele- und dem Bacchus-Gleichnis wird von der Partikel „daher“ (ebd.; V. 54) deutlicher dargestellt, weil sie den kausalen Zusammenhang unterstreicht, dass Semele Bacchus gebar und daher die Menschen durch den Wein, den Bacchus bringt, das Göttliche annehmen können. Diese Partikel gab es noch nicht im Prosaentwurf und sie wurde erst in der metrischen Fassung hinzugefügt.³³ Die damit betonte kausale Beziehung stellt auch die Differenz deutlicher heraus, daher erscheint die Spannung in der metrischen Fassung deutlicher als im Prosaentwurf.

Was hier beachtet werden soll, ist, dass eine deutliche Struktur von Kausalität, die hier von „daher“ herausgestellt wird, Hölderlins Meinung nach in poetischen Texten selten brauchbar ist:

Man hat Inversionen der Worte in der Periode. Größer und wirksamer muß aber dann auch die Inversion der Perioden selbst seyn. Die logische Stellung der Perioden, wo dem Grunde (der Grundperiode) das Werden, dem

³³ Im Prosaentwurf lautet die Stelle des Semele-Gleichnisses folgendermaßen:

Der Gesang entspringt, damit er zeuge von beiden.

So traf

Und alle trinken jetzt ohne Gefahr das himmlische Feuer
(MA I, 261; V. 47-49)

In der metrischen Fassung ist „[s]o traf“ zu „[s]o fiel“ (MA I, 263; V. 50) verändert und das Folgende, das im Prosaentwurf fehlt, ist ausführlicher formuliert. Außerdem ist nach „[u]nd“ die Partikel „daher“ (ebd.; V. 54) hinzugefügt, damit wird die kausale Struktur verdeutlicht.

Werden das Ziel, dem Ziele der Zweck folgt, und die Nebensätze immer nur hinten an gehängt sind an die Hauptsätze worauf sie sich zunächst beziehen, – ist dem Dichter gewiß nur höchst selten brauchbar. (MA II, 57f.)

Im Zusammenhang damit richtet Adorno ein besonderes Augenmerk auf eine parataktische Form in Hölderlins Gedichten. Die Parataxis ist eine „kunstvolle Störung[]“, die „der logischen Hierarchie subordinierender Syntax“ ausweicht.³⁴ Adorno nennt als Beispiel der Parataxis eine Satzverbindung, die aus grammatisch zunächst nicht aufeinander bezogenen Sätzen durch die Partikel ‚nämlich‘ gebildet wird.³⁵ Wenn Sätze, die kein syntaktisches Verhältnis haben, nebeneinandergestellt werden, stehen sie in einem parataktischen Verhältnis. Wenn eine Partikel diese zwei Sätze verbindet, werden sie in eine hervorgehobene Beziehung gesetzt. Aber diese Beziehung zeigt sich nur in der Form, inhaltlich gibt es keine zum Ausdruck gebrachte Verbindung der Bedeutung. Die Parataxis in Hölderlins Dichtung kann aus Sätzen bestehen, die trotz unausgedrückter Beziehung durch eine Partikel verbunden sind und die Adorno deshalb für inhaltlich „zerrüttet“³⁶ hält.

Die Partikel ‚nämlich‘ hat hier die Funktion, die parataktische Beziehung zu betonen. Die Partikel ‚daher‘ drückt hingegen eine syntaktische, kausale Beziehung aus. In Hölderlins gesamten Gedichten wird nicht häufig die Partikel ‚daher‘ verwendet.³⁷ Es stellt sich die Frage, warum ‚daher‘ in *Wie wenn am Feiertage...* benutzt wird.

Eine mögliche Interpretation von ‚daher‘ führt zu einer Gleichstellung von Subjekt und Objekt. Indem verschiedene Gleichnisse durch ‚daher‘ in dieselbe logische Struktur gesetzt werden, kann die Gleichstellung der verschiedenen Vergleichsgegenstände, d. h. von Semele (Erschaffender) und Bacchus (Erschaffenem), dargestellt werden. Indem der Dichter mit Semele und Bacchus verglichen wird, erscheint im Dichter die Vereinigung des Subjekts mit dem Objekt des Gebärens. In Hölderlins Dichtung gibt es einige Beispiele dafür, dass das dichtende Subjekt (Dichter) mit dem gedichteten Objekt (Gesang) gleichgestellt

³⁴ Theodor W. Adorno: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 11. Frankfurt am Main 1972, S. 447-491, hier S. 471.

³⁵ Vgl. ebd., S. 472.

³⁶ Ebd., S. 475.

³⁷ Außer in *Wie wenn am Feiertage...* wird in Hölderlins Gedichten nur dreimal (StA I/2, 423; StA II/1, 209, 373) „daher“ benutzt. Vgl. Lenders, Schanze, Schwerte (Hrsg.): *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin*, S. 91.

wird. In *Friedensfeier* z. B. heißt es: „Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander, / Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.“ (MA I, 364; V. 92-93) Nach *Seyn, Urtheil, Modalität* wird das Sein, d. h. die ‚ursprüngliche Einheit‘, als Voraussetzung der Ur-Teilung in Subjekt und Objekt dargestellt. Die Gleichstellung von Subjekt und Objekt erscheint als relevant, wenn man es in Betracht zieht, wie die ‚ursprüngliche Einheit‘ in Hölderlins Texten charakterisiert wird. Indem das Semele-Gleichnis sich mit dem Bacchus-Gleichnis verbindet, wird in *Wie wenn am Feiertage...* eine Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ dargestellt.

4.3.3 Der anmaßende Wunsch und die Unvollendetheit des Gedichts

Nach *Dionysiaca* ist der Tod Semeles eine Strafe für die Hybris, Zeus unmittelbar schauen zu wollen. Die Gefährlichkeit der Begeisterung kann auch als Strafe für die Hybris interpretiert werden, nach der Begeisterung zu suchen. Auch in *Wie wenn am Feiertage...* wird diese Hybris des Dichters kritisch betrachtet. In den Zeilen 56-60 wird postuliert, dass es eine Aufgabe des Dichters ist, ‚dem Volk die himmlische Gabe zu schenken‘, in den Zeilen 61-66 wird seine Fähigkeit herausgestellt, ‚den gefährlichen Blitz zu ertragen‘. Diese hymnische Stimmung kontrastiert mit der Klage „[d]och weh mir!“ (MA I, 264; V. 67) und ab dieser Stelle verfügen wir nur noch über einen lückenhaften Text.

Doch weh mir! wenn von

Und sag ich gleich,

Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden
Den falschen Priester, ins Dunkel, daß ich
Das warnende Lied den Gelehrigen singe.
Dort
(Ebd.; V. 67-73)

Das lyrische Ich versucht, „die Himmlischen“ zu erblicken, wie Semele den Gott unmittelbar sehen wollte (MA I, 263; V. 50-51). Im Unterschied zur Darstellung des Göttlichen, das vom Himmel schießt (MA I, 264; V. 65) und sich naht (ebd.; V. 66), verkürzt dieses lyrische Ich von sich aus die Distanz zum Göttlichen. Darin zeigt sich der ehrgeizige Wunsch, sich in Begeisterung zu

versetzen. Das erinnert an Semeles Tat, den Gott anschauen zu wollen. In einer Folgevorstellung dieser hochmütigen Tat scheint das lyrische Ich als „falsche[r] Priester“ ins Dunkel geworfen zu werden.

Weil der Vers „[d]och weh mir!“ die Folgerichtigkeit des ganzen Gedichts zu beeinträchtigen scheint und es mit dem Wort „[d]ort“ unvollendet bleibt, erscheint das Ende des Gedichts fragmentarisch.³⁸ In der zweiten Auflage der Gedichtanthologie *Deutsche Dichtung*, in der *Wie wenn am Feiertage...* zum ersten Mal veröffentlicht wurde, eliminierten die Herausgeber Stefan George und Karl Wolfskehl das ‚fragmentarische‘ Ende.³⁹ Auch Hellingrath, der die *Sämtlichen Werke Hölderlins* herausgab, hat das Ende nicht in den Haupttext, sondern in den Anhang gesetzt.⁴⁰ Die bald danach von Zinkernagel herausgegebene historisch-kritische Ausgabe belässt es dagegen im Haupttext.⁴¹ Auch die von Beißner herausgegebene Stuttgarter Ausgabe enthält dieses Ende im Haupttext.

De Man ist der Ansicht, dass die radikale Umwendung ab der 67. Zeile durch Hölderlins poetische Theorie vom ‚Wechsel der Töne‘ interpretiert werden kann.⁴² In einer in der Homburger Zeit geschriebenen poetologischen Abhandlung unterteilt Hölderlin die poetischen Töne in drei Arten (‚naiv‘, ‚heroisch‘ und ‚idealisch‘) und entwickelt die Theorie, dass sie, indem sie wechseln, ein Gedicht hervorbrächten (MA II, 108f.). De Mans Auffassung nach bildet in *Wie wenn am Feiertage...* die Naturbeschreibung (MA I, 262; V. 1-9) den naiven Ton, dann kommt der heroische Ton (MA I, 262-264; V. 10-66), der darstellt, dass der Dichter sich selbst in Gefahr bringen muss, um einen Gesang zu erschaffen. De Man ist der Ansicht, dass die heroische Tat des Dichters als hochmütiger Trieb zum Opfer erscheint.⁴³ Letztlich schließt dieses Gedicht im idealischen Ton (MA I, 264; V. 67-74), der über die heroische Tat des Dichters

³⁸ Vgl. Jürg Friedrich: *Dichtung als „Gesang“: Hölderlins „Wie wenn am Feiertage...“ im Kontext der Schriften zur Philosophie und Poetik 1795-1802*. München 2007, S. 229.

³⁹ Vgl. Stefan George, Karl Wolfskehl (Hrsg.): *Deutsche Dichtung*. Bd. 3. 2. Aufl. Berlin 1910, S. 48f.

⁴⁰ Vgl. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Norbert von Hellingrath. München, Leipzig 1916, S. 151.

⁴¹ Vgl. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1. Hrsg. von Franz Zinkernagel. Leipzig 1922, S. 320.

⁴² Vgl. Paul de Man: *Patterns of Temporality in Hölderlin's „Wie wenn am Feiertage...“* (1967). In: Ders.: *Romanticism and Contemporary Criticism: the Gauss Seminar and other Papers*. Hrsg. von E. S. Burt, Kevin Newmark und Andrzej Warminski. Baltimore 1993, S. 50-73, hier S. 69-71.

⁴³ Vgl. ebd., S. 69.

kritisch reflektiert und sich davon bewusst distanziert. Daher kann man die negative Umwendung vor dem Hintergrund von Hölderlins poetologischer Theorie als den Wechsel vom ‚heroischen‘ zum ‚idealischen Ton‘ begreifen.

Diese Interpretation scheint zwar plausibel aus, aber beantwortet die Frage nicht, wie sich dieser Zweifel am heroischen Opfer auf die Lücke am Ende von *Wie wenn am Feiertage...* bezieht. Hart Nibbrig und Friedrich sind der Meinung, dass *Wie wenn am Feiertage...* selbst in seinem ‚sprachlichen Zerbröckeln‘ als „warnende[s] Lied“ (MA I, 264; V. 72) gelingt.⁴⁴ Vermutlich war für Hölderlin das Ende von *Wie wenn am Feiertage...* seit seiner Konzeption immer problematisch, denn auch schon das Ende des Prosaentwurfes war fragmentarisch geblieben:

[...] **Aber (weh mir!) weñ von anderem
selb[] ge(ge)schlagener Wunde**
(Pfeile) das Herz (b)mir blutet, und tiefverloren
der Frieden ist, u. (st)freibescheidnes Genügen,
(U)und die Unruh’, und der Mangel mich treibt zum
Uferflusse des Göttertisches, weñ rings um mich

(Weh mir! (mich) o daß ich dañ nicht sage,)

und sag ich gleich, ich wäre genaht, die Himli-
(den falschen Pri)
schaun, (es s(s)toßen) sie selbst sie werfen
mich, (den)tief unter die Lebenden alle, |den
falschen /
/ Prie(f)ster hinab(.), daß ich, aus Nächten herauf,|
(ein) das ängstige/
(das) warnend(es) / Lied,| den []Unerfahrenen singe.
(FHA 7, 96-99)

In der ersten Hälfte dieses Entwurfs heißt es, dass das Herz von einer ‚selbstgeschlagenen Wunde‘ blutet, dass ein Frieden verloren ist, und dass Unruhe und Mangel das lyrische Ich an den ‚Tisch der Götter‘ treiben. Szondi interpretiert den ‚anderen Pfeil‘ und die ‚selbstgeschlagene Wunde‘ im Zusammenhang mit

⁴⁴ Vgl. Christian L. Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main 1981, S. 93; Friedrich: *Dichtung als „Gesang“*, S. 230.

der Trauer um die verlorene Diotima, die im fast gleichzeitig verfassten Gedicht *Elegie* (die Vorfassung von *Menons Klage um Diotima*) zum Ausdruck gebracht wird.⁴⁵ Er ist der Ansicht, dass *Wie wenn am Feiertage...* unvollendet bleibt, weil das Leid, das durch den Verlust der Geliebten entstand, nicht in die hymnische Form mündet.⁴⁶ Hier stellt sich die Frage, warum der Verlust der Geliebten als eine ‚selbstgeschlagene Wunde‘ bezeichnet wird. Das ‚Wir‘, das den Dichter im Allgemeinen bezeichnet, verändert sich zum individuellen ‚Ich‘.⁴⁷ Das ‚Selbst‘ soll als ‚Ich‘, das *Wie wenn am Feiertage...* verfasste, verstanden werden, aber das ist nicht mit der Geliebten, die außerhalb des Textes steht, zu verbinden.

Deswegen lässt sich diese Wunde als eine, die sich das lyrische Ich innerhalb dieses Textes zufügte, verstehen. Die ‚selbstgeschlagene Wunde‘ wurde von einem Pfeil verursacht, der von einem ‚anderen‘ Wesen als Gott abgeschossen wurde. Dieses andere Wesen ist das lyrische Ich selbst. Es schießt einen Pfeil auf sich selbst, weswegen die Wunde ‚selbstgeschlagen‘ genannt wird. Der Pfeil in Hölderlins Dichtung ist das, was der Gott schießt, d. h. der Blitz.⁴⁸ Daher bedeutet die ‚selbstgeschlagene Wunde‘, die das lyrische Ich sich mit dem ‚anderen Pfeil‘ zufügt, dass das lyrische Ich die Inspiration für die Dichtung aus sich selbst schöpft. Die gleiche Bedeutung hat auch das Semele-Gleichnis, weil durch es das lyrische Ich sich selbst als Dichter, der eine Inspiration erlangt, charakterisiert. Das Semele-Gleichnis wird zu einer Form der Hybris, weil mit ihm das lyrische Ich sich die gottgleiche Fähigkeit, einen Blitz der Begeisterung abzuschießen, zuschreibt. Diese Hybris führt zur Metapher der ‚Wunde‘, die negativ konnotiert ist.

In der metrischen Fassung ist der Ausdruck ‚selbstgeschlagene Wunde‘ nicht mehr vorhanden und der ‚idealische Ton‘, der die Bereitschaft zum Opfer als negativ darstellt, ist nun noch fragmentarischer geworden. Denn der anmaßende Wunsch, sich selbst in Begeisterung zu versetzen, kann nicht mehr nur negativ dargestellt werden. Die Konkretisierung des Semele-Gleichnisses unterstreicht erneut die produktive Bedeutung von Semeles Tat für den Dichter. Der durch die Partikel ‚daher‘ gebildete kausale Zusammenhang zwischen dem

⁴⁵ Vgl. Szondi: *Der andere Pfeil*, S. 313f.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Kocziszky ist der Ansicht, dass ‚Ich‘ und ‚Wir‘ einander gegenüberstehen wie Realität und Potenzialität, wie Indikativ und Konjunktiv. Vgl. Eva Kocziszky: *Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk*. Würzburg 1997, S. 150.

⁴⁸ Vgl. Szondi: *Der andere Pfeil*, S. 302.

Semele- und dem Bacchus-Gleichnis wird als die Rolle des Dichters, ein Werk zu schaffen und es der Leserschaft anzubieten, stärker unterstrichen. Um einen Gesang als Werk der Götter und Menschen zu erschaffen, ist es für den Dichter unvermeidbar, sich selbst in die Gefahr einer schwer auszubalancierenden Produktionsspannung zu bringen. Das Semele-Gleichnis ist keine ‚Wunde‘ mehr zu verstehen.

Die Worte, ‚Asche‘ und ‚tödli‘, die Semeles Tod betonen, wurden in der metrischen Fassung hinzugefügt, um die Notwendigkeit des Opfertods herauszustellen. Elsaghe behauptet, dass das Hinzufügen von ‚Asche‘ und ‚tödli‘ der ursprünglicheren Konzipierung des Gedichts, die den Tod Semeles verbirgt, entgegen steht und letztlich zur Fragmentierung des Gedichts führte.⁴⁹

Als Grund der Fragmentierung ist vielmehr die Hybris des Wunsches, die das Semele-Gleichnis herausstellt, zu nennen. Der Wunsch bringt ein Dilemma mit sich, indem die Selbstdarstellung des Dichters, der sich durch die Begeisterung opfert, notwendigerweise von Hybris geprägt ist. Die Reflexion auf diese Hybris kann darin gelesen werden, dass Unruhe und Mangel das lyrische Ich an den Tisch der Götter ‚treiben‘. Der „Uferfluss[] [sc. Überfluss] des Göttertisches“ (ebd.) spielt auf die mythologische Figur des Tantalos an, der zum Essen an die Tafel der Götter geladen wurde. Nach Kocziszky ist Tantalos „das mythische Vorbild des Dichters der dürftigen Zeit, dessen Mangel prinzipiell nicht erfüllt werden kann“.⁵⁰ Der Dichter sieht sich vom Mangel in der dürftigen Zeit getrieben an. Das Wort ‚treiben‘ stellt die Hybris des Dichters, sich in Begeisterung versetzen zu wollen, als etwas dar, wozu er gezwungen wurde.

In der Darstellung des Zwangs von außen zeigt sich der Versuch, den anmaßenden Wunsch zu verbergen. Trotzdem wird der Dichter im fragmentarischen Ende bestraft. Im fragmentarischen Ende lassen sich Spuren der Gedanken lesen, wie die Hybris des Dichters behandelt werden sollte. Dieses Problem wurde nicht gelöst und das erschwerte die Vollendung von *Wie wenn am Feiertage...* Die Spannung zwischen dem anmaßenden Wunsch und der kritischen Reflexion über diesen Wunsch führt am Ende nur dazu, die Hybris zu verdecken und beizubehalten.

Der Wunsch, sich in eine außermenschliche Begeisterung zu versetzen, entspricht dem Wunsch, ein unkontrollierbares ‚Ereignis‘ zu kontrollieren. Dieser

⁴⁹ Vgl. Elsaghe: *Untersuchungen zur Funktion des Mythos in Hölderlins Feiertagshymne*, S. 160.

⁵⁰ Kocziszky: *Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk*, S. 152.

Wunsch wird zwar kritisch betrachtet, aber er bleibt notwendigerweise noch, insofern man sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern will. Die Spannung resultiert als Ergebnis der ‚Ereignishaftigkeit‘, die in der ‚ursprünglichen Einheit‘ enthalten ist.

4.4 Das Motiv des Selbstopfers in „Der Tod des Empedokles“

4.4.1 Die Bedeutung des Todes im „Frankfurter Plan“ und „Ersten Entwurf“

Die Tat, sich selbst in Gefahr zu bringen, erscheint in Hölderlins Texten auch im Motiv des Selbstopfers. Das Selbstopfer ist das Hauptthema von Hölderlins Trauerspielprojekt *Der Tod des Empedokles*. Nach einer Legende von Diogenes Laërtius tötete sich Empedokles, ein antiker griechischer Philosoph, der als Vorsokratiker die Vier-Elemente-Lehre behauptet, indem er in den Vulkan Ätna sprang. Mit dieser Legende verband Hölderlin seinen Plan, den berühmten ‚Selbstmord‘ von Sokrates als Opfertod in einem Trauerspiel zu beschreiben, und begann das Trauerspielprojekt *Der Tod des Empedokles*. Der Titel des Trauerspiels deutet an, dass der Tod des Titelhelden im Zentrum des *Empedokles*-Projekts stehen sollte. Aber dieser ist in den Entwürfen nicht konkret beschrieben, weil alle Entwürfe vor der Szene des Todes abgebrochen wurden. Daher lässt sich vermuten, dass die Beschreibung des Todes ein Problem für den angenommenen Hintergrund dieser Niederschrift war.

Der Tod des Empedokles besteht aus dem frühen *Frankfurter Plan* und drei fragmentarischen Entwürfen sowie den theoretischen Schriften *Die tragische Ode...*, *Grund zum Empedokles* und *Das untergehende Vaterland...*. Die Bedeutung des Todes ist von Fassung zu Fassung verändert. Dazu schreiben Sibylle Peters und Martin J. Schäfer, dass der Tod des Empedokles der „Tod als Rückkehr in die Differenzlosigkeit des Absoluten, der Tod als Sühne und schließlich der Tod als Opfer“ ist.⁵¹ Sein Tod kann in allen Entwürfen zuerst als freiwilliges Selbstopfer verstanden werden. Diese Freiwilligkeit und das damit entstehende Heldentum gründen auf den historischen Informationen über

⁵¹ Sibylle Peters, Martin J. Schäfer: Selbstopfer und Repräsentation: ‚Der Tod des Empedokles‘ und der Tod des Empedokles. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 30 (1996/1997), S. 282-307, hier S. 283.

die Tode von Sokrates und Empedokles, auf denen Hölderlins Trauerspielprojekt basiert.

Der *Frankfurter Plan* ist, ebenso wie jeder der Entwürfe, fünftaktig angelegt. In ihm ist der Inhalt der einzelnen Akte kurz skizziert. Der *Frankfurter Plan* hält fest, dass Empedokles, der in „Kulturhaß“ (MA I, 763) verfallen ist, versucht, sich durch einen freiwilligen Tod mit der Natur zu vereinen (MA I, 766). Er wird zum Einsiedler, weil er in Zwietracht mit dem Volk steht. Der Tod ermöglicht es Empedokles, seine Leiden und seine Einsamkeit zu überwinden und sich wieder an die ‚ursprüngliche Einheit‘ anzunähern. Sein Tod wird dadurch bedeutungsvoll, dass seine Anhänger seinen Tod idealisieren (MA I, 766).

Der *Frankfurter Plan* konzipiert die Bedeutung des Todes von Empedokles als Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘. Die anderen Entwürfe, in denen diese Konzeption mit Veränderungen konkretisiert wird, stellen die Bedeutung des Todes nicht so klar dar und in ihnen ist die Szene des Todes nicht verwirklicht. Im *Ersten Entwurf* wird vor allem betont, dass Empedokles in Zwietracht mit der Natur und den Göttern steht, während im *Frankfurter Plan* die soziale Zwietracht zwischen Empedokles und dem Volk herausgestellt wird.⁵²

O innige Natur! ich habe dich
Vor Augen, kennest du den Freund noch
Den Hochgeliebten, kennest du mich nimmer?
Den Priester, der lebendigen Gesang,
Wie frohvergoßnes Opferblut, dir brachte?
[...]
Wo seid ihr, meine Götter? weh ihr laßt
Wie einen Bettler mich und diese Brust
Die liebend euch geahndet, stießt ihr mir
Hinab und schloßt in schmähliche Bande
Die Freigeborne, die aus sich allein
Und keines andern ist? Dulden sollt' ichs
Wie die Schwächlinge, die im scheuen Tartarus
Geschmiedet sind ans alte Tagewerk?
(MA I, 778f.; V. 285-308)

⁵² Peters und Schäfer formulieren die Veränderung vom *Frankfurter Plan* und zum *Ersten Entwurf*: „Während im *Frankfurter Plan* Tragik aus dem Leiden des Empedokles an der Bindung an die menschliche Sphäre und ihre Partikularität erwächst, wird seine Person im *Ersten Entwurf* bereits als Überwindung der ursprünglichen Entzweiung eingeführt. Empedokles war vor dem Beginn der dramatischen Handlung in der Lage, eine Vermittlung zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre zu empfinden und zum Beispiel im Spiel seiner Leier auch auszudrücken.“ Peters, Schäfer: *Selbstopfer und Repräsentation*, S. 284.

Er fragt, „bin ich ganz allein?“ (MA I, 779; V. 297) Empedokles fühlt sich einsam, weil er sich mit der Natur und den Göttern nicht mehr vereint fühlt. Seine Fragen drücken seinen Wunsch aus, sich mit der Natur und den Göttern zu verbinden. Diese Fragen bezweifeln gleichzeitig seine Einsamkeit und durch sie scheint die Möglichkeit der Versöhnung mit der Natur auf. In diesem Kontext wird im *Ersten Entwurf* sein Tod als Suche nach der Einheit mit der Natur gestaltet und deutlicher als im *Frankfurter Plan* begründet, weil die soziale Zwietracht mit dem Volk im *Frankfurter Plan* zur existentiellen Zwietracht mit der Natur verändert wird.

Empedokles vergleicht sich mit „Schwächlinge[n]“ im scheuen Tartarus. Hier ist die mythische Figur Tantalos angedeutet, die auch im Brief Hölderlins an Böhlendorff erwähnt wird. Es stellt sich die Frage, wie die Gemeinsamkeit zwischen Empedokles und Tantalos erscheint.

O Schattenbild, verbirg dirs nicht! du hast
Es selbst verschuldet, armer Tantalus
Das Heiligtum hast du geschändet, hast
Mit frechem Stolz den schönen Bund entzweit
Elender! als die Genien der Welt
Voll Liebe sich in dir vergaßen, dachtest du
An dich und wähtest karger Thor, an dich
Die Gütigen verkauft, daß sie dir
Die Himmlischen, wie blöde Knechte dienten!
(MA I, 779; V. 313-321)

Tantalos zeigt den „frechte[n] Stolz“, der dem Mythos nach darin erscheint, dass er die Götter auf die Probe stellt und den anderen Menschen Nektar schenkt. Die Himmlischen sind für Tantalos „blöde Knechte“. Wegen dieser Hybris verlor er den „schönen Bund“ mit den Göttern. Indem Empedokles sich mit Tantalos vergleicht, charakterisiert er sich als jemand, der wegen seiner Hybris die Verbindung mit dem Göttlichen verlor.

Im *Ersten Entwurf* wird von Empedokles behauptet, sich Gott genannt zu haben, was vom Priester Hermokrates als Sünde betrachtet wird.⁵³

[...] Da sizt
Er seelenlos im Dunkel. Denn es haben
Die Götter seine Kraft von ihm genommen,

⁵³ Haberer interpretiert die Sünde des Empedokles als „Wortschuld“, d. h. „Schuld durch Sprechen“. Vgl. Brigitte Haberer: *Sprechen, Schweigen, Schauen. Rede und Blick in Hölderlins „Der Tod des Empedokles“ und „Hyperion“*. Bonn 1991, S. 31.

Seit jenem Tage, da der trunkne Mann
Vor allem Volk sich einen Gott genannt.
(MA I, 775; V. 177-181)

Empedokles klagt sich im Text desselben Vergehens an:

[...] die Götter waren
Dienstbar mir geworden, ich allein
War Gott, und sprachs im frechen Stolz heraus –
(MA I, 784; V. 451-453)

Empedokles nennt sich den Gott, der sogar über den anderen Göttern steht. Weil die ‚ursprüngliche Einheit‘ den Zustand, in dem die Gegensätze vereint sind, bedeutet, wird in Hölderlins Text dargestellt, dass nur der Mensch sich mit den Göttern verbinden kann. Empedokles muss Mensch bleiben, sonst kann er die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen nicht verwirklichen. Diese Grundvoraussetzung zwischen Empedokles und den Göttern wird negiert, wenn er sich Gott nennt und darüber hinaus die Götter für seine Diener hält.⁵⁴

Im *Ersten Entwurf* wird zwar wie im *Frankfurter Plan* dargestellt, dass sein Tod es Empedokles ermöglicht, die Verbindung mit der Natur zu erlangen, aber sein Tod wird als Sühne für die Hybris charakterisiert. Violetta Waibel betont die Bedeutung seines ‚freiwilligen‘ Todes als Sühne: „Die Selbstüberhöhung aus freiem und frechem Übermut ist nur zu sühnen durch die freie Wahl der Demut zum Tode.“⁵⁵ In dieser Freiheit zeigt sich „das tragische Schicksal des Menschen der Moderne und der Neuzeit“.⁵⁶ Das Feuer, in das Empedokles sich wirft, ist „Analogon des Geistes und höchster Ausdruck der modernen Auffassung der Freiheit und reifer Subjektivität“.⁵⁷ Um sich auf dieses Motiv des Feuers zu beziehen, musste der Held des Trauerspiels Waibels Meinung nach von Sokrates zu Empedokles verändert werden.

Während Waibel von der Freiwilligkeit vom Tod des Empedokles spricht, kann er im Text auch als von außen gezwungen interpretiert werden.

[...] Ihr dürft leben
So lang’ ihr Othem habt; ich nicht.
Es offenbart die göttliche Natur

⁵⁴ Peters und Schäfer sehen die Sünde des Empedokles in seinem Versuch an, die Vermittlung zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre auszudrücken. Vgl. Peters, Schäfer: Selbstopfer und Repräsentation, S. 285.

⁵⁵ Waibel: Scheitern des Tragischen? Anmerkungen zu Hölderlins ‚Empedokles‘, S. 378.

⁵⁶ Ebd., S. 377.

⁵⁷ Ebd.

Sich göttlich oft durch Menschen.
Doch hat der Sterbliche, dem sie das Herz
Mit ihrer Wonne füllte, sie verkündet,
O laßt sie dann zerbrechen das Gefäß,
Damit es nicht zu andrem Brauche dien’,
Und Göttliches zum Menschenwerke werde.
(MA I, 827; V. 1615-1623)

Die Offenbarung der göttlichen Natur durch die Menschen entspricht als ‚Ereignis‘ dem Eintreten des Außermenschlichen ins Menschliche. Hier liegt die gleiche Struktur wie in der Begeisterung vor, dass der Gott sich durch den Mund des Menschen nennt und eine poetische Sprache entsteht. Daher lässt sich der Charakter des Empedokles in Hölderlins Texten vor allem als Dichter erkennen.⁵⁸ Der Mensch ist nur ein Medium für die Offenbarung der Natur und das Subjekt der Offenbarung ist die Natur. Durch die Offenbarung wird der Empfangende göttlich und kann nicht wieder zum Menschen werden. Der Augenblick, in dem die Natur sich durch den Menschen offenbart, ist auch der Augenblick, in dem der Mensch als Empfangender überwunden und zerbrochen wird, d. h. stirbt.

Empedokles erscheint wie im Dichterbild von *Wie wenn am Feiertage...* als Mensch, der das Außermenschliche erlangt und in Todesgefahr gerät.

Und wohlbewußt ist mir mein Loos und längst
Am jugendlichen Tage hab’ ich mirs
Geweissagt;
(MA I, 828; V. 1629-1631)

Er sagt seinen Tod als Schicksal voraus. Die Charakterisierung seines Todes als Schicksal deutet eine außermenschliche Kraft an. Dass diese Charakterisierung von ihm selbst intendiert ist, zeigt eine Spannung, dass er sich selbst das Schicksal zugeschrieben hat, obwohl das Schicksal eigentlich für die Menschen unkontrollierbar ist. Der Tod des Empedokles wird zwar als freiwilliges Selbstopfer dargestellt, das ein Heldentum erzeugt, aber er wird gleichzeitig auch als von außen erzwungen charakterisiert. Im Folgenden soll die Frage untersucht werden,

⁵⁸ In *Hyperion* heißt es: „Gestern war ich auf dem Aetna droben. Da fiel der große Sicilianer mir ein, der einst des Stundenzählens satt, vertraut mit der Seele der Welt, in seiner kühnen Lebenslust sich da hinabwarf in die herrlichen Flammen, denn der kalte Dichter hätte müssen am Feuer sich wärmen, sagt’ ein Spötter ihm nach.“ (MA I, 753). Auch im *Grund zum Empedokles* gibt es die Beschreibung: „Er scheint nach allem zum Dichter geboren“ (MA I, 871).

warum der Tod des Empedokles in dieser ambivalenten Weise konzipiert wird und wozu die implizite Spannung dieser zwei Sichtweisen führt.

4.4.2 Das anmaßende Selbstopfer im „Zweiten“ und „Dritten Entwurf“

Der Zwang zum Tod im *Ersten Entwurf* wird vom *Zweiten Entwurf* übernommen. Im *Zweiten Entwurf* wird Empedokles charakterisiert als „Dichter, der durch sein Wort den Geist der Natur zur Sprache bringt“.⁵⁹ Damit erscheint auch das Motiv der Begeisterung aus dem *Ersten Entwurf*, in dem die Natur sich in Empedokles offenbart.

Wirken soll der Mensch
Der sinnende, soll entfaltend
Das Leben um ihn fördern und heitern.
Voll schweigender Kraft umfängt
Den ahnenden, die große Natur,
Daß ihren Geist hervor er rufe, trägt
Die Sorg im Busen und die Hoffnung der Mensch,
Tiefwurzeln strebt das gewaltige Sehnen ihm auf.
Und viel vermag er und herrlich ist
Sein Wort, es wandelt die Welt
Und unter den Händen
(MA I, 857f.; V. 525-535)

Der Mensch kann den ‚Geist der Natur‘ hervorrufen. Katharina Grätz vertritt die Auffassung, dass der Mensch das, was in der Natur als ruhendes Potenzial verborgen liegt, aktualisiert, indem er diesem Potenzial die zu sinnlichen Äußerungen verhilft.⁶⁰ In der Begeisterung kann sich die Natur zeigen und diese Wirkung betont das Attribut ‚herrlich‘ für das ‚Wort‘, welches auf ein poetisches Wort weist. Dieser Vorstellung nach besitzt dieses Wort das enorme Potenzial, sich durch die Verbindung der Götter mit den Menschen wieder ereignen zu lassen, wodurch man sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähert. Gleichzeitig zwingt die ‚große Natur‘ den das ‚Ereignis‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ ahnenden Menschen, ihren Geist hervorzurufen. Deswegen ist Grätz der Meinung, dass der Mensch die Natur nicht beherrscht, sondern sich als ihr

⁵⁹ Theresia Birkenhauer: Empedokles. In: Johann Kreuzer (Hrsg): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 198-223, hier S. 212.

⁶⁰ Vgl. Katharina Grätz: *Der Weg zum Lesetext. Editions-kritik und Neu-edition von Friedrich Hölderlins „Der Tod des Empedokles“*. Tübingen 1995, S. 16.

Diener versteht.⁶¹ Aber das Verhältnis zwischen der Natur und den Menschen darf nicht als Hierarchie betrachtet werden, weil es zwischen ihnen eine gegenseitige Interaktion gibt.

Demnach besteht eine Verbindung zwischen der Natur, die voll „schweigender Kraft“ ist, und dem Menschen, der das die Welt verwandelnde „Wort“ hervorbringt. Im *Zweiten Entwurf* sieht Empedokles es als notwendig an, der schweigenden Natur Ausdruck zu verleihen, weil sie sich ohne die Verwirklichung dieses Ausdrucks nicht offenbaren kann.

Was wäre denn der Himmel und das Meer
Und Inseln und Gestirn, und was vor Augen
Den Menschen liegt, was wär
Diß todte Saitenspiel, gäb' ich ihm Ton
Und Sprach' und Seele nicht? was sind
Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht
Verkündige – nun! sage, wer bin ich?
(MA I, 857; V. 505-511)

Er wird als Mensch dargestellt, der den äußeren Dingen „Ton“, „Sprach[e]“ und „Seele“ gibt. Wenn die Götter sich im Wort des Menschen offenbaren, leiht der Mensch den Göttern das Wort. In der Darstellung der aktiven Tat von Empedokles lässt sich auch eine Hybris lesen, weil er behauptet, dass ihn das Göttliche braucht. Diese Hybris wird schon im *Ersten Entwurf* angedeutet, wo Empedokles sich zwar als Empfangender darstellt, in dem die Natur sich offenbart. Für Brigitte Haberer liegt ein Unterschied zwischen dem *Ersten* und dem *Zweiten Entwurf* darin, dass die Sünde des Empedokles sich von der Hybris der Selbstenennung als Gott im *Ersten Entwurf* zum Verrat des Göttlichen im *Zweiten Entwurf* ändert.⁶² Trotz dieses Unterschieds erscheint in beiden Entwürfen gemeinsam die Hybris, die sich darin zeigt, dass Empedokles sich als Mensch darstellt, der das Außermenschliche empfangen kann.

Das Motiv des Selbstopfers wird zwar im *Ersten* und *Zweiten Entwurf* erwähnt, aber erst im *Dritten Entwurf* spielt es eine zentrale Rolle. Während der Tod des Empedokles im *Ersten* und *Zweiten Entwurf* als Lösung seines persönlichen Problems dargestellt wird, scheint sein Selbstopfer für die anderen Figuren eine heroische Tat zu sein. Dieses Heldentum wird stringenter gestaltet, indem sich im *Dritten Entwurf* das persönliche Problem des Empedokles zum

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. Haberer: *Sprechen, Schweigen, Schauen*, S. 74.

allgemeineren Problem der ganzen Menschheit entwickelt. Dort spricht er davon, dass der Gott das Volk verlassen hat (MA I, 898f.; V. 402-418). Deswegen soll sein Opfertod die Zwietracht zwischen den Göttern oder der Natur und den Menschen versöhnen.

Im *Dritten Entwurf* wird der Tod des Empedokles nicht mehr von ihm selbst, sondern aus der Perspektive des weisen Manes begründet.

Der Eine doch, der neue Retter faßt
 Des Himmels Stralen ruhig auf, und liebend
 Nimmt er, was sterblich ist, an seinen Busen,
 Und milde wird in ihm der Streit der Welt.
 Die Menschen und die Götter söhnt er aus.
 Und nahe wieder leben sie, wie vormals,
 [...] damit durch reine Hand
 Dem Reinen das Nothwendige geschehe,
 Sein eigen Glück, das ihm zu glücklich ist,
 Und giebt, was er besaß, dem Element,
 Das ihn verherrlichte, geläutert wieder.
 Bist du der Mann? derselbe? bist du diß?
 (MA I, 897; V. 362-378)

So fragt Manes Empedokles, ob er der „neue Retter“ ist, der die Götter und die Menschen versöhnen kann.⁶³ Weder verneint noch bejaht er diese Frage. Er sagt nur, dass Manes wissen soll, wer Empedokles ist, weil Manes ein „Alleswissender“ (ebd.; V. 380) ist. So lassen die Fragen des Manes darauf schließen, dass der Opfertod des Empedokles die Versöhnung verwirklichen kann. Manes wird als Figur eingeführt, die Empedokles zwar in Frage stellt, deren Autorität aber letztlich auch dazu dient, den Opfertod zu legitimieren und zu verherrlichen.⁶⁴ Die Autorität des Manes wird hingegen von Empedokles bestätigt. Während Angela Esterhammer von einer performativen Rolle im Fluch von Hermokrates auf Empedokles spricht,⁶⁵ lässt sich ein performativer Charakter auch in den Fragen des Manes und dem Antwort des Empedokles sehen. Das Wort des Manes kann in der wechselseitigen Legitimierung Empedokles als den Versöhnenden darstellen.

⁶³ Nach Peters und Schäfer wird hier der Opfertod des Empedokles nicht mehr als persönliches Vergehen, sondern als notwendige geschichtliche Station charakterisiert, mit der die Geschichte in Richtung einer Versöhnung fortschreiten kann. Vgl. Peters, Schäfer: *Selbstopfer und Repräsentation*, S. 287.

⁶⁴ Vgl. Grätz: *Der Weg zum Lesetext*, S. 21.

⁶⁵ Vgl. Angela Esterhammer: *The Romantic Performative. Language and Action in British and German Romanticism*. Stanford (Calif.) 2000, S. 203-217.

Die Hybris des Empedokles bleibt zwar immer noch in der Auffassung, dass sein Selbstopfer die Versöhnung der ganzen Menschheit mit der Natur und den Göttern verwirklichen kann. Aber im *Dritten Entwurf* steht die persönliche Hybris des Empedokles nicht mehr im Vordergrund.⁶⁶ Sein Selbstopfer erscheint nun als allgemeingültiger. Die Entwicklung der Fassungen von *Der Tod des Empedokles* ist der Prozess, seinen Tod objektiver darzustellen: Erstens wird sein Tod als erzwungen und notwendig charakterisiert, zweitens wird er als Opfertod für die anderen Menschen charakterisiert und drittens wird er aus der Perspektive der anderen Menschen begründet. Hinter dieser Darstellung als von außen erzwungen bleibt eine persönliche Neigung des Empedokles nach dem Selbstopfer bestehen.

O warum lässest du
Zu sterben deinen Helden
So leicht es werden, Natur?
Zu gern nur, Empedokles,
Zu gerne opferst du dich,
(MA I, 862; V. 653-657)

In dieser Äußerung Delias erscheint eine ambivalente Auffassung: Zum einen hat die Natur Empedokles eine Neigung zum Selbstmord gegeben, zum anderen opfert er sich freiwillig. Die zwei gegenläufigen Begründungen stellen die Spannung im Selbstopfer heraus: Einerseits soll das Heldentum des freiwilligen Selbstopfers dargestellt werden und andererseits soll dessen Hybris durch die Darstellung als von außen erzwungen verborgen werden.

Es gibt keine klare Antwort auf die Frage, warum das Trauerspielprojekt *Der Tod des Empedokles* abgebrochen wurde. Aber man kann vermuten, dass die Begründung oder Charakterisierung des Todes damit zu tun hat. Der Tod des Empedokles soll als heroisches Selbstopfer betrachtet werden, aber gerade deswegen ist in ihm auch eine Tendenz zur Hybris enthalten. Hölderlins Texte von *Der Tod des Empedokles* sind ein Prozess, der versucht, diesen Hybris-Charakter des Empedokles zu verbergen, indem sie seinen Tod als von außen erzwungen und als notwendig darstellen. Hier gibt es eine Spannung zwischen Hybris und der Kritik an ihr und diese Spannung verkompliziert die Begründung

⁶⁶ „Die dritte und letzte Fassung betont Empedokles’ Opferstatus und lässt dagegen das Motiv der Hybris, das die erste Version umrissen, die zweite angedeutet hatte, komplett verschwinden.“ Peter-André Alt: Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität. Hölderlins ‚Empedokles‘-Projekt und die Diskussion des antiken Opferbegriffs im 18. Jahrhundert. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 37 (2010/2011), S. 30-67, hier S. 53.

des Todes. Das Gleiche kommt auch im fragmentarischen Ende von *Wie wenn am Feiertage...* vor. Diese Gemeinsamkeit ermöglicht es zu vermuten, dass durch diesen Grundkonflikt die Niederschrift des *Empedokles*-Projekts abgebrochen wurde.

4.4.3 Das Selbstopfer als Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘

Nun ist zu fragen, warum der Tod des Empedokles objektiver dargestellt wird. Der *Grund zum Empedokles*, der Text, der zwischen dem *Zweiten* und *Dritten Entwurf* geschrieben wurde, gibt Hinweise darauf. Birkenhauer fasst zusammen, wie die Hölderlin-Forschung diesen Text verstanden hat: „Der *Grund zum Empedokles* sei eine geschichtsphilosophische Abhandlung; erst jetzt gelinge es Hölderlin, Empedokles’ Tod nicht mehr subjektiv, sondern objektiv zu begründen, als Tod des Einzelnen, der sich für die Erneuerung der Gemeinschaft freiwillig opfert, damit die von ihm vorzeitig gelebte Lösung des Verhältnisses zwischen Natur und Kunst eine allgemeine werden kann.“⁶⁷ Aufgrund dieser These ergeben sich die Fragen, wie im *Grund zum Empedokles* der Tod ‚objektiv‘ begründet wird und ob der Tod für ‚freiwillig‘ gehalten werden kann.

In diesem Text geht es um eine dialektische Vereinigung der Gegensätze, z. B. Natur und Kunst, Subjekt und Objekt sowie Einzelnes und Allgemeines. Empedokles ist der Mensch, „in dem sich jene Gegensätze so innig vereinigen, daß sie zu *Einem* in ihm werden“ (MA I, 870; Hervorhebung von Hölderlin). In seinem Leben scheint die ‚ursprüngliche Einheit‘ enthalten zu sein, weswegen er der „ganze Mensch“ (MA I, 872) genannt wird. In seinem Leben „erschien das Object [...] in subjectiver Gestalt, wie er die objective Gestalt des Objects angenommen hatte“ (MA I, 874). Die Vereinigung des Subjekts mit dem Objekt erscheint in Hölderlins Texten immer, wenn von der ‚ursprünglichen Einheit‘ die Rede ist. Es ist dieselbe Gemeinsamkeit mit der Gleichstellung des Subjekts mit dem Objekt im Semele- und Bacchus-Motiv von *Wie wenn am Feiertage...*

Die Ganzheit des Empedokles erscheint nur für ihn selbst als subjektiv und individuell. Nach der Logik des Texts muss sie auch für andere Menschen erkennbar, daher objektiver und allgemeiner werden. Deswegen wird das repräsentative Opfer nötig. Das Schicksal seiner Zeit „erforderte ein Opfer, wo der ganze Mensch, das wirklich und sichtbar wird, worinn das Schicksal seiner

⁶⁷ Birkenhauer: *Empedokles*, S. 214.

Zeit sich aufzulösen scheint, wo die Extreme sich in Einem wirklich und sichtbar zu vereinigen scheinen“ (MA I, 872). Empedokles zeigt sich erst durch seinen Opfertod „wirklich und sichtbar“ als der ganze Mensch, in dem Subjekt und Objekt ein und dasselbe sind. Er selbst wird so zu einer allgemeinen und objektiven Figur. Die ihn umgebende Zeit findet in ihm ihren individuellen und subjektiven Ausdruck. Das ist der „Ausdruck dieser Vertauschung des Objects und Subjects“ (MA I, 876), worin „das Subjective und das Objective ihre Gestalt verwechseln, und Eines werden in einem“ (MA I, 878).

So lässt sich im Selbstopfer des Empedokles eine Verbindung zwischen Subjekt und Objekt begreifen, indem der Selbstmord aus der Perspektive der anderen Menschen objektiv begründet wird und als von außen gezwungen charakterisiert wird. Die Darstellung als von außen erzwungen ist nötig, um den Selbstmord objektiver zu machen, weil sonst der Tod des Empedokles nur als freiwilliges Selbstopfer dargestellt würde. Dies verbirgt nicht nur die Hybris des Selbstopfers, sondern verbindet auch das Subjektive mit dem Objektiven. Damit wird die ‚ursprüngliche Einheit‘ als Vereinigung des Subjekts mit dem Objekt denkbar gemacht.

Um das Leben des Empedokles, in dem die Vereinigung erscheint, erkennbar zu machen, „muss es dadurch sich darstellen, daß es im Übermaße der Innigkeit, wo sich die Entgegengesetzten verwechseln, sich trennt“ (MA I, 868). Das ‚Übermaß der Innigkeit‘ deutet auf die vollkommene Einheit der Gegensätze hin. Die Vereinigung der Gegensätze ist nur durch die Trennung erkennbar, was auch in *Seyn, Urtheil, Modalität* beschrieben wird.

[...] darum muß das Einigende untergehen, weil es zu sichtbar und sinnlich erschien, und diß kann es nur dadurch, daß es in irgend einem bestimmtesten Punkte und Falle sich ausdrückt. (MA I, 876)

Dieser ‚bestimmteste Punkt und Fall‘ weist auf den Tod des Empedokles hin. Sein Tod ist notwendig, damit die Vereinigung der Gegensätze, die in ihm verdeckt ist, sichtbar und sinnlich wird. Dass die Vereinigung gefasst wurde, bedeutet, dass sie schon vergangen ist. Deswegen muss sie ‚untergehen‘, d. h. sich auflösen, um fassbar zu werden. Hier lässt sich eine Gemeinsamkeit mit der Vollendung Diotimas in *Hyperion* lesen, die schon vergangen ist, als Hyperion sie aufgefasst hat.

„Sein Schicksaal stellt sich in ihm [sc. Empedokles] dar, als in einer augenblicklichen Vereinigung, die aber sich auflösen muß, um mehr zu werden.“

(MA I, 871) Die Vereinigung ist augenblicklich, weil sie sich auflösen muss. Die Verbindung der Menschen mit der Natur und den Göttern kann nicht ewig sein. Der Tod des Empedokles entspricht diesem Augenblick der Auflösung. Das Gefäß, in dem die Natur sich offenbart, muss zerstört werden (MA I, 827; V. 1617-1623). In der dialektischen Bewegung wiederholt sich die Auflösung, wodurch sie mehr als bisher wird und sich ohne Ende fortsetzt. Wenn die Vereinigung wirklich und sichtbar wurde, hat sie sich schon aufgelöst. In der Wiederholung der Vereinigung und Auflösung kann der Mensch sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ annähern, aber sie nicht erreichen. Diese Unerreichbarkeit bedingt die Endlosigkeit der dialektischen Bewegung bei Hölderlin.

Hölderlins Dialektik zielt nicht auf die Hegelsche Aufhebung, denn Hegels Dialektik setzt auf diesen Platz des Dritten etwas anderes als Gegensätze, während für Hölderlin die Vereinigung der Gegensätze sich auflösen muss. „Natur und Kunst sind sich im reinen Leben nur harmonisch entgegengesetzt.“ (MA I, 868) Das ‚reine Leben‘ kann als Zustand verstanden werden, in dem Gegensätze sich komplett und rein vereinigen.⁶⁸ Die harmonische Entgegensetzung zeigt einen Doppelcharakter, insofern als Gegensätze sich vereinigen und diese Vereinigung sich gleichzeitig auflöst. Dieser Doppelcharakter weist darauf, dass die Vereinigung der Gegensätze kein statischer Zustand ist, sondern die Annäherung an die Vereinigung und die Entfernung von ihr sich wiederholen.

Die Idee von der Wiederholung der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ kann auch im Text *Das untergehende Vaterland...* beobachtet werden. Dieser Text wurde nach Abbruch des *Dritten Entwurfs* und im Anschluss an die letzten Notizen zur geplanten Rede des Sehers Manes verfasst.⁶⁹ Darin wird die dialektische Bewegung, die im *Grund zu Empedokles* beschrieben wird, in Verbindung mit der Geschichtsauffassung verstanden.⁷⁰

Das untergehende Vaterland, Natur und Menschen insofern sie in einer
besondern Wechselwirkung stehen, eine *besondere* idealgewordene Welt,

⁶⁸ Das ‚Reine‘ weist auf die „tiefste und reinste Innigkeit zwischen dem reinen Geist und dem Göttlichen“. Karin Dahlke: *Äußerste Freiheit. Wahnsinn, Sublimierung, Poetik des Tragischen der Moderne: Lektüren zu Hölderlins „Grund zum Empedokles“ und zu den „Anmerkungen zum Oedipus“ und „zur Antigonä“*. Würzburg 2008, S. 303.

⁶⁹ Vgl. Waibel: *Scheitern des Tragischen?*, S. 353.

⁷⁰ Vgl. Grätz: *Der Weg zum Lesetext*, S. 22f. Hier kann auch die Anspielung auf das Revolutionäre gelesen werden. Das *Empedokles*-Projekt selbst wird auch im Zusammenhang mit der Französischen Revolution interpretiert. Vgl. Christoph Prignitz: *Zeitgeschichtliche Hintergründe der ‚Empedokles‘-Fragmente Hölderlins*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982/1983), S. 229-257.

und Verbindung der Dinge ausmachen, und sich insofern auflösen damit aus ihr und aus dem überbleibenden Geschlechte und den überbleibenden Kräften der Natur, die das andere reale Prinzip sind, eine neue Welt, eine neue aber auch besondere Wechselwirkung, sich bilde, so wie jener Untergang aus einer reinen aber besondern Welt hervorgieng. (MA II, 72; Hervorhebung von Hölderlin)

Das „untergehende Vaterland“ weist auf die Auflösung einer alten Welt und den Anfang einer neuen. Diese Geschichtsauffassung wird im Zusammenhang mit der „Wechselwirkung“ zwischen der Natur und den Menschen aufgefasst. Die „Wechselwirkung“ treibt die dialektische Bewegung weiter, die sich der Vereinigung der Gegensätze annähert. Diese Vereinigung löst sich im Augenblick des Sich-Ereignens zugleich auf und es entsteht eine neue Wechselwirkung als neuer Beginn einer dialektischen Bewegung. Die „*besondere* ideal gewordene Welt“, „reine[] aber besonder[e] Welt“, ist nicht empirisch und durch die Auflösung erscheint sie nicht mehr als ideal oder rein, sondern als real, aber als schon vergangen.

Denn die Welt aller Welten, das Alles in Allen, welches immer *ist*, und aus dessen Seyn alles angesehen werden muß, *stellt* sich nur in aller Zeit – oder im Untergange oder im Moment, oder genetischer im werden des Moments und Anfang von Zeit und Welt *dar*, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache, Ausdruck Zeichen Darstellung eines lebendigen aber besondern Ganzen, welches eben wieder in seinen Wirkungen dazu wird, und zwar so daß in ihm, sowie in der Sprache, von einer Seite weniger oder nichts lebendig Bestehendes von der anderen Seite alles zu liegen scheint. (Ebd.; Hervorhebung von Hölderlin)

Der Untergang der Welt, d. h. die Auflösung der Welt, ist der Moment, in dem das Werden der neuen Zeit und Welt anfängt. Dieser Übergang, in dem sich Vereinigung und Auflösung gleichzeitig ereignen, lässt sich als der Moment verstehen, in dem „von einer Seite weniger oder nichts lebendig Bestehendes von der anderen Seite alles zu liegen scheint“. Hölderlin stellt mit der Hervorhebung im Text („*stellt* sich [...] *dar*“) heraus, dass „Alles in Allen“ im Übergang von einem alten zu einem neuen Zustand besteht und dieser Übergang durch Sprache dargestellt werden kann.⁷¹ Hier wird die Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache im Wechsel der Zeiten und der Entwicklung der Geschichte thematisiert.

⁷¹ Vgl. Johann Kreuzer: *Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischem Fragment „Das untergehende Vaterland...“ und „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...“*. Königstein 1985, S. 47.

4.5 Zusammenfassung des Kapitels

Dieses Kapitel stellte heraus, dass der Wunsch, sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ anzunähern, in Hölderlins Texten als Hybris erscheint, indem das Motiv der Begeisterung und des Selbstopfers interpretiert wurde. Dieser anmaßende Wunsch kann auch als Wunsch verstanden werden, das Außermenschliche zu beherrschen, um es mit dem Menschlichen zu vereinigen. Hier gibt es eine Spannung genauso wie im Wunsch, das für die Menschen unkontrollierbare ‚Ereignis‘ kontrollieren zu wollen.

Im Gedicht *Wie wenn am Feiertage...* wird der Dichter durch Gleichsetzung mit der mythologischen Figur Semele, die den Gott unmittelbar sehen wollte und durch seinen Blitz verbrannte, als derjenige charakterisiert, der die Begeisterung sucht und sie annimmt, damit er ein Werk erschafft. Die Tat, sich in Gefahr zu bringen, wird als Hybris aufgefasst. Der Prosaentwurf von *Wie wenn am Feiertage...* stellt die Selbstcharakterisierung des Dichters als ‚selbstgeschlagene Wunde‘ dar. Diese kritische Reflexion auf die hochmütige Tat ist aber in der metrischen Fassung nicht mehr vorhanden, weil die Konkretisierung des Semele-Gleichnisses die Notwendigkeit, sich in Gefahr zu bringen, hervorhebt. Eine Spannung erscheint in der Frage, ob der anmaßende Wunsch bleiben werden soll oder nicht. Während die Unvollendetheit des Gedichts bisher als Ergebnis des Widerspruchs zwischen dem hymnischen Stil des Gedichts und dem im Gedicht angedeuteten Tod des Dichters interpretiert wurde, stellte diese Arbeit heraus, dass auch die aus der Hybris entstandene Spannung zur Unvollendetheit geführt hat.

In *Der Tod des Empedokles* wird der Tod des Protagonisten zuerst als freiwilliges Selbstopfer dargestellt. Darin zeigt sich ein anmaßender Wunsch, zum Medium, in dem die Natur oder die Götter sich offenbaren, werden zu wollen. Um diese Hybris zu verbergen, wird sein Tod als gezwungen und notwendig charakterisiert. Darin reflektiert sich auch der Wunsch, dem Selbstopfer die ‚Ereignishaftigkeit‘ zuzuschreiben, dass es von der außermenschlichen Kraft hervorgebracht wird. Der Selbstmord des Empedokles wurde bisher vor allem als freie Wahl, die auf einer modernen Subjektivität basiert, begriffen. Aber er wird auch von den Worten der anderen objektiver begründet und im Selbstopfer erscheint die Vereinigung des Subjektiven mit dem Objektiven. Die Vereinigung der Gegensätze, die in Empedokles enthalten ist, wird durch seinen Tod sichtbar, aber sie geht gleichzeitig verloren. Die Vereinigung der Gegensätze kann

nicht stabil bleiben, sondern muss sich auflösen. In dieser Spannung ist die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ denkbar.

Der Tod des Empedokles bleibt genauso wie *Wie wenn am Feiertage...* unvollendet. Der Versuch, im Trauerspiel die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ darzustellen, wird nach der Unterbrechung der Niederschrift von *Der Tod des Empedokles* in der Auseinandersetzung mit Tragödien des Sophokles übernommen. Im nächsten Kapitel wird untersucht, wie in den *Sophokles-Anmerkungen* die Möglichkeit sucht wird, die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ darzustellen.

5 Das ‚Ereignis‘ und die Tragödie: Die ‚μηχανή‘ in den ‚Sophokles-Anmerkungen‘^{*}

5.1 Fragestellung

Im letzten Kapitel wird das Motiv der Begeisterung und des Selbstopfers in Hölderlins Texten untersucht, durch das versucht wird, die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen sowie von Subjekt und Objekt darzustellen. Aber dieser Versuch scheint gescheitert zu sein, weil das Gedicht *Wie wenn am Feiertage...*, das von der Begeisterung handelt, sowie das Trauerspiel *Der Tod des Empedokles*, in dem das Selbstopfer thematisiert wird, nicht vollendet wurden. In diesem Kapitel geht es um Hölderlins Auseinandersetzung mit den Tragödien des Sophokles als Versuch, dieses Scheitern zu überwinden.

Nicht nur für Hölderlin, sondern auch für viele andere Autoren des 18. Jahrhunderts war die griechische Dichtung ein Ideal, das die moderne Dichtung erreichen soll, aber nicht erreichen kann. Im 18. Jahrhundert wurde auch die Gattung der Tragödie oder des Trauerspiels zum Diskussionsthema der literarischen Debatte. In diesem Kontext übersetzte Hölderlin die Tragödien des Sophokles und fügte Anmerkungen bei, um darzustellen, wie die Vereinigung der Gegensätze in der Tragödie dargestellt werden kann. In den *Sophokles-Anmerkungen* gibt es das griechische Wort ‚μηχανή‘ (Maschine), das auf eine Schreibtechnik der Tragödie weist. Die ‚Maschine‘ lässt sich als Metapher für Wiederholbarkeit und Notwendigkeit begreifen. Die ‚μηχανή‘ wurde in der bisherigen Forschung als Gegensatz zum ‚Ereignis‘ verstanden, weil die Wiederholbarkeit der ‚Maschine‘ der Einmaligkeit des ‚Ereignisses‘ zu widersprechen scheint.¹ In diesem Kapitel soll untersucht werden, wie die ‚μηχανή‘ mit dem ‚Ereignis‘ verbunden werden kann. Dies ermöglicht auch danach zu fragen, ob und wie sich die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der Tragödie ereignen kann.

^{*} Dieses Kapitel stellt die Weiterentwicklung der folgenden Abhandlung dar: Hideya Hayashi: Higeiki wo egakidasu gijutsu. Hölderlin no Sophokles chukai ni tsuite [dt.: Techniken zur Verfertigung einer Tragödie. Überlegungen über Hölderlins Sophokles-Anmerkungen]. In: *Doitsubungaku-ronko* 59 (2017), S. 23-44.

¹ Vgl. Rainer Nägele: Mechané. Einmaliges in der mechanischen Reproduzierbarkeit. In: Marianne Schuller, Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*. Freiburg i. B. 2001, S. 43-57.

5.2 Das Griechische und das Abendländische

Das Trauerspiel *Der Tod des Empedokles* blieb unvollendet, trotzdem – oder gerade deswegen – hatte Hölderlin weiter Interesse an der Tragödie und setzte sich mit der Übersetzung und Interpretation der Sophokleischen Tragödien auseinander.² 1804 wurden die Übersetzungen von *Ödipus der Tyrann* und *Antigone* mit den *Anmerkungen zum Oedipus* und *Anmerkungen zur Antigone* publiziert. Hölderlin entwickelte auf der Basis der von ihm rezipierten Kenntnisse der griechischen Dichtung sein eigenes literarisches Schaffen.³ Hölderlins Auseinandersetzung mit den Tragödien des Sophokles steht im Kontext der Antikenbegeisterung als ästhetischen Programms des 18. Jahrhunderts. Hölderlins Auffassung der griechischen Dichtung unterscheidet sich von einer einfachen Idealisierung, welche die griechische Kunst als unerreichbares Ideal für die modernen Menschen betrachtet. Im Brief an seinen Freund Böhlendorff behauptet Hölderlin das paradoxe Verhältnis zwischen der griechischen und modernen Dichtung.

[...] das eigentliche nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. Deßwegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgaabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen. / Bei uns ists umgekehrt. Deßwegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortreflichkeit zu abstrahiren. Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschick, wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen. / 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. (Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff, 04.12.1801; MA II, 912f.; Hervorhebung von Hölderlin)

Für Hölderlin zeigt sich ein Gegensatz zwischen der griechischen und modernen Dichtung, wie ihn beispielsweise Schiller als naive und sentimentalische

² Hölderlin hat schon früh Sophokles gelesen und auch in der Struktur von *Der Tod des Empedokles* erscheinen Gemeinsamkeiten mit Sophokles. Vgl. Theresia Birkenhauer: *Empedokles*. In: Johann Kreuzer (Hrsg): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 198-223, hier S. 221f.

³ Das wichtige Beispiel dafür ist Hölderlins Pindar-Rezeption. Vgl. Albrecht Seifert: *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*. München 1982.

Dichtung darstellt.⁴ Das „heilige[] Pathos“ und das „Feuer vom Himmel“ (MA II, 912) waren für die griechische Dichtung ‚angeboren‘, während „*Juno-nische Nüchternheit*“ und „Klarheit der Darstellung“ (ebd.; Hervorhebung von Hölderlin) von ihr erworben wurden. Pathos und Nüchternheit entsprechen der Sentimentalität und der Naivität bei Schiller. Ein Unterschied zwischen Schiller und Hölderlin liegt darin, dass die Naivität, die bei Schiller das Merkmal der griechischen Dichtung ist, bei Hölderlin dem Eigentümlichen der modernen Dichtung entspricht und die Sentimentalität, die bei Schiller das Merkmal der modernen Dichtung ist, bei Hölderlin dem Eigentümliche der griechischen Dichtung. Die griechische Dichtung zeichnet sich seit Homer mehr durch die ‚nüchterne Darstellung‘ aus als durch das ‚Pathos‘, obwohl dieses das Eigentümliche der griechischen Dichtung ist und die ‚Nüchternheit‘ das Fremde. Denn sowohl für die griechische Dichtung als auch für die moderne ist „der *freie* Gebrauch des *Eigenen* das schwerste“. Hier erscheint das Paradoxon, dass das scheinbare Merkmal der griechischen Dichtung, ‚Nüchternheit‘ und ‚Klarheit der Darstellung‘, nicht ihr Eigentümliches, sondern das Eigentümliche der modernen Dichtung ist.

Für Schiller enthält die griechische Dichtung die Natur, während sie der modernen Dichtung fehlt. Diese Differenz charakterisiert für Schiller die moderne Dichtung. Im Unterschied dazu führt Hölderlin das paradoxe Verhältnis zwischen Eigentümlichem und Fremdem ein und eine Symmetrie zwischen der griechischen und modernen Dichtung. So wird die moderne Dichtung der griechischen Dichtung gleichgesetzt. Die moderne Dichtung kann ‚Nüchternheit‘ und ‚Klarheit der Darstellung‘ nicht so gut wie die griechische Dichtung nützen, sondern nur das „lebendige[] Verhältniß und Geschik“ erlernen. Das ‚lebendige Verhältnis und Geschick‘ deutet an, dass in der Dichtung das Verhältnis zwischen Eigentümlichem und Fremdem so unvermeidbar wie das Schicksal herrscht. Schwierig oder fast unmöglich ist es, das Eigentümliche und das Fremde gleichermaßen zu beherrschen, und darauf muss man nicht zielen. Wichtig ist, das ‚lebendige Verhältnis‘ zwischen beidem zu bilden.

Seit Peter Szondis Studie wird generell angenommen, dass Hölderlin beide Gegensätze, wie das Eigentümliche und das Fremde bzw. das Abendländische

⁴ Vgl. Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 706-810.

und das Griechische, gleichzeitig sucht.⁵ Hölderlin schreibt, dass das gleichzeitige Bewahren der gegensätzlichen Charaktere in Böhlendorffs Werk *Fernando* verwirklicht wurde: „Du hast an Präzision und tüchtiger Gelenksamkeit so sehr gewonnen und nichts an Wärme verloren“ (MA II, 912). Hölderlin ist der Meinung, dass Böhlendorff und er ein „Schiksaal“ (ebd.) gemeinsam haben: „Gehet es mit dem einen vorwärts, so wird auch der andere nicht liegen bleiben.“ (Ebd.) Daher ist er sicher, dass auch er selbst das „lebendige[] Verhältniß und Geschick“ ebenso wie Böhlendorff erlernen kann. Hölderlins Bemerkung zum Werk Böhlendorffs lässt sich zwar vielleicht als Schmeichelei gegenüber dem Freund verstehen, aber man kann sie auch als Erfindung der Möglichkeit lesen, das ‚lebendige Verhältnis‘ zwischen Eigentümlichem und Fremdem auch im eigenen Werk verwirklichen zu können.

Für Hölderlin erscheint die griechische Kunst als Ideal genauso wie in der Antikenbegeisterung des 18. Jahrhunderts. Hinzu kommt aber seine abweichende Auffassung, dass das deutlichste Merkmal der griechischen Dichtung nicht ihr Eigentümliches ist. Philippe Lacoue-Labarthe beschreibt Hölderlins Besonderheit im Vergleich zu den anderen:

Hinter einer größtenteils noch Winckelmann und Schiller verpflichteten Thematik (selbst wenn Hölderlin völlig neue Kategorien aufstellt), zunächst dies, was für die Zeit vollkommen unerhört ist: daß nämlich *Griechenland*, als solches, Griechenland selbst, nicht existiert. Sondern daß es zumindest doppelt, geteilt – *a limine* zerrissen ist. Und daß unser Wissen von ihm – von dem, was es war oder von sich gezeigt hat – nicht ist, was es wirklich war – das vielleicht nie erschienen ist. Dem entsprechend existiert auch das moderne Abendland – was Hölderlin nie einfach mit Deutschland gleichsetzt, sondern allgemeiner Hesperien nennt – noch nicht, oder ist nur erst, was es nicht ist.⁶

Lacoue-Labarthe argumentiert, Hölderlin habe die damals vollkommen unerhörte Auffassung vertreten, dass das antike Griechenland kein verwirklichtes Ideal für die Moderne sei und die Moderne auch als Gegensatz zu Griechenland konstruiert werde. In Hölderlins Augen gebe es ein doppeltes Griechenland: einerseits ‚nüchterne Darstellung‘ und andererseits ‚heiliges Pathos‘. „Unter dem Maß und der Virtuosität, der Gewandtheit der griechischen Kunst, sieht Hölderlin

⁵ Vgl. Peter Szondi: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1802. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main 2011, S. 345-366.

⁶ Philippe Lacoue-Labarthe: Hölderlin und die Griechen. In: Ders.: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*. Übers. von Thomas Schestag. Basel, Weil am Rhein, Wien 2003, S. 71-85, hier S. 79f.

ein wildes Griechenland, Beute des Göttlichen und der Totenwelt, unterworfen dem dionysischen Taumel oder apollinischem Glanz (die Hölderlin nicht voneinander trennt), enthusiastisch und verworren, schwarz, vom Übermaß an Helle und Sonne.“⁷ Lacoue-Labarthe vertritt die Auffassung, dass Hölderlin ein „wildes Griechenland“ ‚erfand‘, das von Hegel über Nietzsche bis zu Heidegger wiederzufinden sei.

Hier stellt sich die Frage, warum der Doppelcharakter Griechenlands konstruiert wird. Hölderlin betrachtet es zwar als am schwierigsten für die moderne Dichtung, ihr Eigentümliches, die „Darstellungsgaabe“, zu beherrschen, aber jeder in der Moderne hat die Möglichkeit, ‚nüchterne Darstellung‘ trainieren zu können, weil die Technik der Darstellung aus der griechischen Dichtung deutlich abgelesen werden kann. Der Doppelcharakter der griechischen Dichtung ermöglicht es der modernen Dichtung, gleichermaßen die Technik zu erlernen, das Verhältnis zwischen Eigentümlichem und Fremdem zu bilden. Die ‚Erfindung‘ Griechenlands belegt für Hölderlin, dass seine eigene Dichtung ebenfalls das, was die griechische Dichtung verwirklicht hat, verwirklichen kann.

Um das Eigentümliche der modernen Dichtung und das ‚lebendige Verhältnis‘ zwischen Eigentümlichem und Fremdem zu erlernen, hat Hölderlin die griechische Dichtung gelesen und untersucht, wobei er sich mit den Tragödien des Sophokles auseinandergesetzt hat. Für Hölderlin, der das Trauerspiel *Der Tod des Empedokles* nicht vollenden konnte, war diese Untersuchung ein Versuch, Techniken für die Verfertigung der Tragödie zu erlernen. Außer Hölderlin diskutierten auch viele Autoren des 18. Jahrhunderts die Gattung der Tragödie. Der Überblick über die deutschen Tragödien-theorien des 18. Jahrhunderts hilft, die Besonderheit von Hölderlins Sophokles-Interpretation deutlich werden zu lassen.

5.3 Deutsche Tragödien-theorien des 18. Jahrhunderts

Im Deutschland des 18. Jahrhunderts, der Zeit der Aufklärung, wurde die Tragödie für ein praktisches Lehrstück gehalten, weil man dachte, dass sie die Zuschauer vernünftiger und moralischer machen kann.⁸ In der Diskussion um das

⁷ Ebd., S. 81.

⁸ Über Dramen in der Aufklärung, vgl. Peter-André Alt: *Aufklärung*. 2. Aufl. Stuttgart 2001, S. 167-246.

Drama hatte die rezeptionsästhetische Perspektive eine große Rolle gespielt, die auf der *Poetik* des Aristoteles basierte. Aristoteles behauptet, die Tragödie erwecke in den Zuschauern ‚Mitleid‘ und ‚Furcht‘ und ‚reinige‘ sie.⁹ Die Theorie der ‚Katharsis‘ wurde ins Zentrum der Tragödientheorie im 18. Jahrhundert gerückt. Z. B. schrieb Lessing: „*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegtste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können.“¹⁰ Lessing ist der Ansicht, dass ein guter Mensch Mitleid empfindet und die Tragödie die Zuschauer moralischer machen kann, indem sie Mitleid erregt.¹¹

Im 18. Jahrhundert galt die Theorie des Aristoteles als Norm.¹² Vor Lessing behauptete Gottsched, der die erste theoretische Basis des deutschen Dramas schrieb, im *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), dass man sich die französische Klassik des 17. Jahrhunderts, die auf Aristoteles basiert, zum Muster nehmen und auch in der Tragödie den Aristotelischen Regeln wie den ‚drei Einheiten‘ (Zeit, Raum und Handlung) folgen solle.¹³ Nach Lessing hingegen soll sich das deutsche Drama Shakespeare zum Vorbild nehmen und sich von der französischen Klassik und der *Poetik* Gottscheds trennen.¹⁴

Aber auch Lessing hält Aristoteles’ *Poetik* immer noch für eine wichtige Basis der Tragödientheorie, wobei die Rolle der Katharsis wichtiger wird. In der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-1769) zitiert Lessing Aristoteles: „Die Tragödie [...] ist die Nachahmung einer Handlung, – die nicht vermittelt der Erzählung, sondern vermittelt des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieser

⁹ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 19.

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing: Briefwechsel über das Trauerspiel. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 4. München 1973, S. 153-227, hier S. 163; Hervorhebung von Lessing.

¹¹ Über die Rolle, die der Begriff des ‚Mitleids‘ im Drama spielte, vgl. Hans Jürgen Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München 1980.

¹² „Jeder, der im 18. Jahrhundert über die Tragödie schreibt, steht auf dem Boden der *Poetik* des Aristoteles.“ Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. 4. Aufl. Stuttgart 2016, S. 148.

¹³ Vgl. Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst. Anderer besonderer Theil*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Bd. VI/2. Berlin 1973, S. 319ff.

¹⁴ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 5. München 1973, S. 30-329, hier S. 72.

und dergleichen Leidenschaften bewirkt.“¹⁵ Nach Lessing leitet die Reinigung des Mitleids und der Furcht sowohl die Menschen, bei denen diese Affekte zu stark sind, als auch die Menschen, bei denen sie zu schwach ausgeprägt sind, zur tugendhaften Mitte. Deswegen beruht „diese Reinigung in nichts andere[m] [...] als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“.¹⁶ So sieht es Lessing als Wert der Tragödie an, dass sie zur moralischen Persönlichkeitsbildung beiträgt.

Durch Lessings Interpretation, welche die Katharsis mit der Moralität verbindet, wurde der aristotelischen Norm eine stärkere Autorität zugeschrieben. Schiller bezeichnet in der Rede *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1785) die Schaubühne als ‚moralische Anstalt‘.¹⁷ In *Über die tragische Kunst* (1792) schreibt er: „Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.“¹⁸ Schiller teilt mit Lessing und Aristoteles die Erkenntnis, dass die Handlung als Zusammenfügung der Begebenheiten bei den Zuschauern Mitleid erweckt.¹⁹

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 4. München 1973, S. 229-720, hier S. 588.

¹⁶ Ebd., S. 595.

¹⁷ Vgl. Friedrich Schiller: *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 185-200. Diese Rede wurde später als *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* publiziert. Vgl. Carsten Zelle: *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1785) In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2005, S. 343-357, hier S. 345. Schiller las wahrscheinlich um 1783 herum Lessings *Hamburgische Dramaturgie*. Vgl. Jutta Linder: *Schillers Dramen. Bauprinzip und Wirkungsstrategie*. Bonn 1989, S. 124.

¹⁸ Friedrich Schiller: *Über die tragische Kunst*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 251-275, hier S. 269.

¹⁹ Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 41f. Lessing schreibt: „[...] so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nach dem die Begebenheiten, aus welchen sie besteht, jede für sich und alle zusammen, den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen“. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 406. Bevor Schiller erst 1797 Aristoteles las, hatte er von Lessing die aristotelische Norm übernommen. Vgl. Friedrich Schiller: *Brief an Goethe am 05.05.1797*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 12: *Briefe II 1795-1805*. Hrsg. von Norbert Oellers. Frankfurt am Main 2002, S. 274-277, hier S. 274.

So übernahm Schiller einerseits Lessings Auffassung, aber andererseits begann er seit der Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), sich von Lessings und Aristoteles’ Tragödientheorien zu distanzieren, indem er die Tragödie auch mit dem Begriff Kants vom ‚Erhabenen‘ versteht. In *Über das Pathetische* (1793) spricht Schiller davon, dass man eine Tat wie ein Selbstopfer nicht moralisch, sondern ästhetisch mithilfe des Begriffs vom ‚Erhabenen‘ betrachten solle.²⁰ Dies bedeutet, dass die Tragödie, die eine menschliche Tat beschreibt, von der Perspektive der Moralität getrennt wird. Schiller blieb innerhalb der aristotelischen Norm Lessings und begann gleichzeitig, sich von der rezeptionsästhetischen Perspektive, die sich auf die Entwicklung der Moralität bei Zuschauern bezieht, loszulösen.

Goethe hingegen hatte immer eine Distanz zu Aristoteles’ Dramentheorie. Obwohl er 1767 die *Poetik* des Aristoteles kennenlernte, diskutiert er in *Zum Shakespears Tag* (1771) Shakespeare, ohne sich auf Mitleid und Furcht zu beziehen.²¹ Er nimmt eine Gegenposition zu Herder ein, der in *Shakespear* (1773) die aristotelische Norm von Mitleid und Furcht propagiert.²² Helmut Koopmann zufolge geht es Goethe primär um den Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen sowie die Beziehung des Subjekts zur Objektivität der Welt.²³ Goethe schreibt in der Rezension zu Schillers *Wallenstein* (1799) vom Konflikt zwischen dem „phantastischen Geist“ und dem „gemeine[n] wirkliche[n] Leben“,²⁴ die kontrovers zueinander stehen. Der Tragödie liegt eine „Konfliktstruktur“ zugrunde.²⁵ Der Konflikt muss in der Tragödie bleiben und nicht zur Katharsis, der Auflösung des Konflikts, führen.

²⁰ Vgl. Friedrich Schiller: *Über das Pathetische*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 423-451.

²¹ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Zum Shakespears Tag*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter. Bd. 1-2. München 1987, S. 411-414.

²² Vgl. Johann Gottfried Herder: *Shakespear*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. 2. Nachdruckaufl. Bd. 5. Hildesheim 1981, S. 208-231, hier S. 218.

²³ Vgl. Helmut Koopmann: *Zum Shakespears Tag*. In: Bernd Witte, Peter Schmidt (Hrsg.): *Goethe-Handbuch*. Bd. 3: Prosaschriften. Stuttgart, Weimar 1997, S. 518-526, hier S. 523.

²⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Die Piccolomini. Wallensteins Erster Teil. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Schiller*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 6-2. München 1988, S. 670-691, hier S. 689; Hervorhebung von Goethe.

²⁵ Peter-André Alt: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*. München 2008, S. 36.

Daher erscheint für Goethe die aristotelische Norm nicht so als entscheidend wie Lessing.

Die Konfliktstruktur in der Tragödie hat auch für Hölderlins Universitätsfreunde Schelling und Hegel eine bedeutsame Rolle. Beide betonen nicht nur den Konflikt zwischen den Gegensätzen, sondern auch das Gleichgewicht zwischen ihnen, das diesen Konflikt ermöglicht. Schelling stellt in seinen Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* (1802/1803) fest: „Das Wesentliche der *Tragödie* ist also ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Nothwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, daß der eine oder der andere unterliegt, sondern daß beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen.“²⁶ In Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) wird die Beziehung zwischen Antigone und Kreon in *Antigone* als Gegensatz zwischen den Geschlechtern, zwischen dem göttlichen und menschlichen Gesetz verstanden. Dieser Gegensatz ruft die Einheit der Substanz hervor und bildet das lebendige Gleichgewicht, indem es sich zwischen Ungleichheit und Gleichheit bewegt.²⁷

5.4 „Sophokles-Anmerkungen“

5.4.1 Die ‚μηχανή‘ der Poesie und das ‚Ereignis‘

In Hölderlins *Sophokles-Anmerkungen* finden sich z. T. ähnliche Ansichten wie in den Tragödientheorien von Schelling und Hegel, die den Konflikt und das Gleichgewicht der Gegensätze in der Tragödie herausstellen. Aber Hölderlin ist Dichter, kein Philosoph, deswegen steht im Zentrum seines Interesses die Frage, wie eine Tragödie geschrieben werden kann.

Hölderlins Gedanken über die Tragödie zeigen einen Unterschied zu den Theorien von Aristoteles und Lessing. Er benutzt zwar die ähnliche Terminologie des Aristoteles, aber die rezeptionsästhetische Perspektive des Zuschauergefühls wird bei ihm nicht mehr zum Thema, weil es ihm um die Produktionsästhetik geht, die darin liegt, wie die Tragödie zu verfassen ist. Daher hat er

²⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, Besonderer Teil (aus dem handschriftlichen Nachlaß). In: Ders.: *Schellings Werke*. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung. Hrsg. von Manfred Schröter. 3. Ergänzungsband. München 1959, S. 134-387, hier S. 344; Hervorhebung von Schelling.

²⁷ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Hamburg 1980, S. 248f.

Ansichten zur Technik zum Schreiben der Tragödie aus Sophokles' Dramen gezogen.

Es wird gut seyn, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern, wenn man die Poësie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur μηχανη der Alten erhebt. (MA II, 309)

In den *Anmerkungen zu Ödipus* schreibt Hölderlin, welche Motivation ihn zur Lektüre der Tragödien von Sophokles brachte. Hölderlins Ziel ist es demnach auch, den Dichtern „eine bürgerliche Existenz“ zu sichern. Die „bürgerliche Existenz“ bedeutet eine stabile Einkommenssituation, auch Dichter sollen bezahlt werden. Goethe schreibt in einem Brief: „Auch der Künstler wird nie bezahlt, sondern der Handwerker.“²⁸ Es kann schwieriger als in bürgerlichen Berufen sein, von der Arbeit als Dichter zu leben. Um diese Situation zu verbessern, hofft Hölderlin in der modernen Poesie auf eine „μηχανη der Alten“. Das griechische Wort ‚μηχανή‘ bedeutet ‚Maschine‘. Es stellt sich die Frage, was die ‚Maschine‘ für die Poesie bedeutet.

Auch andern Kunstwerken fehlt, mit den griechischen verglichen, die Zuverlässigkeit; wenigstens sind sie bis izt mehr nach Eindrücken beurtheilt worden, die sie machen, als nach ihrem gesetzlichen Kalkül und sonstiger Verfahrungsart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird. Der modernen Poësie fehlt es aber besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen, daß nemlich ihre Verfahrungsart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann. (Ebd.)

Für Hölderlin liegt ein Unterschied zwischen der griechischen und modernen Kunst darin, dass der letzteren die ‚Zuverlässigkeit‘ zum Erreichen einer gleichbleibenden Qualität fehlt. Also soll die Kunst nach einem „gesetzlichen Kalkül“ zuverlässig reproduziert werden können und diese „Verfahrungsart“ soll in der Schule gelehrt werden. Durch die Begriffe ‚Kalkül‘, ‚Zuverlässigkeit‘ und ‚Wiederholung‘ wird angedeutet, warum der Begriff ‚Maschine‘ gebraucht wird. Er weist als Metapher auf eine wiederholbare ‚Technik‘ des literarischen Schaffens hin. Hölderlin verwendet hier nicht das Wort ‚τέχνη‘, aus dem das Wort

²⁸ „Denn glauben Sie mir, der Mensch muß ein Handwerk haben, das ihn nähre. / Auch der Künstler wird nie bezahlt, sondern der Handwerker. Chodowiecki der Künstler, den wir bewundern, äße schmale Bissen, aber Chodowiecki der Handwerker, der die elendsten Sudeleien mit seinen Kupfern illuminiert, wird bezahlt.“ (Brief an Krafft, 09.09.1779). Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 29. Hrsg. von Hartmut Reinhardt. Frankfurt am Main 1997, S. 187.

‚Technik‘ kommt. Ein Unterscheid zwischen ‚μηχανή‘ und ‚τέχνη‘ erscheint für Karin Dahlke in der Betonung der Wiederholbarkeit.²⁹ Nägele definiert die ‚μηχανή‘ als die ‚habituierte, bewusst kontrollierbare Technik‘.³⁰ Die Poesie muss also für Hölderlin auf der Technik basieren, die viele Menschen durch das Lernen und Trainieren erlernen und gezielt wiederholen können. Daher soll die Poesie wie ein Handwerk sein, um die „bürgerliche Existenz“ des Dichters sichern zu können. Nach der industriellen Revolution haben Maschinen in der Fabrik die Arbeit der Handwerker z. T. ersetzt, aber für Hölderlin, der vor der industriellen Revolution lebte, bleibt die Maschine noch im Bereich des traditionellen Handwerks.

Mit der ‚Kunst‘ wird normalerweise die ‚τέχνη‘ eher als ‚μηχανή‘ verbunden.³¹ Hölderlin verwendet das Wort ‚τέχνη‘ vielleicht deshalb nicht, weil die ‚Kunst‘ generell vom ‚Handwerk‘ unterschieden wird. Aber Goethe schreibt, „[v]om Handwerk kann man sich zur Kunst erheben“.³² In der deutschen Kultur gab es die Handwerker, die sich mit literarischem Schaffen beschäftigen wie z. B. Hans Sachs. Hölderlin ist der Auffassung, dass die Poesie eine handwerkliche Zuverlässigkeit anstreben soll. So verwendet Hölderlin in *Blödigkeit* die Metapher der ‚schicklichen Hände‘ für die menschliche Voraussetzung der Kunst, die dann vom Göttlichen inspiriert werden kann.

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,
 Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen
 Einen bringen. Doch selber
 Bringen schickliche Hände wir.
 (MA I, 444; V. 21-24)

‚Schickliche Hände‘ der Dichter sind eine handwerkliche Voraussetzung, um sich mit der Dichtung auseinanderzusetzen. Im Wort „geschickt“ zeigt sich eine Resonanz auf ‚schicken‘ in der Bedeutung von ‚senden‘. Die Dichter werden von einer äußeren Kraft gezwungen (‚geschickt‘), mit den ‚schicklichen Händen‘

²⁹ Vgl. Karin Dahlke: *Äußerste Freiheit. Wahnsinn, Sublimierung, Poetik des Tragischen der Moderne: Lektüren zu Hölderlins „Grund zum Empedokles“ und zu den „Anmerkungen zum Oedipus“ und „zur Antigonä“*. Würzburg 2008, S. 436.

³⁰ „Der Begriff der μηχανη ist der συνηθεια, der ‚Gewohnheit‘, der ‚mechanisch‘ gewordenen Praxis sehr viel näher als der τεχνη im Sinne einer bewußt und kontrolliert ausgeübten Kunst.“ Nägele: *Mechané*, S. 46.

³¹ „Spätestens seit Aristoteles ist τεχνη der griechische *Terminus technicus* für Kunst“. Ebd., S. 44.

³² Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 18. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt am Main 1998, S. 784.

Texte zu schreiben. Die Wortverbindung von ‚schicklich‘, ‚geschickt‘, ‚Geschick‘ und ‚Schicksal‘ weist auf die Verbindung zwischen der menschlichen Technik und der außermenschlichen Kraft, welche den Dichtern literarisches Schaffen ermöglicht und gleichzeitig sie zu ihm zwingt.

Die Verbindung zwischen ‚Geschicktheit‘ und ‚Schicksal‘ erscheint auch in der ‚μηχανή‘. Die ‚μηχανή‘ hat eine besondere Bedeutung in der griechischen Tragödie. In seiner *Poetik* schreibt Aristoteles von der ‚μηχανή‘ im Sinne des ‚deus ex machina‘, der das Auftauchen einer Gottheit mit Hilfe einer Bühnenmaschinerie und darüber hinaus den durch einen göttlichen Eingriff beeinflussten Handlungsverlauf bezeichnet. Manfred Fuhrmann kommentiert die ‚μηχανή‘ in der *Poetik*:

Die μηχανή war eigentlich eine Art Kran, der die Erscheinung eines Gottes aus der Höhe herabschweben ließ; der Ausdruck bezeichnete in übertragener Bedeutung jedweden göttlichen Eingriff in das menschliche Geschehen (deus ex machina).³³

Aristoteles nennt als Beispiel *Medea* von Euripides.³⁴ Am Schluss entzieht sich die Heldin mit dem fliegenden Wagen des Helios dem Zugriff ihrer Feinde. Dies weist auf den „göttlichen Eingriff in das menschliche Geschehen“. Dieser Eingriff erscheint plötzlich und ist von der immanenten Kontinuität der Handlung abgetrennt. Aristoteles schreibt:

Vielmehr darf man den Eingriff eines Gottes nur bei dem verwenden, was außerhalb der Bühnenhandlung liegt, oder was sich vor ihr ereignet hat und was ein Mensch nicht wissen kann, oder was sich nach ihr ereignen wird und was der Vorhersage und Ankündigung bedarf – den Göttern schreiben wir ja die Fähigkeit zu, alles zu überblicken. In den Geschehnissen darf nichts Ungereimtes enthalten sein, allenfalls außerhalb der Tragödie, wie z. B. im *Ödipus* des Sophokles.³⁵

Die ‚μηχανή‘ hat die Funktion, von außen in die Handlung des Stücks einzugreifen. Die Vorhersage oder Ankündigung als ‚μηχανή‘ spricht davon, was sich in der Zukunft ereignen wird. Das ereignet sich notwendigerweise und diese Notwendigkeit verbindet sich mit dem Göttlichen, das für die Menschen nicht beherrschbar ist. Die ‚μηχανή‘ als ‚deus ex machina‘ weist auf die ‚Ereignishaftigkeit‘ in dem Sinne, dass das Göttliche von außerhalb des Menschen eintritt.

³³ Aristoteles: *Poetik*, S. 122.

³⁴ Vgl. ebd., S. 49.

³⁵ Ebd.

Die Notwendigkeit des ‚Ereignisses‘ hängt damit zusammen, warum Hölderlin den Begriff ‚μηχανή‘ nicht im Sinne der Bühnenmaschinerie verwendet, sondern als Metapher für die Zuverlässigkeit und Wiederholbarkeit der Poesie. Daran anschließend kann man sich auf Kants Diskussion über das ‚Mechanische‘ beziehen, weil das ‚Mechanische‘ für Kant auf den ‚Mechanismus der Natur‘ weist, der die für die Menschen unwiderstehliche Notwendigkeit bedeutet.³⁶

Eben um deswillen kann man auch alle Notwendigkeit der Begebenheiten in der Zeit nach dem Naturgesetze der Kausalität, den *Mechanismus* der Natur nennen, ob man gleich darunter nicht versteht, daß Dinge, die ihm unterworfen sind, wirkliche materielle *Maschinen* sein müßten. Hier wird nur auf die Notwendigkeit der Verknüpfung der Begebenheiten in einer Zeitreihe, so wie sie sich nach dem Naturgesetze entwickelt, gesehen, man mag nun das Subjekt, in welchem dieser Ablauf geschieht, automaton materiale, da das Maschinenwesen durch Materie, oder mit *Leibnizen* spirituale, da es durch Vorstellungen betrieben wird, nennen [...].³⁷

Kant spricht von der formalen Möglichkeit, Begebenheiten durch die Kausalität in eine Zeitreihe zu bringen. Dem steht u. a. die menschliche Willkür entgegen, oder anders gesagt, nach den Naturgesetzen ereignen sich die Begebenheiten ‚automatisch‘ ohne etwas Menschliches. Diesen Automatismen müssen die Menschen folgen. Aus Hölderlins ‚μηχανή‘ kann also eine Resonanz auf Aristoteles und Kant abgelesen werden.

Der Poesie soll die Technik, die jeder erlernen kann, zugrunde liegen, wobei die Persönlichkeit der Dichter in Frage gestellt wird. Die Persönlichkeit bedeutet für Kant „die Freiheit und Unabhängigkeit von dem Mechanism [sic] der ganzen Natur“.³⁸ Wenn mit Hilfe der ‚μηχανή‘ literarische Texte hergestellt werden, stellt sich auch die Frage, wie ein Kunstwerk unabhängig und singular sein kann. Damit steht die Besonderheit eines Kunstwerks in einer Spannung zur Wiederholbarkeit.

Dann hat man darauf zu sehen, wie der Inhalt sich von diesem [sc. dem gesetzlichen Kalkül] unterscheidet, durch welche Verfahrensart, und wie im unendlichen aber durchgängig bestimmten Zusammenhange der besondere Inhalt sich zum allgemeinen Kalkul verhält, und der Gang und

³⁶ Nägele versteht die *Sophokles-Anmerkungen* als Hölderlins Auseinandersetzung mit Kant. Vgl. Nägele: *Mechané*, S. 49.

³⁷ Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*. In: Ders.: *Werke*. Bd. IV. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 4., erneut überprüfter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1956. Darmstadt 1975, S. 103-302, hier S. 222; Hervorhebung von Kant.

³⁸ Ebd., S. 210.

das Vestzusezende, der lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann, mit dem kalkulablen Geseze in Beziehung gebracht wird. (MA II, 309)

Hölderlin fragt nach der Beziehung zwischen dem „besondere[n] Inhalt“, d. h. dem „lebendige[n] Sinn“, und dem „allgemeinen“ „kalkulablen Geseze“ der Tragödie. Für Hölderlin geht es um das Verhältnis zwischen Besonderheit und Allgemeinheit. Der Inhalt jedes Kunstwerks kann besonders und einzigartig sein, während die Technik der Darstellung allgemein sein muss. Das ‚lebendige Verhältnis‘, von dem Hölderlin im Brief an Böhlendorff spricht, lässt auch als Verhältnis zwischen Besonderheit und Allgemeinheit, das den ‚lebendigen Sinn‘ des Werks hervorbringt, begreifen. Die *Sophokles-Anmerkungen* stellen die Suche nach dem ‚lebendigen Verhältnis‘ zwischen Besonderheit und Allgemeinheit dar.

Rainer Nägele formuliert dieses Verhältnis als Verhältnis zwischen der ‚μηχανή‘ und dem ‚Ereignis‘ um:

Wie kann aber in dieser Mechanik etwas anderes, nämlich jener von Hölderlin ebenfalls geforderte „lebendige Sinn“ sich ereignen? Ich sage „ereignen“, weil er offenbar wie das Wahre zwar die Mechanik als Bedingung voraussetzt, aber unberechenbar, wie er ist, nicht von ihr produziert wird, zumindest nicht im Sinne einer mechanischen Notwendigkeit und Vorhersehbarkeit. Wie in der Mechanik der ‚freien‘ Assoziation einer Analyse etwas Wahres als der singuläre lebendige Sinn eines Subjekts unvorhersehbar sich ereignet, ereignet das poetische Wort als lebendiger Sinn sich zwar unter den Bedingungen einer strengen μηχανη, ist ihr Produkt aber nur indirekt, eher Gabe eines Sprungs.³⁹

Nägele greift hier den Begriff ‚ereignen‘ auf, weil er versucht, die Unberechenbarkeit des „lebendige[n] Sinn[s]“ in Verbindung mit dem ‚Ereignis‘ zu verstehen. Die Poesie muss eine ‚μηχανή‘ als mechanische Technik sein, die viele Menschen wiederholt benutzen können, aber die Poesie muss auch einen ‚lebendigen Sinn‘ darstellen, der ein singuläres einmaliges ‚Ereignis‘ ist. Für Nägele zeigt sich ein Gegensatz zwischen dem ‚Ereignis‘ und der ‚Maschine‘. Deswegen ist Nägele der Ansicht, dass der „lebendige Sinn“ sich zwar unter den Bedingungen der ‚μηχανή‘ ereignet, aber dieses ‚Ereignis‘ nur eine indirekte Beziehung zur ‚μηχανή‘ hat.

Die ‚Ereignishaftigkeit‘ weist in dieser Arbeit auf das Eintreten des Außer-menschlichen ins Menschliche, welches in der *Poetik* des Aristoteles mit dem

³⁹ Nägele: *Mechané*, S. 52.

‚deus ex machina‘ verbunden wird. Wie und wann es sich ereignet, kann nicht berechnet werden, aber es ereignet sich notwendigerweise unabhängig vom menschlichen Willen. Die ‚Maschine‘ und das ‚Ereignis‘ scheinen gegensätzliche Begriffe zu sein, aber die ‚Maschine‘ deutet genauso wie das ‚Ereignis‘ auf die Notwendigkeit hin, dass sie ohne menschliche Kraft arbeiten kann. Die Wiederholbarkeit, welche die ‚Maschine‘ konnotiert, ist nicht so aufzufassen, dass das Identische sich ohne Veränderung wiederholt, sondern dass jedes sich als singuläres ereignet. Die ‚μηχανή‘ ist also eine wiederholbare Technik, die jedes Werk als einmaliges ‚Ereignis‘ herstellt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass im Begriff ‚μηχανή‘ einerseits eine Technik, welche die Menschen zuverlässig wiederholt benutzen können, andererseits ein Eingriff des Außermenschlichen in die menschliche Welt angedeutet wird. Denn die Maschine wird vom Menschen gehandhabt und gleichzeitig arbeitet sie automatisch als außermenschliches Wesen. Die ‚μηχανή‘ weist auf eine Technik, das unkontrollierbare ‚Ereignis‘ zu kontrollieren, deswegen enthält sie die gleiche Spannung zwischen Unkontrollierbarkeit und Kontrollierbarkeit, die im Motiv der Begeisterung und des Selbstopfers enthalten ist. Diese Spannung erscheint nicht mehr als Hybris, sondern als Technik, welche die moderne Dichtung erlernen soll.

5.4.2 Die Vereinigung mit dem Gott in der Tragödie

Die ‚μηχανή‘ wird in der *Poetik* des Aristoteles mit dem Eingriff des Göttlichen ins Menschliche verbunden. Auch in *Der Tod des Empedokles* wurde thematisiert, wie die Menschen mit den Göttern versöhnt werden könnten. Daher lässt sich die Technik, die Hölderlin aus den Tragödien des Sophokles abliest, auch als Mittel dafür begreifen, wie die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen dargestellt werden kann.

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget.
(MA II, 315)

Hölderlin scheint sich hier auf den ersten Blick auf die Theorie der Katharsis zu beziehen, weil er von der ‚Reinigung‘ in der Tragödie spricht. Der ‚Zorn‘ ist zwar eine intensive Emotion wie Mitleid und Furcht, aber den ‚Zorn‘ empfinden

nicht die Zuschauer, sondern die Figuren der Tragödie. Für Hölderlin geht es nicht um die Wirkung auf die Zuschauer, sondern um die „Darstellung des Tragischen“. Im „Zorn“ wird „gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes [...] Eins“. Jochen Schmidt ist der Ansicht, dass der „Zorn“ nicht auf den „mit diesem Wort in der Normalsprache bezeichnende[n] Affekt“, sondern vielmehr auf einen „Extremzustand der Entgrenzung des Individuums zum Absoluten“ weist.⁴⁰ Die ‚ursprüngliche Einheit‘ als Grundthema in Hölderlins Texten, die als Vereinigung der Gegensätze dargestellt werden kann, liegt im Zentrum der *Sophokles-Anmerkungen* genauso wie in *Der Tod des Empedokles*. Hölderlins Ansicht nach geht es auch in der Tragödie um die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘:

Die tragische Darstellung beruht [...] darauf, daß der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (denn der Gott eines Apostels ist mittelbarer, ist höchster Verstand in höchstem Geiste), daß die *unendliche* Begeisterung *unendlich*, das heißt in Gegensätzen, im Bewußtseyn, welches das Bewußtseyn aufhebt, heilig sich scheidend, sich faßt, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist. (MA II, 373; Hervorhebung von Hölderlin)

Die Tragödie wird in den *Sophokles-Anmerkungen* immer aus der Perspektive der ‚Darstellung‘ thematisiert. Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit mit Hölderlins Brief an Böhlendorff, in dem er betont, dass die „Darstellungsgaabe“ (MA II, 912) bzw. die „Klarheit der Darstellung“ (ebd.) aus der griechischen Dichtung gelernt werden muss. Der Ausdruck „Gott eines Apostels“ weist auf den Gott des Christentums hin. Dieser erscheint für die Menschen durch das Wort (logos) und ist damit „mittelbarer“ als der Gott in der Tragödie.⁴¹ Im Gegensatz dazu ist der Gott in der Tragödie „der unmittelbare Gott“, der mit den Menschen „ganz Eins“ ist.

Hölderlin schreibt am Beginn der *Anmerkungen zum Oedipus*: „Man hat, unter Menschen, bei jedem Dinge, vor allem darauf zu sehen, daß es Etwas ist, d. h. daß es in dem Mittel (*moyen*) seiner Erscheinung erkennbar ist“ (MA II, 309). Die unmittelbare Vereinigung mit dem Gott muss „Etwas“ werden, wenn sie erkannt werden soll, und dieses „Etwas“ weist auf die Darstellung. Nach

⁴⁰ Jochen Schmidt: Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 29 (1994/1995), S. 64-82, hier S. 75.

⁴¹ Vgl. Masaki Nakamasa: *Kiki no shigaku. Hölderlin, sonzai to gengo* [Poetik in der Krise. Hölderlin, Sein und Sprache]. Tokio 2012 (Neuausgabe von ‚*Kakuretaru kami‘ no konseki. Doitsu kindai no seiritsu to Hölderlin* [Spur ‚*Dei absconditi*‘. Entstehung der deutschen Moderne und Hölderlin]. Tokyo 2000), S. 417f.

Monika Kasper hat die Tragödie ihre Bedeutung darin, dass die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschen sich nicht nur ereignet, sondern auch dargestellt werden kann, und daher spricht Hölderlin von ihrem Scheiden.⁴² Der Mensch kann den Augenblick der Vereinigung durch ihr nachträgliches Auseinandergehen erkennen. Diese zeitliche Struktur zeigt sich auch im Verhältnis zwischen Sein und Urteil in *Seyn, Urtheil, Modalität* und im Verhältnis zwischen der Vollendung Diotimas und Hyperions Erinnerung. Zwischen der Vereinigung und ihrer Darstellung gibt es immer eine zeitliche Differenz. Der Gott ist in der Tragödie „nichts als Zeit“ (MA II, 316), weil auch der „unmittelbare Gott“ nur durch die Zeitlichkeit mittelbar dargestellt werden kann. Deswegen liegt die Mittelbarkeit, die durch die Zeitlichkeit hervorgerufen wird, der Tragödie notwendig zugrunde.

*Sie zählete dem Vater der Zeit
Die Stundenschläge, die goldnen.*

statt: verwandelte dem Zevs das goldenströmende Werden. Um es unserer Vorstellungsart mehr zu nähern. Im Bestimmteren oder Unbestimmteren muß wohl Zevs gesagt werden. *Im Ernste* lieber: Vater der Zeit oder: Vater der Erde, weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen, *das Streben aus dieser Welt in die andere zu kehren zu einem Streben aus einer anderen Welt in diese*. Wir müssen die Mythe nemlich überall *beweisbarer* darstellen. (MA II, 372; Hervorhebung von Hölderlin)

Sophokles hat Zeus mit Eigennamen genannt, d. h. den Gott als ‚Gott‘ dargestellt. Aber die moderne Darstellung des Gottes muss „*beweisbarer*“ sein, mit anderen Worten, man muss erklären, warum er der Gott ist oder was ihn der ‚Gott‘ sein lässt. Zeus kann der „Vater der Zeit“ oder „Vater der Erde“ genannt werden, weil die Zeitlichkeit diese Welt (die Erde) regiert. Zeus lehnt die Suche der Menschen nach Unmittelbarkeit ab und richtet sie nach der Mittelbarkeit durch „*das Streben aus dieser Welt in die andere zu kehren zu einem Streben aus einer anderen Welt in diese*“.⁴³ Diese Wendung wird „vaterländische Umkehr“ (MA II, 375) genannt, die „vom [G]riechischen zum [H]esperischen gehet“ (MA II, 371). Dies stellt die Bewegung vom griechischen ‚heiligen Pathos‘ zur modernen ‚junonischen Nüchternheit‘ dar. Die Moderne steht „unter

⁴² Vgl. Monika Kasper: „*Das Gesetz von allen der König*“. *Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigone*. Würzburg 2000, S. 97.

⁴³ Hier erscheint eine Gemeinsamkeit mit dem Schluss von *Wie wenn am Feiertage...*, der beschreibt, dass das lyrische Ich, das sich an die Himmlischen angenähert hat, von ihnen tief ins Dunkel geworfen wird (MA I, 264; V. 69-73).

dem eigentlicheren Zeus“ (MA II, 373), weswegen die moderne Dichtung der Mittelbarkeit strenger folgen muss als die griechische Dichtung.

Die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen ist nach der Auflösung verloren, so dass niemand wissen kann, ob die Vereinigung wirklich geschehen ist. In Hölderlins *Anmerkungen* geht es nicht darum, ob sie eine Fiktion ist, sondern um ihre Darstellung. Für Hölderlin ist es wichtig, dass die Tragödien des Sophokles die Vereinigung mit dem Gott darstellen und man aus ihnen die Technik der Darstellung lernen kann.

5.4.3 Die Zäsur

Nun soll gefragt werden, was für eine Technik benutzt werden kann, um in der Tragödie die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen darzustellen. Hölderlin diskutiert in beiden *Anmerkungen* den strukturellen Aspekt der Tragödie, wobei die mechanische Technik, die das Tragische darstellt, „kalkulable Geseze“ (MA II, 309) genannt wird. Hölderlins Definition von Gesetz und Kalkül lautet:

Das Gesez, der Kalkul, die Art, wie, ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einflusse des Elements sich entwickelt, und Vorstellung und Empfindung und Räsonnement, in verschiedenen Successionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehn, ist im Tragischen mehr Gleichgewicht, als reine Aufeinanderfolge. (MA II, 309f.)

Die Tragödie benötigt ein Gleichgewicht, welches von den „kalkulable[n] Geseze[n]“ hervorgebracht wird. Für Hölderlin zeigt sich ein Gleichgewicht zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Tragödie (MA II, 310). Schelling und Hegel thematisieren den Gegensatz und das Gleichgewicht in der Tragödie eher im inhaltlichen Aspekt, während für Hölderlin das Gleichgewicht im strukturellen Aspekt der Tragödie, die in verschiedenen Werken wiederholbar ist, erscheint.⁴⁴

Die Technik, die verwendet wird, um das Gleichgewicht auszubalancieren, wird „Cäsur“ (Zäsur) (ebd.) genannt. Sie weist eigentlich auf die poetologische Technik, die innerhalb eines Verses phonetisch fassbare, rhythmisierende und

⁴⁴ Allerdings sieht Hölderlin das Gleichgewicht des Gegensatzes auch im Inhalt, und zwar zwischen Kreon und Antigone (MA II, 376). Diese Auffassung teilt auch Hegel. Vgl. Klaus Düsing: Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel. In: Christoph Jamme, Otto Pöggeler (Hrsg.): *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Bonn 1988, S. 55-82.

segmentierende Einschnitte bildet.⁴⁵ Aber Hölderlin verwendet diesen Begriff, um die Struktur der Tragödie zu erklären, was original bei ihm ist. „Dadurch wird die Aufeinanderfolge des Kalkuls, und der Rhythmus geteilt, und bezieht sich, in seinen zweien Hälften so aufeinander, dass sie, als gleichwiegend, erscheinen.“ (Ebd.) Kasper macht auf das Wort ‚erscheinen‘ aufmerksam und betont, dass es wichtig ist, in der Tragödie das Gleichgewicht der beiden Hälften ‚darzustellen‘.⁴⁶ Es lässt sich sagen, dass die Zäsur nicht den Inhalt der Tragödie selbst beeinflusst, sondern damit zusammenhängt, wie er im Gleichgewicht dargestellt wird.⁴⁷

Ist nun der Rhythmus der Vorstellungen so beschaffen, daß, in exzentrischer Rapidität, die *ersten* mehr durch die *folgenden* hingerissen sind, so muß die Cäsur oder die gegenrhythmische Unterbrechung *von vorne* liegen, so daß die erste Hälfte gleichsam gegen die zweite geschützt ist, und das Gleichgewicht wird, eben weil die zweite Hälfte ursprünglich rapider ist, und schwerer zu wiegen scheint, der entgegenwirkenden Cäsur wegen, mehr sich von hinten her gegen den Anfang neigen. (Ebd.; Hervorhebung von Hölderlin)

Ödipus und *Antigone* unterscheiden sich darin, wie die Zäsur gesetzt wird. Das bedeutet, dass die Zäsur zwar eine wiederholbare Technik ist, die in verschiedenen Werken verwendet wird, aber sie sich in einzelnen Werken mit ihrem eigenen Inhalt verbindet und zum Einmaligen wird. Hölderlins Interpretation nach ist der „Rhythmus der Vorstellungen“ in der zweiten Hälfte des *Ödipus* „rapider“ und „schwerer“ als der in der ersten Hälfte, während eine umgekehrte Struktur in *Antigone* erscheint (ebd.).

Die Zäsur ist für die Tragödien notwendig, weil der „tragische *Transport*“ „eigentlich leer, und der ungebundenste“ ist (ebd.; Hervorhebung von Hölderlin). Der ‚Transport‘ deutet auf die Annäherung an die Vereinigung mit dem Gott im Zorn hin.⁴⁸ Der Augenblick der Vereinigung an sich ist unmittelbar

⁴⁵ Vgl. Michael P. Schmude: Zäsur. In: Gert Ueding (Hrsg): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 2009, Sp. 1473-1482, hier Sp. 1473.

⁴⁶ Vgl. Kasper: „*Das Gesez von allen der König*“, S. 23.

⁴⁷ Das im Brief an Böhlendorff aufgegriffene „lebendige Verhältniß und Geschik“ (MA II, 913), das die moderne Dichtung gleich mit der griechischen Dichtung haben darf, ist nicht nur mit der Beziehung zwischen Eigentümlichem und Fremdem, sondern auch mit dem Gleichgewicht der ersten und zweiten Hälfte der Tragödie zu verbinden.

⁴⁸ Im ‚Transport‘ ist auch der französische Wortsinn vom ‚transport‘ (Fortriss) vernehmbar. Vgl. Bernhard Böschenstein: Sophokles-Anmerkungen. In: Johann Kreuzer (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 247-253, hier S. 248.

und nicht darstellbar, weswegen er eigentlich ‚leer‘ und ‚ungebunden‘ ist.⁴⁹ Die Zäsur spielt die Rolle, den nicht darstellbaren Moment der Vereinigung in der Tragödie anzudeuten.

In den beiden Tragödien *Ödipus* und *Antigone* ist es das Wort des blinden Sehers „Tiresias“ (Teiresias) (MA II, 310).⁵⁰ In *Ödipus* fragt Ödipus Teiresias nach dem Mörder des König Lajos. Teiresias versucht Ödipus zu überreden, die Suche nach dem Mörder zu beenden. Aber das steigert nur die Begierde des Ödipus, den Mörder zu wissen. Teiresias sagt daher voraus, dass es letztlich klar werden wird, wer der Mörder ist. In diesem Gespräch entsteht in Ödipus eine „wunderbare zornige Neugier“ (MA II, 312). Er ist nun der „Alles-suchende, Allesdeutende“ (MA II, 315), und versucht noch eifriger, den Mörder zu finden. In *Antigone* sagt Teiresias Kreon, dass seine Verwandten sich töten werden. Was Teiresias voraussagt, ereignet sich mit Notwendigkeit. Das Ergebnis, zu dem die Handlung der Tragödie letztlich führt, wird durch das Wort des Teiresias als das Notwendige im Voraus dargestellt. Hölderlin schreibt, dass „nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint“ (MA II, 310), nachdem Teiresias die Zäsur gebildet hat. Der „Wechsel der Vorstellung“ weist darauf hin, dass der Schluss der Tragödie noch vor dem Punkt der Zäsur wechselhaft ist und dass die Vorstellung selbst erscheint, nachdem durch die Zäsur der Schluss als schon bestimmt dargestellt wurde.

Er tritt ein in den Gang des Schiksaals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkte seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt. (MA II, 310f.)

Teiresias beobachtet die „Naturmacht“, die in die menschliche Welt eingreift und den Menschen in die außermenschliche Welt hinreißt. In der Tragödie nähert sich der Mensch nicht aktiv an die Vereinigung mit dem Gott an, sondern er wird von der Naturmacht passiv fortgeführt. Der Titelheld in *Ödipus* scheint

⁴⁹ Vgl. Kasper: „*Das Gesetz von allen der König*“, S. 24. Hiroshi Hatakeyama zufolge bezeichnet „der ungebundenste“ die Situation, in welcher der ‚Bund‘ mit Göttern verloren ist. Vgl. Hiroshi Hatakeyama: Pan soshite budoushu. Kouki Hölderlin no setsuzokushi to rekishi no rizumu [dt.: „Brot ‚und‘ Wein“. Konjunktionen und der Rhythmus der Geschichte beim späten Hölderlin]. In: *Doitsu bungaku* 133 (2007), S. 55-69, hier S. 60.

⁵⁰ Über Mythen und literarische Werke, die Teiresias behandeln, vgl. Gherardo Ugolino: *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*. Tübingen 1995. Ugolino ist der Ansicht, dass erst Hölderlin die spezifische Rolle des Teiresias für die Tragödie entdeckte. Ebd., S. 22.

von sich aus den Mörder zu suchen, aber in Wirklichkeit wird er dazu gezwungen. Hier ist die Notwendigkeit angedeutet, auf welche das Wort ‚μηχανή‘ hinweist.

Die Rolle des Teiresias, den Eingriff des Göttlichen in die menschliche Welt zu beobachten und ihn den Menschen mitzuteilen, stimmt mit der Funktion der ‚μηχανή‘ als ‚deus ex machina‘ bei Aristoteles überein. Das Wort des Teiresias bildet den Augenblick der Vereinigung und Trennung nicht, sondern es stellt nur dar, dass sich dieser Augenblick in der Tragödie ereignen kann. Sein Wort kontrolliert weder das Schicksal der Figuren noch verändert es die Handlung der Tragödie. Es sind nicht die Figuren der Tragödie, sondern die Zuschauer, die durch das Wort des Teiresias das Tragische verstehen. Deswegen lässt sich die Zäsur auch als „das reine Wort“ (MA II, 310) bezeichnen. Das Adjektiv ‚Rein‘ bedeutet hier, dass die Zäsur für die Handlung keine Bedeutung hat.⁵¹ Die Zäsur hängt wesentlich nicht mit dem Inhalt, sondern mit der Darstellung zusammen.

Die Figuren der Tragödie können zuerst das, was Teiresias sagt, nicht glauben, aber später erfahren sie, dass Teiresias die Wahrheit gesagt hat. Im Wort des Teiresias ist die Zeitlichkeit enthalten, mit der sich die Mittelbarkeit verbindet. Als Technik, welche die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen durch die Zeitlichkeit darstellt, bildet das Wort des Teiresias die Zäsur in *Ödipus* und *Antigone*. Die Zäsur ist die Technik, welche die Vereinigung als ‚Ereignis‘, das sich in der Tragödie notwendigerweise ereignet, darstellt, indem sie den Eingriff des Göttlichen in die menschliche Welt ausdrückt.

5.4.4 Das ‚tödlichfaktische‘ und ‚tötendfaktische‘ Wort

Das Wort des Teiresias hat keine entscheidende Rolle für die Handlung. Dies bedeutet aber nicht, dass das Wort des Teiresias mit der Entwicklung der Handlung nichts zu tun hat, weil es auch ein Bestandteil der Tragödie ist. Ödipus, der „Allessuchende, Allesdeutende“ (MA II, 315), versucht, in *Ödipus* den Mörder zu finden. Dieses Verlangen wird im Gespräch mit Teiresias provoziert und durch den Dialog mit Kreon und Jokaste sowie mit dem Chor noch intensiviert. Ödipus erfährt letztlich, dass Teiresias die Wahrheit sagte und Ödipus selbst von der „Naturmacht“ getrieben wurde. Für die Erklärung dieser Handlung verwendet Hölderlin wiederholt das Adverb ‚daher‘ und betont, dass die Dialoge

⁵¹ Vgl. Hatakeyama: Pan soshite budoushu, S. 59.

zwischen Ödipus und den anderen Figuren bzw. dem Chor einen Zusammenhang bilden.⁵² Für Hölderlin ist der Zusammenhang der Worte eine der wichtigsten Technik, um den tragischen Augenblick der Vereinigung und Auflösung darzustellen.

Darum der immer widerstreitende Dialog, darum der Chor als Gegensatz gegen diesen. Darum das allzukeusche, allzumechanische und factisch endigende Ineinandergreifen zwischen den verschiedenen Theilen, im Dialog, und zwischen dem Chor und Dialog und den großen Parthien oder Dramaten, welche aus Chor und Dialog bestehen. Alles ist Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt. (MA II, 315)

Der „immer widerstreitende Dialog“ und „der Chor als Gegensatz gegen diesen“ ist die „Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt“. Dadurch lässt sich das Tragische beschreiben, in dem die Figuren sich der Vereinigung mit dem Göttlichen und ihrer Auflösung annähern. Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit mit der Auffassung von Goethe, Schelling und Hegel, welche die Tragödie durch den Konflikt und Gegensatz in ihr begreifen. Aber im Unterschied zu ihnen verortet Hölderlin den Konflikt und Gegensatz nicht primär in der Handlung, sondern in der Struktur der Tragödie, die aus Dialogen und Chören besteht.

Mit dem Dialog und dem Chor wird das „allzumechanische“, „factisch endigende Ineinandergreifen“ gebildet. Das Wort ‚faktisch‘ scheint bei Hölderlin im Sinne des grammatischen Terminus ‚faktitiv‘ (kausativ) verwendet zu werden und ist im Sinne von ‚verursachend‘ bzw. ‚bewirkend‘ aufzufassen.⁵³ Es wird mit ‚Faktum‘ und ‚Faktor‘ verbunden und bedeutet ‚als Faktor funktionieren‘, der ein Faktum verursacht. Das ist das Wort, das „mehr Zusammenhang, als ausgesprochen, schiksaalsweise, vom Anfang bis zu Ende gehet“ (MA II, 374f.). In der Tragödie wird ein Wort nicht einfach ausgesprochen, sondern es bildet einen Zusammenhang. „Alles ist Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt“, d. h. ein Wort ruft ein anderes Wort hervor. Dies ist, als würde der Zusammenhang der Worte so automatisch wie eine Maschine gebildet.

⁵² „Daher [entsteht], im nachfolgenden Gespräche mit Tiresias, die wunderbare zornige Neugier [...]“ (MA II, 312) „Daher [entsteht] in der Scene mit Kreon nachher der Argwohn [...]“ (Ebd.) „Daher [entsteht], in der Mitte des Stücs, in den Reden mit Jokasta die traurige Ruhe, das Blöde, der mitleidswerthe naive Irrtum des gewaltigen Mannes [...]“ (Ebd.) „Daher [entsteht] dann im Anfange der zweiten Hälfte, in der Scene mit dem Korinthischen Boten, da er zum Leben wieder versucht wird, das verzweifelnde Ringen [...]“ (MA II, 313)

⁵³ Vgl. KA II, 1391.

Das ist der Grund, warum der Zusammenhang der Worte als „allzumechanisch[]“ bezeichnet wird.

Die ‚μηχανή‘ der Tragödie meint hier die Technik, eine notwendige Beziehung zwischen den Worten zu bilden. Der ‚faktische‘ Charakter, den diese Technik bildet, wird nicht dem einzelnen Wort in der Tragödie, sondern der ganzen Tragödie, die aus vielen Worten besteht, zugeschrieben. Aristoteles und Lessing verstehen die Handlung als Zusammenfügung der Begebenheiten, aber für Hölderlin erscheint die Handlung als Zusammenhang der Worte. Die Tragödie ist letztlich nichts anderes als Worte der Figuren, weil in der Tragödie „[a]lles [...] Rede gegen Rede ist, die sich gegenseitig aufhebt“. Hölderlins Auffassung der Tragödie wird durch ihren Blick auf die Rolle des Worts charakterisiert.

Das Wort des Teiresias ist das ‚reine Wort‘, das unabhängig von der Handlung nur darstellt, wie die Figuren von der Naturmacht hingerissen werden, während das ‚faktische‘ Wort ein Faktum hervorrufen kann. Hier stellt sich die Frage, was für ein Faktum durch den Zusammenhang der Worte hervorgerufen wird.

Deswegen, [...] die dialogische Form, und der Chor im Gegensatze mit dieser, deswegen die gefährliche Form, in den Auftritten, die, nach griechischerer Art, nothwendig factisch in dem Sinne ausgehet, daß das Wort *mittelbarer factisch* wird, indem es den sinnlicheren Körper ergreift; nach unserer Zeit und Vorstellungsart, unmittelbarer, indem es den geistigeren Körper ergreift. Das *griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch*, weil der Leib, den es ergreiftet, wirklich tödtet. (MA II, 373; Hervorhebung von Hölderlin)

Hier wird das „griechischtragische Wort“ als ‚tödlichfaktisch‘ bezeichnet, weil in der griechischen Tragödie der „*wirkliche[n] Mord aus Worten*“ (MA II, 374; Hervorhebung von Hölderlin) besteht. Daher muss der Zusammenhang der Worte in der Tragödie als Faktor dargestellt werden, der mit Notwendigkeit einen ‚Tod‘ hervorruft. In der Tragödie ist „der Gott in der Gestalt des Todes gegenwärtig“ (MA II, 373), oder anders gesagt, im Zusammenhang der Worte, der zum faktischen Tod führt, wird der Eingriff des Göttlichen in die menschliche Welt dargestellt.

Deswegen ist auch im ‚faktischen‘ Wort die ‚Ereignishaftigkeit‘ enthalten. Der Zusammenhang der Worte stellt das unvermeidbare Schicksal dar, das für die Menschen nicht kontrolliert werden kann und sie zum Tod führt. In der

Tragödie zeigt das Wort die ‚Ereignishaftigkeit‘, die auf die unkontrollierbare Gewalttätigkeit gegen die Menschen weist.

Das ‚tödlichfaktische‘ Wort ruft „mittelbarer“ einen Tod hervor in dem Sinne, dass das Wort einen „sinnlicheren Körper“ ergreift und dieser Körper einen anderen Körper tötet. In „unserer Zeit“, d. h. in der modernen Form, ergreift das Wort „den geistigeren Körper“ und übt eine „unmittelbarer[e]“ Wirkung auf ihn selbst aus. Dieses Wort in der modernen Form nennt Hölderlin ‚tötendfaktisch‘, während das griechische Wort als ‚tödlichfaktisch‘ bezeichnet wird.

Eine vaterländische [Kunstform] mag, wie wohl beweislich ist, mehr tödtendfactisches, als tödtlichfactisches Wort seyn; nicht eigentlich mit Mord oder Tod endigen, weil doch hieran das Tragische muß gefaßt werden, sondern mehr im Geschmace des Oedipus auf Kolonos, so daß *das Wort* aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet, nicht griechisch faßlich, in athletischem und plastischem Geiste, wo das Wort den Körper ergreift, daß dieser tödtet. (MA II, 374; Hervorhebung von Hölderlin)

Das griechische ‚tödlichfaktische‘ Wort ruft einen faktischen Tod in „athletischem und plastischem Geiste“, d. h. in visualisierter Form sichtbar hervor, indem eine Figur, die vom Wort ergriffen wird, tatsächlich eine andere Figur tötet. Das ‚vaterländische“, d. h. moderne, ‚tötendfaktische‘ Wort führt hingegen am Ende der Tragödie nicht immer zu Mord und Tod, aber dieses Wort selbst kann ‚unmittelbarer‘ eine Figur töten. Das ‚tödlichfaktische‘ und ‚tötendfaktische‘ Wort haben zwar eine Gemeinsamkeit, dass beides einen Tod hervorrufen kann, aber sie unterscheiden sich gleichzeitig voneinander, indem die Person, zu der das Wort gesagt wird, stirbt (‚tötendfaktisch‘), oder eine andere Person als sie stirbt (‚tödlichfaktisch‘).

In den *Anmerkungen* findet sich keine Erklärung, ob *Ödipus* und *Antigone* ‚tödlichfaktisch‘ oder ‚tötendfaktisch‘ sein sollen. „*Das griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch*“ (MA II, 373; Hervorhebung von Hölderlin), aber die ‚griechische‘ Tragödie ist nicht immer ‚tödlichfaktisch‘, wie Hölderlin schreibt, dass *Ödipus auf Kolonos* im ‚Geschmack‘ von ‚tötendfaktisch‘ endet (MA II, 374). Die griechische Tragödie ist in diesem Sinne nicht immer ‚griechisch‘, was Hölderlins Auffassung der paradoxen Beziehung zwischen Eigentümlichem und Fremdem, die im Brief an Böhlendorff dargestellt wird, entspricht.

Hier stellt sich die Frage, in welchem Sinne *Ödipus auf Kolonos* ‚tötendfaktisch‘ genannt werden kann. Judith Butler spricht in *Antigones Verlangen*

von einer „mörderische[n] Kraft des Wortes bei Sophokles“,⁵⁴ indem sie sich auf das folgende Zitat aus *Ödipus auf Kolonos* bezieht.

Ch Unseliger, wie? Du gabst den Tod . . .
 Oi Was meinst du? Was willst du wissen noch?
 Ch Dem Vater?
 Oi Weh! Schlägst du doch
 zur Wunde noch eine Wunde mir!
 Ch Erschlugest . . . ?⁵⁵

Hier verwunden die Worte des Chors Ödipus. Butler schreibt: „Worte üben hier tatsächlich eine gewisse Macht aus, die nicht unmittelbar zu erkennen ist. Sie handeln, üben eine gewisse performative Kraft aus, manchmal sind sie in ihren Folgen offensichtlich gewaltsam, Worte, die entweder selber Gewalt sind oder aber zu Gewalt führen.“⁵⁶ Butler bezieht hier die Sprechakttheorie, nach der das Wort selbst eine Tat sein kann, auf Hölderlins Auffassung, dass das Wort einen Tod hervorrufen kann. Diese Gemeinsamkeit wurde in der Hölderlin-Forschung nicht oft betont, weswegen Butlers Hinweis sinnvoll ist.⁵⁷

Butler versteht auch den Begriff ‚tödlichfaktisch‘ in Verbindung mit der zeitlichen Beziehung zwischen Wort und Tat, die in der Vorhersage enthalten ist.

[...] Worte, in denen die Voraussage der Sprechakt wird, durch den eine schon wirksame Notwendigkeit erneut Bestätigung findet. / Wort und Tat verschlingen sich hoffnungslos in der Familienszene, wo jedes Wort Ereignis oder wirklich ‚tötlichfaktisch‘ wird, wie Hölderlin sagt. Jede Tat ist offenbar der zeitliche Effekt eines vorangegangenen früheren Worts, womit die Zeitlichkeit der tragischen Nachträglichkeit begründet wird, in der alles, was geschieht, bereits geschehen ist und als das immer schon Geschehene erscheint [...].⁵⁸

⁵⁴ Judith Butler: *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Übers. von Reiner Ansén. Mit einem Nachwort von Bettine Menke. 4. Aufl. Frankfurt am Main 2013, S. 100.

⁵⁵ Sophokles: *Oidipus auf Kolonos*. In: Ders.: *Dramen*. Griechisch und deutsch. Hrsg. und übers. von Wilhelm Willige. Überarbeitet von Karl Bayer. Mit Anmerkungen und einem Nachwort von Bernharf Zimmermann. 2. Aufl. München 1985, S. 578-687, hier S. 613.

⁵⁶ Butler: *Antigones Verlangen*, S. 100.

⁵⁷ Das Drama wird aus der Perspektive der Sprechakttheorie viel diskutiert und Angela Esterhammer untersucht den *Tod des Empedokles* aus der Perspektive der Sprechalttheorie. Vgl. Angela Esterhammer: *The romantic performative. Language and action in British and German romanticism*. Stanford (Calif.) 2000, S. 203-217.

⁵⁸ Butler: *Antigones Verlangen*, S. 102.

Butler hält es für ‚tödlichfaktisch‘, dass der Tod, der vorausgesagt wird, sich tatsächlich ereignet. Das bedeutet, dass dem Wort notwendigerweise die Tat folgt, daher diese Tat sich schon im Wort ereignet hat, bevor sie tatsächlich getan wird. Dass das Wort ‚tödlichfaktisch‘ ist, wird durch den Tod, der sich tatsächlich ereignet hat, rückwirkend konstruiert. Hölderlin liest also in den Tragödien des Sophokles eine Technik, durch die Zeitlichkeit die ‚Ereignishaftigkeit‘ darzustellen.

Hölderlin schreibt, dass der ‚Geschmack‘, in dem *Ödipus auf Kolonos* endet, ‚tötendfaktisch‘ ist. Trotzdem betrachtet Butler das Wort in der Tragödie nur als ‚tödlichfaktisch‘, nicht als ‚tötendfaktisch‘. Butlers Zitat aus *Ödipus auf Kolonos* kommt nicht aus dem Ende dieser Tragödie und weist nicht auf den Zusammenhang der Worte hin, der vom Anfang bis zum Ende der Tragödie besteht. Es soll gefragt werden, worum es bei dem ‚tötendfaktischen‘ Wort in *Ödipus auf Kolonos* geht, um die Unterscheidung zwischen ‚tödlichfaktisch‘ und ‚tötendfaktisch‘ zu verdeutlichen.

5.4.5 Das ‚tötendfaktische‘ Wort in „Ödipus auf Kolonos“

Am Ende von *Ödipus auf Kolonos* bittet Antigone Theseus, den König von Athen: „[...] nach Theben laß uns ziehn, dem uralten! Vielleicht, daß wir verhindern können den drohenden Mord zwischen den Brüdern.“⁵⁹ Diese Bitte fußt auf dem Fluch des Ödipus gegenüber Polyneikes.

Doch du, fahr hin, von mir verworfen, vaterlos, der Schlimmen Schlimmster! Nimm die Flüche mit, die ich jetzt rufe über dich: daß du der Väter Land nie mit dem Speer eroberst, auch ins Argos-Tal nie mehr zurückkehrst, sondern von des Bruders Hand umkommst und tötest ihn, der dich vertrieben hat!⁶⁰

Antigone will diesen Fluch des Ödipus nicht Wirklichkeit werden lassen, aber später kämpft Polyneikes mit seinem Bruder Eteokles und sie töten einander. Ihr Tod wird innerhalb des *Ödipus auf Kolonos* nicht beschrieben. Einerseits verursacht der Fluch des Ödipus den Tod des Polyneikes, andererseits tötet Polyneikes Eteokles. Aus der Perspektive der Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit kann man nicht entscheiden, ob *Ödipus auf Kolonos* ‚tödlichfaktisch‘ oder ‚tötendfaktisch‘ endet.

⁵⁹ Sophokles: *Oidipus auf Kolonos*, S. 687.

⁶⁰ Ebd., S. 663.

Aber Hölderlins *Anmerkungen* stellen fest, dass *Ödipus auf Kolonos* ‚tötendfaktisch‘ endet. Deswegen muss noch nach dem Unterschied zwischen ‚tödlichfaktisch‘ und ‚tötendfaktisch‘ gefragt werden. Zu beachten ist zuerst der grammatische Unterschied zwischen dem Adjektiv ‚tödlich‘ und dem Partizip I ‚tötend‘. Im Partizip I ‚tötend‘ wird der Prozess des ‚Tötens‘ betont. Das Adjektiv ‚tödlich‘ verbindet sich eher mit dem Tod als Ergebnis des ‚Tötens‘.⁶¹ ‚Tödlichfaktisch‘ impliziert den sich schon ereignet habenden Tod, während ‚tötendfaktisch‘ die gegenwärtige Tötung meint.⁶² Daher lässt sich sagen, dass in der Tragödie, die ‚tödlichfaktisch‘ endet, der Tod durch den Zusammenhang der Worte hervorgebracht wird, und dass in der Tragödie, die ‚tötendfaktisch‘ endet, der Prozess der Tötung durch den Zusammenhang der Worte stattfindet, aber der Tod als Ergebnis des Prozesses sich noch nicht ereignet. Der Tod des Polyneikes geschieht zwischen dem Ende von *Ödipus auf Kolonos* und dem Anfang von *Antigone* und wird in den Tragödien nicht beschrieben. Der Zusammenhang der Worte, zu dem der Fluch des Ödipus gehört, ruft den Tod außerhalb des *Ödipus auf Kolonos* hervor. Das meint Hölderlin mit ‚tötendfaktisch‘. In diesem Kontext ist der Tod innerhalb des Dramas mit ‚tödlichfaktisch‘ verbunden, der Tod außerhalb des Dramas mit ‚tötendfaktisch‘.

Sophokles verfasst *Antigone*, in der das Drama nach dem Tod des Polyneikes beschrieben wird, vor *Ödipus auf Kolonos*. Dieser Tod ist zwar in *Ödipus auf Kolonos* noch nicht geschehen, aber er ist vorbestimmt und diese Notwendigkeit wird im Fluch des Ödipus dargestellt. So bildet Sophokles den Zusammenhang der Worte, der zum notwendigen Tod führt. Den Fluch des Ödipus ratifiziert der Chor am Schluss von *Ödipus auf Kolonos*, der diese Tragödie als ‚tötendfaktisch‘ vollendet: „So lasset denn ab und erwecket nicht weitere Klagen, / denn Geltung behält dies für immer.“⁶³ Der ‚tötendfaktische‘ Charakter der Tragödie ist nicht einem bestimmten Fluch, sondern dem Zusammenhang der Worte, der aus Dialogen und Chören besteht, zuzuschreiben. Die Tragödie braucht die Dialoge und Chöre als „*leidende Organe* des göttlichringenden Körpers“, „weil auch in tragischunendlicher Gestalt der Gott dem Körper sich nicht absolut unmittelbar mittheilen kann“ (MA II, 374; Hervorhebung von Hölderlin). Man kann durch das Wort des Dialogs und Chors erkennen, wie das Göttliche in die menschliche Welt eingreift. In der Tragödie ist „der Gott, in der

⁶¹ Vgl. Kasper: „*Das Gesetz von allen der König*“, S. 92.

⁶² Vgl. Dahlke: *Äußerste Freiheit*, S. 530f.

⁶³ Sophokles: *Oidipus auf Kolonos*, S. 687.

Gestalt des Todes, gegenwärtig“ (MA II, 373) und es erscheint „nichts als Zeit“ (MA II, 316). Der Tod, der als Schicksal durch die Zeitlichkeit dargestellt wird, deutet das Göttliche und damit auch die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen an.

Der Fluch des Ödipus stellt das unvermeidbare Schicksal des Todes dar genauso wie die Prophetie des Teiresias.⁶⁴ Der schicksalhafte Tod des Polyneikes scheint auf den ersten Blick ‚griechisch‘ zu sein, weil der schicksalhafte Tod für eine griechische Tragödie ein typisches Motiv ist. Aber Hölderlin hält das ‚tödtendfaktische‘ Wort für eine moderne ‚vaterländische‘ Art, was Hölderlins Auffassung der paradoxen Beziehung zwischen Eigentümlichem und Fremdem in der griechischen und modernen Dichtung reflektieren zu scheint.

[...] da hingegen die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschik zu haben, da das Schicksallose, das *δυσμορον*, unsere Schwäche ist. (MA II, 374)

Die moderne Dichtung kann nicht ‚schicksallos‘ sein, weil sie das ‚Geschick‘ als ihre Haupttendenz hat. Das Wort ‚Geschick‘ enthält für Hölderlin die Doppelbedeutung von ‚Schicksal‘ und ‚Geschicktheit‘,⁶⁵ wobei das ‚Geschick‘ auf die geschickte Technik hinweist, den Zusammenhang der Worte so zu bilden, dass er schicksalhaft zum Tod führt. Der Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen und dem Eingriff des Außermenschlichen in die menschliche Welt liegt die Notwendigkeit des Schicksals, das für die Menschen unvermeidbar und unwiderstehlich ist, zugrunde. Auch die moderne Dichtung kann diese ‚Ereignishaftigkeit‘ darstellen, indem sie das ‚Geschick‘ benutzt. Diese Technik der Darstellung soll nach Hölderlin die moderne Dichtung aus den Tragödien des Sophokles lernen.

5.5 Zusammenfassung des Kapitels

In diesem Kapitel wurde untersucht, wie Hölderlins *Sophokles-Anmerkungen* die Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der Tragödie beschreiben. Hölderlin versucht, die Darstellungstechnik der Tragödie aus

⁶⁴ Vgl. Kasper: „*Das Gesetz von allen der König*“, S. 110.

⁶⁵ Vgl. David Farrel Krell: *A Small Number of Houses in the Tragic Universe. A Second Look at Hölderlin's „Anmerkungen on Sophocles“ Against the Backdrop of Aristotele's „Poetics“*. In: Christoph Jamme, Anja Lemke (Hrsg.): „*Es bleibt aber eine Spur – Doch eines Wortes*“. *Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*. München 2004, S. 345-378, hier S. 373.

Sophokles zu lernen. In der griechischen und modernen Dichtung gibt es eine paradoxe Beziehung zwischen Eigentümlichem und Fremdem. Für die moderne Dichtung ist es schwierig, die Darstellungstechnik, die das Eigentümliche der modernen Dichtung ist, frei zu gebrauchen, während in der griechischen Dichtung die Darstellungstechnik gelungen verwendet wird, weil sie für die griechische Dichtung das Fremde ist, das für sie leichter erlernt werden kann. Hölderlin konstruiert die Möglichkeit, die Darstellungstechnik der griechischen Dichtung erlernen zu können, indem er sie als das Eigentümliche der modernen Dichtung begreift.

Als Hölderlin sich mit der Tragödie auseinandersetzte, wurde die Tragödien-theorie von der rezeptionsästhetischen Auffassung, die auf der aristotelischen Norm basiert, allmählich befreit. Hölderlin liest aus den Tragödien des Sophokles die Technik ab, den Eingriff des Göttlichen in die menschliche Welt und die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen mittelbar darzustellen. Mit anderen Worten, Hölderlin sucht nach der Darstellungstechnik der ‚Ereignishaftigkeit‘. Hölderlin betrachtet den Konflikt und das Gleichgewicht der Tragödie in der Struktur, die das Wort des Teiresias als Zäsur bildet, und in der Beziehung zwischen dem Dialog und dem Chor. Die Handlung, die Aristoteles, Lessing und Schiller als Zusammenfügung der Begebenheiten begreifen, wird bei Hölderlin als Zusammenhang der Worte verstanden und in ihm lässt sich der ‚faktische‘ Charakter beobachten, der darauf weist, dass der Zusammenhang der Worte ein ‚Faktor‘ sein kann, der ein ‚Faktum‘ hervorruft. In der Tragödie ist darzustellen, dass der Zusammenhang der Worte zum Tod führt und damit das Göttliche im Tod der Figuren mittelbar erscheint. Die ‚μηχανή‘ der Tragödie ist die wiederholbare Technik, die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen in der Tragödie durch den mechanischen Zusammenhang der Worte mittelbar darzustellen und die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ zu ermöglichen.

Die Metapher der ‚Maschine‘ zeigt den automatisierten Charakter des Worts, das ein anderes Wort hervorruft und den Zusammenhang bildet, sowie die Notwendigkeit, die ein unvermeidbares Schicksal darstellt. Diesen Charakter hat die Maschine gemeinsam mit dem ‚Ereignis‘, das durch die außerhalb der Menschen liegende Kraft mit Notwendigkeit geschieht. Die Maschine deutet den Eingriff der außermenschlichen Kraft an, wie ein ‚deus ex machina‘ zeigt. In der bisherigen Forschung wurde die ‚μηχανή‘ als Gegensatz zum ‚Ereignis‘ verstanden, weil sie auf eine wiederholbare Technik weist und das ‚Ereignis‘

hingegen auf die Einmaligkeit. Aber die Gemeinsamkeit soll vielmehr betont werden als Differenz, weil das ermöglicht, die ‚μηχανή‘ als Schreibtechnik zu begreifen, welche die ‚Ereignishaftigkeit‘ darstellen kann, die auf das Eintreten des Außermenschlichen ins Menschliche weist. In der Tragödie erscheint die ‚Ereignishaftigkeit‘ in der gewalttätigen Kraft, die im Zusammenhang der Worte erscheint und den Menschen den Tod bringt.

Hölderlin setzte sich mit Sophokles auch durch das Übersetzen auseinander. Seine Übersetzung ist wegen ihrer radikalen Wörtlichkeit bekannt. Hier stellt sich die Frage, ob diese Radikalität als Technik wie die ‚μηχανή‘, welche die ‚Ereignishaftigkeit‘ in der Tragödie darstellt, begriffen werden kann. Im nächsten Kapitel soll untersucht werden, wie Hölderlins Übersetzungsstrategie mit der ‚Ereignishaftigkeit‘ zusammenhängt.

6 Das ‚Ereignis‘ und die Übersetzung: Die ‚Körperlichkeit‘ bei Hölderlin und Tawada

6.1 Fragestellung

Im letzten Kapitel zeigt sich, dass in Hölderlins *Sophokles-Anmerkungen* die ‚Ereignishaftigkeit‘ in den Tragödien des Sophokles eine zentrale Rolle spielt. In den Tragödien des Sophokles wird der Augenblick dargestellt, in dem das Göttliche und das Menschliche sich vereinigen und diese Vereinigung sich gleichzeitig auflöst, indem der Zusammenhang der Worte das Schicksal der Figuren bildet, das zu ihrem Tod führt. In dieser schicksalhaften Kraft, die von außerhalb des Menschen eintritt und eine gewalttätige Wirkung auf den Menschen ausübt, zeigt sich die ‚Ereignishaftigkeit‘.

Hölderlins Auseinandersetzung mit den Tragödien des Sophokles ist nicht nur aus der Sicht der Dramenanalyse, sondern auch aus der Sicht der Übersetzung aufzufassen. Hölderlins Sophokles-Übersetzung ist als radikal wörtliche Übersetzung bekannt. Hölderlins Übersetzung ist mehr als eine einfache Wort-für-Wort-Übersetzung, die eine Störung der deutschen Syntax herstellt. Hölderlins Übersetzung versucht auch, sich an die ursprüngliche Bedeutung des Worts anzunähern, indem die Etymologie des Worts berücksichtigt wird. George Steiner und Antoine Berman fassen Hölderlins Übersetzungsstrategie als ‚Übersetzung des Buchstabens‘ auf, um die Rolle des Buchstabens zu betonen.¹ Das bedeutet mehr als ‚buchstäbliche Übersetzung‘ im normalen Sinne. Hier stellt sich die Frage, warum der ‚Buchstabe‘ unterstrichen wird und was die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ herstellen kann. Dieses Kapitel untersucht, wie sie als Hölderlins Übersetzungsstrategie in Verbindung mit der ‚Ereignishaftigkeit‘ verstanden werden kann.

Um die ‚Ereignishaftigkeit‘ in der Übersetzung zu klären, analysiert dieses Kapitel vielmehr die Rezeption und Entwicklung von Hölderlins Übersetzungsstrategie als sie selbst, weil im Ersteren die Beziehung zwischen der ‚Ereignishaftigkeit‘ und der ‚Übersetzung des Buchstabens‘ deutlicher gelesen werden

¹ Vgl. George Steiner: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Übers. von Monika Plessner unter Mitwirkung von Henriette Beese. Frankfurt am Main 2004, S. 327-339; Antoine Berman: *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain*. Paris 1999, S. 79-96.

kann. Dieses Kapitel befasst sich auch mit Yoko Tawadas Erzählung *Die Transplantation der Buchstaben* (文字移植 *Moji-ishoku*). In dieser Erzählung übersetzt die Protagonistin einen deutschen Text ins Japanische. Ihre Übersetzung erscheint durch ihre radikale Wörtlichkeit im Japanischen als Übernahme von Hölderlins Übersetzungsstrategie.

In der Tawada-Forschung wird im Zusammenhang mit Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers* untersucht, wie die Übersetzung in *Die Transplantation der Buchstaben* die japanische Syntax stört.² Diese Arbeit verbindet Tawadas Erzählung vielmehr mit Hölderlins Übersetzungsstrategie und diskutiert die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ in dem Sinne, dass sich die wortwörtliche Übersetzung, die auf der Etymologie basiert, an den Ursprung des Worts annähert. In diesem Kapitel wird also die Gemeinsamkeit von Hölderlins und Tawadas Übersetzungsstrategie als ‚Übersetzung des Buchstabens‘ herausgearbeitet, welche die ‚Ereignishaftigkeit‘ im Text ausdrückt.

6.2 Hölderlins ‚Übersetzung des Buchstabens‘

Wenn man von der ‚Übersetzung des Buchstabens‘ spricht, kann man auf Martin Luther zurückgehen. Luther spricht im *Sendbrief vom Dolmetschen* von zwei verschiedenen Orientierungen beim Übersetzen der Bibel. Die eine ist, den Regeln der deutschen Sprache zu folgen. Für Luther ist die Verständlichkeit im Deutschen wichtiger als Originaltreue der Übersetzung.

[...] man muss nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprache fragen, wie man soll Deutsch reden, wie diese Esel tun, sondern man muss die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt drum fragen und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetschen; da verstehen sie es denn und merken, daß man deutsch mit ihnen redet.³

Für Luther sind „Buchstabilisten“⁴ diejenigen, die auf den Buchstaben in der lateinischen Sprache beharren und nicht an einem weiten Publikum interessiert sind.

² Vgl. Yumiko Saito: Die Zerstörung der Syntax in *Arufabetto no kizuguchi*. In: Amelia Valtolina, Michael Braun (Hrsg.): *Am Scheideweg der Sprachen. Die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*. Tübingen 2016, S. 183-214.

³ Martin Luther: *Sendbrief vom Dolmetschen*. In: Ders.: *An den christlichen Adel deutscher Nation. Von der Freiheit. Sendbrief vom Dolmetschen*. Hrsg. von Ernst Kähler. Nachwort von Johannes Schilling. Stuttgart 2012 [1962], S. 142-163, hier S. 150.

⁴ Ebd., S. 151.

Auf der anderen Seite versucht Luther, der deutschen Sprache Abbruch zu tun.

Doch hab ich wiederum nicht allzu frei die Buchstaben lassen fahren, sondern mit großer Sorgfalt samt meinen Gehilfen darauf gesehen, so daß, wo es etwa drauf ankam, da hab ich's nach den Buchstaben behalten und bin nicht so frei davon abgewichen; wie Johannes 6 (27), wo Christus spricht: „Diesen hat Gott der Vater versiegelt.“ Da wäre wohl besser Deutsch gewesen: Diesen hat Gott der Vater gezeichnet, oder, diesen meint Gott der Vater. Aber ich eher wollen der deutschen Sprache Abbruch tun, denn von dem Wort weichen.⁵

Luther bewegt sich zwischen der freien und wortwörtlichen Übersetzung. Einerseits übersetzt er gelegentlich buchstäblich und tut der deutschen Sprache Abbruch, andererseits überträgt er je nach der Situation den Text in ein Deutsch, das im Alltagsleben verwendet wird. Luther bezieht sich auf den ‚Buchstaben‘, wenn er von der wörtlichen Übersetzung spricht. Die „Buchstabilisten“ orientieren ihre Übersetzung möglichst buchstäblich an der lateinischen Sprache, weniger der Bedeutung. Luther begreift den ‚Buchstaben‘ als Befreiung von der gebräuchlichen Bedeutung.

Hölderlin lässt sich beim Übersetzen ‚Buchstabilist‘ nennen. Der auffälligste Charakter von Hölderlins Übersetzungen ist, dass sie radikal am ‚Buchstaben‘ im Sinne Luthers orientiert sind. Als Hölderlin seine Sophokles-Übersetzungen publizierte, wurde ihre radikale Abweichung von der gebräuchlichen Bedeutung als lächerlich angesehen.⁶ Aber die Übersetzungsforschung seit dem 20. Jahrhundert macht darauf aufmerksam, dass diese Radikalität die Potenzialität der Übersetzung aufweist.

Steiner und Berman betonen die Orientierung von Hölderlins Übersetzung an einer ‚Urbasis‘ des Worts. Steiner schreibt: „Hölderlins Sprachtheorie gründet in der Suche nach dem numinosen, möglicherweise heiligen ‚Grund des Wortes‘.“⁷ Berman hält Hölderlins Übersetzung für eine „buchstäbliche und etymologische Übersetzung“.⁸ Hölderlins Übersetzung, welche die Worte teilt und sich unter anderem ihre Etymologie zu Nutze macht, entwickelt sich weiter

⁵ Ebd., S. 154.

⁶ Heinrich Voss, der Sohn vom Klassischen Philologen J. H. Voss, überlieferte eine Episode, dass er mit Schiller und Goethe Hölderlins *Antigone*-Übersetzung las und über ihre Komik lachte. Vgl. StA 7/2, S. 303f.

⁷ Steiner: *Nach Babel*, S. 334f.

⁸ Berman: *La traduction et la lettre*, S. 90.

als eine einfache Wort-für-Wort-Übersetzung. Hölderlins Übersetzung wird mit Blick auf den ‚Buchstaben‘ verbunden, der eine kleinere Einheit ist als das Wort. Steiner schreibt: „Hölderlins übersetzerische Kunst, geladen mit stilistischer Genialität und interpretatorischer Kühnheit, geht stets vom Wörtlichen, sogar vom Buchstäblichen aus.“⁹ Von Steiner und Berman wird Hölderlins Übersetzung nicht als Wort-für-Wort-, sondern vielmehr als ‚Buchstabe-für-Buchstabe‘-Übersetzung verstanden.

Steiner greift *Patmos* als Beleg von Hölderlins Interesses am Buchstaben auf.¹⁰

Wir haben gedienet der Mutter Erd'
 Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient,
 Unwissend, der Vater aber liebt,
 Der über allen waltet,
 Am meisten, daß gepfleget werde
 Der veste Buchstab, und bestehendes gut
 Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.
 (MA I, 453; V. 220-226)

Der ‚feste Buchstabe‘ lässt sich einerseits als bestehender Beweis dafür auffassen, dass die Vereinigung sich ereignet hat. Für die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ muss der Buchstabe ‚gut gedeutet‘ sein. Der Gott liebt dies am meisten, weil dies auch für ihn eine Möglichkeit zur Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ ist. Andererseits lässt sich der ‚feste Buchstabe‘ als griechische Dichtung verstehen. Im Brief an Böhlendorff und in den *Sophokles-Anmerkungen* betont Hölderlin die Notwendigkeit für die moderne Dichtung, die Darstellungsweise aus der griechischen Dichtung zu lernen. Indem man so den ‚griechischen Buchstaben‘ deutet und übersetzt, kann der ‚deutsche Gesang‘ entstehen. Hier zeigt sich eine doppelte Orientierung, dass ein lyrisches ‚wir‘ der ‚Erde‘ und ‚jüngst dem Sonnenlicht gedient‘ hat.¹¹ In Hölderlins Texten lässt sich die Opposition von Erde und Himmel (Sonne) mit der Opposition ‚abendländisch (modern)‘ und ‚griechisch‘ verbinden.¹² Daher scheint das Wort ‚jüngst‘,

⁹ Steiner: *Nach Babel*, S. 339.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris 1984, S. 263.

¹² Nach Hölderlin ist das Eigene der griechischen Literatur das „Feuer vom Himmel“, während das Eigene der modernen Dichtung „junonische Nüchternheit“ ist (MA II, 912). Juno, Gattin von Jupiter (Zeus), wird mit der ‚Muttererde‘ verbunden.

die Neubewertung der griechischen Kunst im 18. Jahrhundert auszudrücken. In Hölderlins Übersetzung reflektiert sich auch die Forderung, dass die moderne Dichtung das Eigene und das Fremde, das Abendländische und das Griechische, enthalten muss.¹³

Der ‚feste Buchstabe‘ lässt sich nicht nur als die griechische Tradition, sondern auch als die deutsche Tradition verstehen, weil in *Patmos* eine doppelte Orientierung deutbar ist. In Hölderlins Sophokles-Übersetzungen kann daher die ‚Rückkehr zum Ursprung‘ auf zwei Weisen gelesen werden. Auf der einen Seite ist die ‚Rückkehr zum Ursprung‘ des Griechischen in den Blick zu nehmen. Ganz am Anfang der *Antigone* spricht die Titelheldin Antigone ihre Schwester Ismene an.

Ω κοινὸν ἀντάδελφον Ἰσμῆνης κάρα.
Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt!
(MA II, 319; V. 1)¹⁴

Das Wort ‚κάρα‘ [Haupt] fungiert in diesem griechischen Satz als Synekdoche, die das Ganze bedeutet, indem sie einen Teil ausdrückt. Deswegen kann man ‚κάρα‘ beim Übersetzen ignorieren. Hölderlins Zeitgenosse Christian Graf zu Stolberg schreibt in seiner Übersetzung (1787) tatsächlich nur ‚Ismene‘,¹⁵ während Hölderlin ‚Ἰσμῆνης κάρα‘ wortwörtlich übersetzt. Die im Griechischen funktionierende Synekdoche ist im Deutschen keine Synekdoche, weil die Regeln des Sprachgebrauchs sich in beiden Sprachen unterscheiden. Dadurch erscheint im Deutschen ein merkwürdiger Satz, in dem Ismenes ‚Haupt‘ angesprochen wird. Dieser unterscheidet sich von der deutschen Sprache, die im Alltagsleben gesprochen werden kann, und orientiert sich nur an der Wortwörtlichkeit der Übersetzung, welche die ‚Buchstabilisten‘ verfassten und von Luther kritisch betrachtet werden.

Auch in folgender Zeile ist eine metaphorische Bedeutung des gebräuchlichen Ausdrucks ignoriert.

τί δ' ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος.
Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben?
(Ebd.; V. 21)

¹³ Vgl. Berman: *La traduction et la lettre*, S. 86f.

¹⁴ Der griechische Originaltext kommt aus Hölderlins Frankfurter Ausgabe.

¹⁵ Sophokles: *Antigone*. Übers. von Christian zu Stolberg-Stolberg. In: Christian Graf von Stolberg, Friedrich Leopold Graf von Stolberg: *Gesammelte Werke*. Bd. 14. Hamburg 1823, S. 1-81, hier S. 7.

Ismene fragt, ob Antigone ‚ein rotes Wort färbt‘. Die ursprüngliche Bedeutung von ‚καλχαίνουσ‘ ist ‚dunkelrot färben‘, sie hat sich später zur metaphorischen Bedeutung ‚dunkel und problematisch machen‘ verändert.¹⁶ Stolberg übersetzt diese Stelle: „Du scheinst so ernst, gedankenvoll“,¹⁷ während Hölderlins Übersetzung Bezug auf eine veraltete Bedeutung ‚dunkelrot färben‘ nimmt. Einem Wort wird in einer direkten Kommunikationsabsicht normalerweise nicht die Eigenschaft ‚Rot‘ zugeschrieben, deswegen erzielt der Ausdruck ‚ein rotes Wort färben‘ einen Verfremdungseffekt.¹⁸

Antigones ‚dunkles und problematisches‘ Wort wird in Hölderlins Übersetzung zunächst mit der Farbe ‚Rot‘ verknüpft. Berman begreift Antigones ‚rote Rede‘ in Verbindung mit dem ‚tödlichfaktischen‘ Wort, das Hölderlin in den *Sophokles-Anmerkungen* als Schlüsselbegriff verwendet.¹⁹ Das ‚tödlichfaktische‘ Wort weist auf den Zusammenhang der Worte, der in der Tragödie zum Tod führt. Hölderlins Übersetzung funktioniert gut, um die Gefahr des Worts auszudrücken. Auch Steiner schreibt: „Die Sprache stand nicht für die Sache oder beschrieb sie: Sie war die Sache. Antigone spricht nicht andeutend-ahnungsvoll von Blut und Gefahr: Sie macht Worte, die bereits aktiv Aufruhr und Selbstmord sind, blutig und dunkel.“²⁰ In Hölderlins Übersetzung erscheint eine neue Möglichkeit des Worts, sich mit der Gefahr des Todes direkt zu verbinden.

Diese Verbindung zwischen dem Wort und dem Blut lässt sich aus dem griechischen Originaltext nicht leicht ablesen, weil das Wort ‚καλχαίνουσ‘ dort vor allem als ‚dunkel und problematisch‘ verstanden wird. Indem in der Übersetzung ein Wort der Farbbezeichnung unter Einbezug seiner Etymologie eingeführt wird, zeigt sich eine neue Möglichkeit deutlicher, das Wort als gefährliches auszudrücken. Aber diese Möglichkeit ist eigentlich gar nicht neu, weil sie ursprünglich im Wort ‚καλχαίνουσ‘ enthalten ist. Hölderlins Übersetzung bringt die verborgene ursprüngliche Möglichkeit des Worts wieder ans Licht.

¹⁶ Der Infinitiv ‚καλχαίνω‘ bedeutet „make purple“, „make dark and troublesome like a stormy sea“. Henry George Liddell, Robert Scott (Hrsg.): *A Greek-English Lexicon*. 9. Aufl. Oxford 1996, S. 871.

¹⁷ Sophokles: *Antigone*, S. 8.

¹⁸ Für Heinrich Voss klingt dieser Ausdruck komisch: „Diese Stelle habe ich Goethe als einen Beitrag zu seiner Optik empfohlen“. *StA VII/2*, 304.

¹⁹ Berman: *La traduction et la lettre*, S. 91.

²⁰ Steiner: *Nach Babel*, S. 333.

Eine Bezugnahme auf die Etymologie schließt auch Eigennamen ein.

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατάσκαφῆς
οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι
πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς
πλεῖστον δέδεκται Περσέφασσ’ ὀλωλότων.

O Grab! o Brautbett! unterirdische
Behausung, immerwach! Da werd’ ich reisen
Den Meinen zu, von denen zu den Toten
Die meiste Zahl, nachdem sie weiter gingen [sic],
Zornigmitleidig dort ein Licht begrüßt hat;
(MA II, 351; V. 923-926)

Stolbergs Übersetzung lautet:

O Gruft! o Brautbett! Unterirdisches
Gewölb’, o ew’ger Kerker, der mich zu
Den Meinen führet, die in großer Zahl
Persephone hinab in’s Schattenreich
Genommen hat!²¹

Den Eigennamen ‚Περσέφασσ‘ [Persephone] gibt es in Hölderlins Übersetzung nicht. Er lässt sich in seine ursprünglichen Bestandteile von ‚πέρισις‘ [Verwüstung] und ‚φάος‘ [Licht] teilen.²² In Hölderlins Übersetzung bleibt ‚Licht‘. Sein Attribut ist das von Hölderlin hinzugefügte Kompositum ‚zornigmitleidig‘, darin klingt die Bedeutung der ‚Verwüstung‘ mit, die auf das tragische Schicksal von Antigones Familie zu weisen scheint.²³ In der Übersetzung von ‚Περσέφασσ‘ als ‚zornigmitleidiges Licht‘ erscheint Antigones Perspektive.

Hölderlins Übersetzung zeigt einen besonderen Umgang mit Eigennamen. Ares wird als „Schlachtgeist“ (MA II, 324; V. 144) übersetzt, Eros als „Geist der Liebe“ (MA II, 347; V. 811), Aphrodite als „göttliche Schönheit“ (MA II, 348; V. 829).

καὶ Ζηνὸς ταμιεύε -
σκε γονάσας χρθσορρύτοθς.

Sie zählte dem Vater der Zeit
Die Stundenschläge, die goldnen.
(MA II, 353; V. 987f.)

²¹ Sophokles: Antigone, S. 56.

²² Vgl. Berman: *La traduction et la lettre*, S. 92.

²³ Vgl. ebd.

Der Eigenname ‚Ζηνὸς‘ [Zeus] wird als ‚Vater der Zeit‘ übersetzt, weil der Gott in der Tragödie durch Vermittlung der Zeit erscheint. In den *Anmerkungen zu Antigonä* wird erläutert, dass diese Stelle auch als „verwaltete dem Zevs das goldenströmende Werden“ übersetzt werden kann, aber die Neuschöpfung der Gottesbezeichnung benötigt ist, um ihn „unserer Vorstellungsart zu nähern“ (MA II, 372). Die Götter in der deutschen Sprache mit ihren Eigenschaften zu nennen, ist zugleich eine Interpretation vom Wesen der Götter, das in ihrem griechischen Eigennamen eher verborgen ist. Berman ist der Ansicht, dass mit der Übersetzung gleichzeitig auch das „humanistische und barocke“, d. h. die europäische Auffassung von der Antike verändert wird, um auf das in der griechischen Sprache sichtbarere „Wesen der metaphorischen Bilder der Götter“ zu weisen.²⁴

Die ‚Rückkehr zum Ursprung‘ erscheint andererseits auch als ‚Rückkehr zum Ursprung‘ des Deutschen.²⁵

οὐδὲν γὰρ οὐτ’ ἀλγεινὸν, οὐτ’ ἄτης ἄτερ,
Nicht eine traur’ge Arbeit, auch kein Irresaal,
(MA II, 319; V. 5)

Das Wort ‚ἀλγεινὸν‘ [Qual bzw. Mühsal] wird als ‚Arbeit‘ übersetzt. ‚Arbeit‘ bedeutete ursprünglich eher ‚Mühsal‘ als berufliche Tätigkeit im heutigen Sinne, weil der Begriff vor allem die Schwere von körperlicher Arbeit wies.²⁶ Das Adjektiv ‚traurig‘ betont die Bedeutung der ‚Mühsal‘ (nicht im Sinne der physischen Schwere der Arbeit).

ἄκτις ἀελίοιο,
O Blick der Sonne,
(MA II, 322; V. 102)

Das Wort ‚ἄκτις‘ [Strahl] wird als ‚Blick‘ übersetzt. Der ‚Blick der Sonne‘ ist einerseits eine Anthropomorphisierung der Sonne, andererseits bedeutete ‚Blick‘ ursprünglich „schnell schieszender lichtstrahl“.²⁷ Der ‚Blitz‘ hat daher

²⁴ Berman: *La traduction et la lettre*, S. 95; Übersetzung von H. H.

²⁵ Rolf Zuberbühler nennt viele Beispiele der Wortwahl, die auf Luthers Deutsch, der pietistische Tradition und dem schwäbischen Dialekt basiert, und untersucht Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen. Vgl. Rolf Zuberbühler: *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*. Gießen 1969.

²⁶ Vgl. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1854, Sp. 539f.

²⁷ Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 2. Leipzig 1860, Sp. 113.

eine etymologische Beziehung zum ‚Blick‘, mit welcher Hölderlin einen metaphorischen deutschen Satz bildet.²⁸

Die Beispiele der ‚Rückkehr zum Ursprung‘, ‚Ismenes Haupt‘ und ‚ein rotes Wort färben‘, zeigen, dass Hölderlins Übersetzung die griechischen Worte, die durch Verbindung der Worte eine metaphorische Bedeutung erworben haben, z. T. wieder in die einzelnen Worte teilt. Im Ausruf ‚Ismenes Haupt‘ wird nicht ganz klar, warum vor allem das Haupt betont wird. Dieser unübliche Ausdruck kann im griechischen Originaltext als verbreitete Synekdoche verstanden werden. Dort ist er ganz üblich. Aber durch seine Übersetzung ins Deutsche tritt seine eigentliche Seltsamkeit wieder ans Licht, weil er im Deutschen nicht mehr als Synekdoche funktionieren kann. Die metaphorische Veränderung der Bedeutung, die im Wort ‚καλχάινουσ‘‘ geschieht, wird im Griechischen leicht vergessen. Indem es ins Deutsche übersetzt wird, tritt die Veränderung der Bedeutung deutlich hervor. Die Abweichung von der Normalität, für welche die metaphorische Veränderung der Bedeutung eigentlich entstand, wird durch das Übersetzen wieder betont. Hölderlins Übersetzung gehört weder zum Griechischen noch zum gebräuchlichen Deutschen, gerade deswegen hat sie die Möglichkeit, sich über die einzelnen Sprachen hinaus an den Ursprung der Sprache anzunähern.²⁹

Hier stellt sich die Frage, wie die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ im Zusammenhang mit der ‚Ereignishaftigkeit‘ in der Tragödie verstanden werden kann. Berman und Steiner beachten eine Verbindung zwischen Antigones ‚roter Rede‘ und dem ‚tödlichfaktischen‘ Wort. Wie das letzte Kapitel herausstellte, bildet das ‚tödlichfaktische‘ Wort ein Schicksal des Todes in der Tragödie. Deswegen scheint das ‚Ereignis‘, dass das Außermenschliche ins Menschliche eintritt und eine gewalttätige Wirkung auf den Menschen ausübt, deutlicher zu werden, indem ‚καλχάινουσ‘ ἔπος‘ als ‚ein rotes Wort färben‘ übersetzt wird und die Blut angedeutet wird.

Aber das ist keine ausreichende Antwort auf die gestellte Frage, weil es nur diese Übersetzung von ‚ein rotes Wort färben‘ betrifft. Daher soll im weiteren Verlauf eine weitere Verbindung zwischen der ‚Übersetzung des Buchstabens‘ und der ‚Ereignishaftigkeit‘ gezeigt werden.

²⁸ Vgl. ebd., Sp. 129.

²⁹ Vgl. Steiner: *Nach Babel*, S. 337f. Steiner vertritt die Auffassung, dass Hölderlin in den späten Texten, wenn er übersetzt, seiner eigenen wahren Sprache am nächsten kommt. Vgl. ebd., S. 338.

6.3 Die ‚Körperlichkeit‘ des Worts und die ‚Ereignishaftigkeit‘

Norbert von Hellingrath nennt in *Pindar-Übertragungen von Hölderlin* (1910) als Merkmal von Hölderlins Übersetzung eine ‚harte Fügung‘.³⁰ Die ‚harte Fügung‘ weist zuerst auf die Störung der Syntax, dass einzelne Wörter durch die poetologischen Techniken wie Zäsur, Anakoluth, Enjambement nicht mehr im üblichen Zusammenhang der Bedeutung stehen, sondern bruchstückhaft nebeneinander gestellt werden. Der Verfremdungseffekt der ‚harten Fügung‘ löst ein Wort aus seinem gebräuchlichen Bedeutungszusammenhang mit anderen Wörtern und damit tritt das Wort mehr in seiner genuinen Materialität und Körperlichkeit hervor.³¹ In der ‚harten Fügung‘ erscheint das Wort als „sinnlich wahrnehmbar“,³² weil es zum „greifbaren Wesen“ wird.³³ Diese körperliche Berührbarkeit verbindet sich mit der ‚Härte‘ in der Beziehung der Worte. In der ‚harten Fügung‘ stößt man gegen einzelne Wörter und das Lesen stockt, während man in der ‚glatten Fügung‘ zunächst einmal fließender ohne Unterbrechung lesen kann. Durch das physische Anstoßen an die Wörter erfährt man die ‚Körperlichkeit‘ des Worts.

Benjamins Übersetzungstheorie hängt mit Hellingraths Untersuchung zu Hölderlins Übersetzung zusammen.³⁴ Benjamin betrachtet in *Die Aufgabe des Übersetzers* kritisch, dass eine Übersetzung für die Lesenden, die das Original nicht kennen, angefertigt werden müsste.³⁵ Die an der Bedeutung orientierte Übersetzung, welche die Lesenden leichter auffassen können, lässt Benjamin außer Betracht. Er spricht von der Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax.

³⁰ Vgl. Norbert von Hellingrath: *Pindar-Übertragungen von Hölderlin*. Prolegomena zu einer Erstausgabe. In: Ders.: *Hölderlin-Vermächtnis*. Eingeleitet von Ludwig von Pignot. München 1944, S. 19-95, hier S. 25.

³¹ Vgl. Jürgen Brokoff: ‚Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen‘. Materialität und Sinnlichkeit deutscher Verssprache in der Epoche der Aufklärung. In: Frauke Berndt, Daniel Fulda (Hrsg.): *Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle a. d. Saale*. Hamburg 2012, S. 341-349, hier S. 343.

³² Hellingrath: *Pindar-Übertragungen von Hölderlin*, S. 27.

³³ Ebd., S. 55. Brokoff versteht die körperliche Berührung als etwas Akustisches. Vgl. Brokoff: ‚Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen‘, S. 344.

³⁴ Benjamin erwähnt in einem Brief Hellingraths Arbeit mit Hölderlin. Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Bd. 1. Frankfurt am Main 1995, S. 355.

³⁵ Vgl. Walter Benjamin: *Aufgabe des Übersetzers*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV/1. Frankfurt am Main 1981, S. 9-21, hier S. 9.

„Wörtlichkeit in der Übersetzung der Syntax [...] erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers“.³⁶ Dadurch werden das Original und die Übersetzung „wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar“.³⁷ Das Original und die Übersetzung sind gleichfalls Bruchstücke einer größeren Sprache, die Benjamin auch die ‚reine Sprache‘ nennt. Eine wörtliche Übersetzung stellt heraus, dass das Original so bruchstückhaft ist wie die Übersetzung. Auf diese Weise wird die ‚reine Sprache‘ als das Ganze, das aus vielen Bruchstücken besteht, angedeutet. Die ‚reine Sprache‘ wird als Voraussetzung der einzelnen Sprachen angenommen, was den gleichen Charakter zeigt, der in der ‚ursprünglichen Einheit‘ bei Hölderlin enthalten ist.

Dass Benjamin die Übersetzung mit Bruchstücken des Gefäßes vergleicht, deutet die ‚Körperlichkeit‘ des Worts an, die in der wörtlichen Übersetzung erscheinen kann. Paul de Man sieht in der Metapher des gebrochenen Gefäßes eine „Materialität des Buchstabens [materiality of the letter]“.

[...] Hölderlin’s translations of Sophocles, which are absolutely literal, word by word, and which are therefore totally unintelligible; what comes out is completely incomprehensible, completely undoes the sentence, the *Satz* of Sophocles, which is entirely gone, The meaning of the word slips away [...]. The problem is best compared to the relationship between the letter and the word; the relationship between word and sentence is like the relationship between letter and word, namely, the letter is without meaning in relation to the word, it is *a-sēmos*, it is without meaning. When you spell a word you say a certain number of meaningless letters, which then come together in the word, but in each of the letters the word is not present. The two are absolutely independent of each other. What is being named here as the disjunction between grammar and meaning, *Wort* and *Satz*, is the materiality of the letter, the independence, or the way in which the letter can disrupt the ostensibly stable meaning of a sentence and introduce in it a slippage by means of which that meaning disappears, evanesces, and by means of which all control over that meaning is lost.³⁸

Die Wort-für-Wort-Übersetzung zeigt, dass die Bedeutung des Satzes einen Deutungsspielraum enthält. Darin steckt eine Parallele in der Beziehung zwischen Wort und Buchstaben. Ein einzelner Buchstabe begründet nicht die Bedeutung des Worts. Martin McQuillan nennt das Beispiel, dass die Bedeutung

³⁶ Ebd., S. 18.

³⁷ Ebd.

³⁸ Paul de Man: „Conclusion“. Walter Benjamin’s „The Task of the Translator“. In: Ders.: *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1986, S. 73-105, hier S. 88f.

des Fisches nicht in den einzelnen Buchstaben „f, i, s, h“, sondern im ganzen Wort „fish“ liegt.³⁹ Normalerweise werden Buchstaben zu einem Wort verbunden, welchem eine oder mehrere bestimmte Bedeutungen zugeschrieben werden. Aber die einzelnen Buchstaben sind eigentlich voneinander unabhängig und enthalten immer diese Unabhängigkeit, auch wenn sie im Wort zusammengesetzt sind. Das entspricht dem Gefäß als dem gebrochenen Ganzen, das aus Scherben besteht. Im Zusammenhang mit den Scherben als materiellen Bruchstücken nennt de Man den Bruchstückcharakter des Buchstabens die ‚Materialität des Buchstabens‘.

Das Lesen versteckt die Instabilität der Bedeutung und behauptet eine feste Bedeutung. Aber indem man sich der ‚Materialität des Buchstabens‘ bewusst wird, wird die Bedeutung, die im Wort stabil enthalten zu sein scheint, in Frage gestellt und das Wort erscheint wieder als Bruchstück aus Buchstaben. Buchstaben sind für den Menschen wesentlich unkontrollierbar und vom ihm unabhängig, so dass sie als eine ganz andere ‚Materie‘ als dem Menschen zu betrachten ist. Zusammenfassend lässt sich zu de Mans Begriff ‚Materialität des Buchstabens‘ sagen, dass dieser Begriff vor allem auf den Widerstandcharakter gegen die Totalisierung der Bedeutung, die der Mensch willkürlich vornimmt, hinweist. Diesen Charakter nennt de Man auch „material occurrence“ (materielles Ereignis).⁴⁰ Das ‚Ereignis‘ lässt eine materielle Spur hinter sich, indem es sich tatsächlich ereignet. Für de Man ereignet sich das ‚Ereignis‘ autonom und notwendig.⁴¹ Das Wort, das sich tatsächlich ereignet hat, enthält eine materielle Spur, die zeigt, dass das Wort aus den von der Bedeutung befreiten Buchstaben besteht. Die ‚Ereignishaftigkeit‘ im Wort wird also für de Man durch die ‚Materialität des Buchstabens‘ ans Licht gebracht.

De Mans Auffassung gibt dieser Arbeit produktive Hinweise, um Hölderlins Übersetzungsstrategie mit der ‚Ereignishaftigkeit‘ zu verbinden. Hier kann diese Arbeit sich auch auf Yoko Tawadas Eindruck von Hölderlins Übersetzung beziehen, weil sie auch in seiner Sophokles-Übersetzung die ‚Ereignishaftigkeit‘

³⁹ Martin McQuillan: *Paul de Man*. London 2001, S. 87.

⁴⁰ Paul de Man: Kant and Schiller. In: Ders.: *Aesthetic Ideology*. Hrsg. von Andrzej Warminski. Minnesota 1997, S. 129-162, hier S. 132. Vgl. Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller, Andrzej Warminski (Hrsg.): *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis 2001.

⁴¹ Vgl. Paul de Man: Foreword to Carol Jacobs „The Dissimulating Harmony“ (1978). In: Ders.: *Critical Writings 1953-1978*. Hrsg. von Lindsay Waters. Minneapolis 1989, S. 218-223, hier S. 221.

betrachtet, die auf die Unkontrollierbarkeit für die Menschen hinweist. Etwa 200 Jahre nach der Publikation von Hölderlins Sophokles-Übersetzung liest Tawada Hölderlins *Antigone*-Übersetzung⁴² und schreibt:

[...] ich hasse sowohl Übersetzen als auch Dolmetschen als Arbeit, deswegen habe ich eigentlich überhaupt keine Lust dazu, es sei denn, es existiert ein plausibler Grund dafür. Als ich jedoch Hölderlins *Antigone*-Übersetzung vom Griechischen ins Deutsche las, hat mein Herz geschlagen. Dort gab es etwas Unverständliches. Etwas tauchte in diesen Sätzen auf. [...] Worte, die beim Übersetzen durcheinandergewürfelt werden, erhalten plötzlich neue Kräfte, die sie bisher nicht besaßen, rebellieren und benehmen sich gewalttätig, als würden sie sich dagegen wehren, ganze Sätze aus einer Wortkette zu bilden. Wer dies einmal selbst erlebt hat, findet eine sogenannte ‚gute‘ Übersetzung so langweilig wie ein simples Feld voller Daikon-Rettiche. / Daher verreisen Übersetzer, ohne zu wissen, dass jede Reise Parallelen zu einer Übersetzungstätigkeit besitzt. Denn beim Reisen sind es nicht die Worte, welche ihre ursprüngliche Form verlieren, sondern die reisende Person selbst.⁴³

Hölderlins Übersetzung war für Tawada eine andere als eine ‚normale‘ oder ‚gute‘ Übersetzung. In den Übersetzungen, wie jener Hölderlins löst sich ein Satz in einzelne Worte auf. Dort tauchen die Worte als unkontrollierbar in dem Sinne auf, dass die gebräuchliche Bedeutung nicht abgelesen werden kann. Dieses Verständnis von Hölderlins Übersetzung hat Tawada gemeinsam mit Hellingrath und Benjamin. Charakteristisch bei Tawada ist, dass Worte als gewalttätig erscheinen. Die Gewalttätigkeit der Worte deutet an, dass die Worte eine körperliche Wirkung auf die Menschen ausüben können. Die ‚Körperlichkeit‘

⁴² Tawada studierte Germanistik an der Universität Hamburg bei Sigrid Weigel, und im Wintersemester 1989/90 las sie in einem Seminar Hölderlins *Antigone*-Übersetzung. Vgl. Yoko Tawada: Yoko Tawada Jihitsu Nenpu [Yoko Tawadas Lebenslauf]. In: *Yurika* 36-14 (2004), S. 251-271, hier S. 254.

⁴³ „[...] わたしは通訳という仕事はもちろんのこと、翻訳作業が嫌いで、よほどの理由がないとやる気になれない。しかし、ヘルダーリンがギリシャ語からドイツ語に翻訳した〈アンティゴネー〉を読んだ時には胸がどきどきした。よく意味の分からないところがある。文章の中から立ち上がってくるものがある。[...] 翻訳の過程で、ばらばらになった言葉が、これまで持っていなかった力を得て、反乱を起こし、もう文章という行列は作らないぞと暴れまわる現場を覗き込んだことのある人の目には、いわゆる上手な翻訳などというものは、大根畑のように退屈だ。／だから翻訳家は旅に出る。どんな旅も翻訳と似たようなものであり、今度は言葉ではなく自分がばらばらになっていくのだということも知らずに。“ Yoko Tawada: Honyaku toiu nettairyokou [Das Übersetzen als tropische Reise]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [Halbsprechen im Traum]. Tokio 1999, S. 21-23, hier S. 22; Übersetzung von H. H.

entspricht für Tawada den ‚neuen Kräften, zu rebellieren und sich gewalttätig zu benehmen‘. In den Worten ist etwas Außermenschliches enthalten, das für die Menschen nicht beherrschbar ist. Etwas, das in der Übersetzung auftaucht, deutet die Beziehung zwischen ‚Körperlichkeit‘ und ‚Ereignishaftigkeit‘ an.

Die Metapher der ‚Reise‘ hängt für Tawada mit dem Buchstaben zusammen: „Ein Satz ist eine Gewalt. Ein Wort ist ein Rätsel. Ein Buchstabe ist ein Reisender. Er kann den Satz verlassen.“⁴⁴ Da ein Buchstabe nur in Kombination mit anderen eine Bedeutung hat, verliert er im Wort oder im Satz seine Eigenständigkeit. Aber im Buchstaben ist immer die Möglichkeit zum ‚Reisen‘ enthalten, sich von der Bedeutung trennen zu können. Diese eigene Qualität des Buchstabens gegenüber der Kollektivität des Satzes machte Hölderlins Übersetzung für Tawada besonders.

In einem Essay bezieht sich Tawada auf die Geschichte aus der *Geschichtensammlung von Einst und Jetzt* (今昔物語集 *Konjaku Monogatari-shu*), in der eine buddhistische Nonne auf die von ihr selbst gehäuteten Arme ein Bild vom ‚gokurakujodo‘, ‚Paradies‘ einkerbt.⁴⁵ Diese Nonne konnte nach ihrem Tod das ‚gokurakujodo‘ erreichen, weil sie auf ihrer eigenen Haut das Bild vom ‚gokurakujodo‘ trug. Tawada schreibt:

Mir die Arme zu häuten, um auf meiner eigenen Haut zu schreiben, würde ich mich niemals trauen. Schließlich besitze ich noch nicht einmal den Mut, mir Buchstaben auf die Haut tätowieren zu lassen. Dennoch finde ich ausschließlich Gefallen an Sätzen, die mit einer solchen Konkretheit formuliert sind, als seien die Buchstaben direkt in meinen eigenen Körper eingraviert.⁴⁶

Die „Konkretheit“ weist auf in Tawadas Originaltext „具体的なもの“ (*gutaitekinamono*). Weil der Buchstabe ‚体‘ (*tai*) den ‚Körper‘ bedeutet, kann die Konkretheit, die Tawada für ein Merkmal des idealen Texts hält, in Verbindung mit

⁴⁴ Yoko Tawada: Sprachpolizei und Spielpolyglotte. In: Dies.: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. 3. Aufl. Tübingen 2011 [2007], S. 25-37, hier S. 35.

⁴⁵ Vgl. *Konjaku monogatari-shu* 2 [Geschichtensammlung von Jetzt und Einst 2]. Übers. und erläutert von Kazuo Mabuchi, Fumimaro Kunisaki und Taiichi Inagaki. In: *Shinpen nihon koten bungaku zenshu*. Bd. 36. Tokio 2000, S. 109f.

⁴⁶ „自分の手の皮を剥いでそこに字を書くことなどわたしにはとてもできないし、文字の入れ墨をする勇氣さえない。それでも、自分の体に刻まれたのと同じくらい具体的なものとして文字が意識される文章でないと好きにはなれない。“ Yoko Tawada: *Kizamikomareteiku bunsho* [Eingekerbter Text]. In: Dies.: *Katakoto no uwa-goto* [*Halbsprechen im Traum*]. Tokio 1999, S. 89-90, hier S. 90; Übersetzung von H. H.

der ‚Körperlichkeit‘ verstanden werden. Die Tätowierung der Buchstaben lässt sich als ‚Verkörperung‘ der Buchstaben betrachten, welche eine körperliche Wirkung auf den Körper ausüben.⁴⁷ Für Tawada greift der ideale Text mittels seiner Buchstaben in den Körper der Lesenden ein. Dadurch wird das Wort als Körperliches erfahren, das von außerhalb des Menschen eintritt und eine gewalttätige Wirkung auf den Menschen ausübt.

Hölderlins Übersetzung könnte für Tawada ein Beispiel für den idealen Text sein, der die ‚Körperlichkeit‘ des Worts darstellt. Die ‚Körperlichkeit‘ des Worts hängt mit der ‚Ereignishaftigkeit‘ im Wort zusammen, das in der Tragödie auf die Menschen eine gewalttätige Wirkung ausübt und ein Schicksal des Todes bildet. Deswegen lässt sich die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ als Mittel verstehen, die ‚Ereignishaftigkeit‘ in der Tragödie darzustellen. Hölderlins Anmerkungen nach braucht die Tragödie die Dialoge und Chöre als „*leidende Organe* des göttlichringenden Körpers“, „weil auch in tragischunendlicher Gestalt der Gott dem Körper sich nicht absolut unmittelbar mitteilen kann“ (MA II, 374; Hervorhebung von Hölderlin). Es soll gefragt werden, wie die ‚Körperlichkeit‘ des Worts mit dem Körper des Menschen zusammenhängt. Um das Potenzial von Hölderlins Übersetzungsstrategie noch zu klären, soll als nächstes gefragt werden, wie Tawadas literarischer Text durch die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ die ‚Körperlichkeit‘ des Worts darzustellen versucht.

6.4 Yoko Tawadas Erzählung „Die Transplantation der Buchstaben“

6.4.1 Tawadas Übersetzungsstrategie

Genauso wie Hölderlin sich als Dichter mit der Übersetzung auseinandersetzt, hat die Übersetzung auch für Tawada eine enge Beziehung zu ihrem literarischen Schaffen. Sie verwendet den Begriff ‚Exophonie‘,⁴⁸ um ihr literarisches

⁴⁷ Die ‚Verkörperung‘ kann auf Japanisch als ‚具体化‘ (gutaika) übersetzt werden.

⁴⁸ Tawada hat früher literarische Werke, die in einer anderen Sprache als der Muttersprache geschrieben wurden, „Gaikokugobungaku [Fremdsprachenliteratur]“ genannt. Yoko Tawada: ‚Gaikokugobungaku‘ no jidai [Die Zeit der ‚Fremdsprachenliteratur‘]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [Halbsprechen im Traum]. Tokio 1999, S. 130-133, hier S. 130. Tawada verwendet den Begriff ‚Exophonie‘, seitdem sie ihn von Robert Stockhammer in einem Symposium in Dakar gehört hat. Vgl. Yoko Tawada: *Ekusofoni. Bogo no soto ni deru tabi* [Exophonie. Reise aus der Muttersprache]. Tokio 2012 [2003], S. 3.

Projekt auszudrücken, dass sie außerhalb der Muttersprache in einer anderen Sprache ihre literarischen Texte schreibt. Dadurch versucht Tawada eine Sprache zu finden,

[...] die von Bedeutungen losgelöst ist. Über die Grenzen meiner Muttersprache hinweg möchte ich immer weiter hinaus in die Welt, wo verschiedene Kulturen miteinander verschmelzen. Der Grund hierfür liegt vermutlich darin, dass ich den Zustand erreichen möchte, wo die einzelnen Sprachen ihre ursprüngliche Form verlieren und somit von ihren Bedeutungen befreit sind, bis sie fast komplett verschwinden.⁴⁹

Tawada unterscheidet sich von Hölderlin deutlich darin, dass sie durch Übersetzung die Sprache sucht, die eigentlich weder zum Japanischen noch zum Deutschen gehört, während Hölderlin versucht, vor allem das Potenzial der deutschen Sprache zu erweitern. Aber Hölderlin und Tawada haben gemeinsam ein besonderes Augenmerk auf die Kraft der Übersetzung, welche die gebräuchliche Sprache stark erschüttern kann. Deswegen bedeutet die Lektüre von Hölderlins Übersetzung für Tawada eine besondere Erfahrung und Inspiration des Übersetzens.

Tawada entwickelt auf der Suche nach einer von der herkömmlichen Bedeutung befreiten Sprache das Übersetzen in ihrem Schreiben zu einem diesbezüglichen Thema.⁵⁰ Matsunaga schreibt dazu: „Da Tawada immer zwischen zwei Sprachen hin- und herspringt, ist das ‚Übersetzen‘ für sie ein permanenter Schreibprozess.“⁵¹ Für Tawada bedeutet das Verfassen literarischer Werke das ‚Übersetzen von Werken ohne Original‘.⁵² Es gibt von ihr auch Texte, die auf Japanisch und Deutsch das gleiche Thema behandeln und die Matsunaga

⁴⁹ „ひょっとしたら、わたしは本当は、意味というものから解放された言語を求めているのかもしれない。母語の外に出てみたのも、複数文化が重なりあった世界を求め続けるのも、その中で、個々の言語が解体し、意味から解放され、消滅するそのぎりぎり手前の状態に行き着きたいと望んでいるからなのかもしれない。“ Tawada: *Ekusofoni*, S. 157; Übersetzung von H. H.

⁵⁰ Übersetzungen spielen in Japan insgesamt seit der Modernisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine große Rolle, um die westliche Kultur und Wissenschaft einzuführen. Das moderne Japan ist von einer Übersetzungskultur geprägt. Vgl. Indra Levy: Introduction. *Modern Japan and Triangles of Translation*. In: Dies. (Hrsg.): *Translation in Modern Japan*. Abingdon, Oxon 2011, S. 1-12, hier S. 1.

⁵¹ Miho Matsunaga: „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. In: *Zeitschrift für Germanistik* 12-3 (2002), S. 532-546, hier S. 534.

⁵² Yoko Tawada: Gengo no kyoukan [Zwischen der Sprachen]. In: *Waseda bungaku* 24-2 (1999), S. 66-74, hier S. 74.

„Partnertexte“⁵³ nennt. Ihren Roman *Das nackte Auge (Tabi wo suru hadaka no me)* hat sie beispielsweise gleichzeitig auf Japanisch und Deutsch geschrieben. Dies nennt Tawada selbst „endlose Übersetzung“, in welcher der japanische und deutsche Text sich ständig verändern und deswegen kein statischer ursprünglicher Originaltext für das Übersetzen mehr existiert.⁵⁴ Für Tawada ist das Übersetzen ein wichtiges Mittel dafür, ihr literarisches Unternehmen zu entwickeln.⁵⁵

Als Beispiel für die Verbindung zwischen Übersetzen und literarischem Schaffen bei Tawada soll ihre Erzählung *Die Transplantation der Buchstaben (Moji-ishoku)*⁵⁶ (1999 [1993]) gelesen werden. Diese Erzählung besteht aus zwei Teilen: der Narration und der Übersetzung, welche die Ich-Erzählerin, die Protagonistin dieser Erzählung, verfasst. Diese Übersetzung ist eine radikal wortwörtliche Übersetzung, die den Zusammenhang mit Hölderlins Übersetzung andeutet. Die Protagonistin ist professionelle Übersetzerin. Diese soll auf den Kanaren einen Text, der die ‚Legende des Heiligen Georg‘ thematisiert, vom Deutschen ins Japanische übersetzen. Dieser Text ist *Der wunde Punkt im Alphabet* (1989) von der deutschen Schriftstellerin Anne Duden.⁵⁷ Beschreibungen der Kanarischen Inseln und Teile der Übersetzung werden in der Erzählung verschränkt. Die Verschränkung der Übersetzung mit dem Plot zeigt sich auch darin, dass der Heilige Georg in der Gestalt eines Jungen vor der Protagonistin auftritt.⁵⁸ Die Welt, in der die Protagonistin existiert, mischt sich mit der Welt innerhalb der Übersetzung.

In *Die Transplantation der Buchstaben* ist die Übersetzungsweise der Protagonistin in der Tawada-Forschung wegen ihrer Besonderheit oft diskutiert

⁵³ Matsunaga: „Schreiben als Übersetzung“, S. 546.

⁵⁴ Yoko Tawada, Keijiro Suga, Kan Nozaki: Kotoba wo tanoshimu akuma. Hourou, honyaku, bungaku [Teufel, der Worte genießen. Wandern, Übersetzen, Literatur]. In: *Yuriika* 36-14 (2004), S. 122-151, hier S. 143; Übersetzung von H. H.

⁵⁵ Tawada übersetzt z. B. Ichiyo Higuchi vom alten ins moderne Japanisch und Franz Kafka vom Deutschen ins Japanische.

⁵⁶ Yoko Tawada: *Moji-ishoku* [*Die Transplantation der Buchstaben*]. Tokio 1999. Diese Erzählung wurde zuerst unter dem Titel *Arufabetto no kizuguchi* [*Der wunde Punkt im Alphabet*] (1993) publiziert und bei der Publikation der Taschenbuch-Ausgabe 1999 neu benannt. Yoko Tawada: *Arufabetto no Kizuguchi* [*Der wunde Punkt im Alphabet*]. Tokio 1993. Es gibt auch eine englische Übersetzung von Margaret Mitsutani. Yoko Tawada: *Saint George and the Translator*. In: Dies.: *Facing the bridge*. Übers. von Margaret Mitsutani. New York 2007, S. 107-175.

⁵⁷ Vgl. Anne Duden: *Der wunde Punkt im Alphabet*. In: Dies.: *Der wunde Punkt im Alphabet*. Hamburg 1995, S. 77-84.

⁵⁸ Vgl. Tawada: *Moji-ishoku*, S. 125.

worden.⁵⁹ Das folgende Zitat ist der Anfang der Übersetzung und gleichzeitig der Anfang von *Die Transplantation der Buchstaben*.

において、約、九割、犠牲者の、ほとんど、いつも、地面に、横たわる者、としての、必死で持ち上げる、頭、見せ物にされて、である、攻撃の武器、あるいは、その先端、喉に刺さったまま、あるいは…… [in, etwa, neunzig Prozent, von Opfern, fast, immer, auf dem Grund, der Liegende, als, mühsam recken, Kopf, vorgeführt, ist, Angriffswaffe, oder, deren Spitze, in der Kehle stecken bleiben, oder...] ⁶⁰

Hier der Originaltext von Duden:

Bei etwa neunzig Prozent der Opfer, die fast immer als am Boden Liegende, mit noch mühsam hochgerecktem Kopf, vorgeführt werden, ist die Angriffswaffe oder deren Spitze in der Kehle steckengeblieben oder [...] ⁶¹

Das besondere Merkmal dieser Übersetzung ist, dass die Wortstellung des Originaltextes fast ganz genau repräsentiert ist. Die folgenden Versionen zeigen die entsprechenden Wörter im Original- und Übersetzungstext. ⁶²

Bei[1] etwa[2] neunzig Prozent[3] der Opfer[4], die fast[5] immer[6] als[7] am Boden[8] Liegende[9], mit noch mühsam hochgerecktem[10] Kopf[11], vorgeführt werden[12], ist[13] die Angriffswaffe[14] oder[15] deren Spitze[16] in der Kehle steckengeblieben[17] oder[18] [...] ⁶²

⁵⁹ Vgl. Shoichi Fujita: Hirugaette watashi wo kizutsukeni kuru kotoba. Tawada Yoko *Moji-ishoku / Arufabetto no kizuguchi* niokeru honyaku. [Worte, die übersetzt werden und mich verletzen. Übersetzung in Yoko Tawadas *Die Transplantation der Buchstaben / Der wunde Punkt im Alphabet*]. In: *Gengotai* 5 (2004), S. 145-170; Margaret Mitsutani: Missing Heels, Missing Texts, Wounds in the Alphabet. In: Doug Slaymaker (Hrsg.): *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Lanham 2007, S. 35-44; Dennitza Gabrakova: Wound in The Alphabet: The Pun(ctum) of the Text or the F(r)iction of Translation. In: Christine Ivanovic (Hrsg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen 2010, S. 386-393; Robin Leah Tierney: *Japanese Literature as World Literature. Visceral Engagement in the Writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko*. Ph. D. thesis, University of Iowa 2010, S. 44-54; Maria Seisenbacher: Yoko Tawada und Ingeborg Bachman: Das Bild der Übersetzerin-Figuren in Yoko Tawadas Texten *Das Bad, Saint George and the Translator* und Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*. In: Barbara Agnese, Christine Ivanovic, Sandra Vlasta (Hrsg.): *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Tübingen 2014, S. 139-164; Shani Tobias: Tawada Yōko: Translating from the ‚Poetic Ravine‘. In: *Japanese Studies* 35-2 (2015), S. 169-183; Saito: Die Zerstörung der Syntax in *Arufabetto no kizuguchi*.

⁶⁰ Tawada: *Moji-ishoku*, S. 7; Übersetzung von H. H.

⁶¹ Duden: *Der wunde Punkt im Alphabet*, S. 77.

⁶² Die unterstrichenen Wörter stellen einen Teil dar, der in der Übersetzung mit ‚ ‚ – dieses Zeichen entspricht dem Komma im Deutschen – abgegrenzt wird.

において[1]、約[2]、九割[3]、犠牲者の[4]、ほとんど[5]、いつも[6]、地面に[8]、横たわる者[9]、としての[7]、必死で持ち上げる[10]、頭[11]、見せ物にされて[12]、である[13]、攻撃の武器[14]、あるいは[15]、その先端[16]、喉に刺さったまま[17]、あるいは[18]……

Die folgende ist meine Übersetzung. Die Wörter, welche die Protagonistin benutzt, werden auch hier möglichst benutzt und gleichzeitig als japanische Sätze verständlicher gemacht. Die in der Übersetzung der Protagonistin nicht übersetzten Wörter „mit noch“ werden auch hier nicht übersetzt.

頭を[11]必死に持ち上げて[10]地面に[8]横たわるもの[9]として[7]ほとんど[5]いつも[6]見せ物にされる[12]犠牲者の[4]約[2]九割[3]において[1]、攻撃の武器[14]あるいは[15]その先端が[16]喉に刺さったまま[17]であり[13]、あるいは[18].……

Die Übersetzung der Protagonistin folgt fast genau der deutschen Wortstellung. Damit folgt die japanische Syntax nicht der Norm, wobei die Übersetzung der Protagonistin sich nicht als ‚üblichen‘ japanischen Text lesen lässt. Sie gehört nicht zum Japanischen, natürlich auch nicht mehr zum Deutschen.

Wie Saito betont, erscheint in der Übersetzung der Protagonistin eine Entsprechung zu Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers*.⁶³ Dort nennt Benjamin die Interlinearübersetzung der Bibel, die den einzelnen Worten folgt, „Urbild oder Ideal aller Übersetzung“.⁶⁴ Die Interpunktion , , ‘ zwischen den Wörtern macht sichtbar, dass die Sätze in Wörter geteilt sind, und das Aussehen nähert sich dem deutschen Satz an, weil es im normalen japanischen Satz keine Lücke zwischen den Wörtern gibt. In den narrativen Stellen gibt es kein , , ‘, desto deutlicher stellt sich , , ‘ in der Übersetzung heraus.

Die englische Version von Mitsutani zeigt wiederum eine andere Form.

... in, approximately, ninety percent, of the victims, almost all, always, on the ground, lying, shown as, desperately raising, heads, on display, are, attack weapons, or, the points of, in their throats, stuck, or ...⁶⁵

⁶³ „Die Übersetzung und die Anmerkungen der Ich-Erzählerin in Yoko Tawadas Text sowie die Benjamin’sche Übersetzungstheorie haben vor allem zwei folgende Punkte gemeinsam, auch wenn Tawada die Begriffe ‚Verwandtschaft‘ oder ‚reine Sprache‘ nicht verwendet. Es wird wortgetreu übersetzt, während der Sinn des Satzes wenig beachtet wird. Besonders viel Wert wird auf ‚die Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax‘ gelegt.“ Saito: *Die Zerstörung der Syntax in Arufabetto no kizuguchi*, S. 189.

⁶⁴ Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 21.

⁶⁵ Tawada: *Saint George and the Translator*, S. 109.

Wenn man im Japanischen die deutsche Reihenfolge zu übertragen versucht, ergeben sich Hindernisse für das Verständnis, die allerdings einen ästhetischen Reiz ausüben. Die englische Übersetzung zeigt z. T. eine ähnlichere Wortstellung wie die des Deutschen („in, approximately, ninety percent, of the victims“), deswegen kann sie die Effekte, die aus dem japanischen Text abgelesen werden kann, weniger ausdrücken.

Man darf auch nicht übersehen, dass die Protagonistin z. T. weder genau ‚nach der Wortstellung‘ noch ‚alle‘ ‚einzelne‘ Wörter übersetzt, was Saito als ‚[e]ine nur scheinbar wörtliche Übersetzung“ bezeichnet.⁶⁶ Im Originaltext steht das Wort „als“ vor den Worten „am Boden Liegende“, aber in der Übersetzung findet sich das Wort „として“ (toshite), das „als“ entspricht, nach den Wörtern „地面に、横たわるもの“ (jimen ni, yokotawarumono), die „am Boden Liegende“ entsprechen, um die Worte verständlich als Japanisch zu machen. Außerdem werden die Wörter „mit noch“ überhaupt nicht übersetzt und die Wörter „必死で持ち上げる“ (hisshide mochiageru), die „mühsam hochgerecktem“ entsprechen, sind nicht mit „、“ abgegrenzt, obwohl sie aus zwei verschiedenen Wörtern, „mühsam“ und „hochgerecktem“, bestehen. Die Übersetzung der Protagonistin hält sich nicht an die systematische Umstellung der Wörter vom Deutschen ins Japanische. Obwohl Saito diese Übersetzung ‚Zerstörung der Syntax‘ nennt, ist die Syntax in Wirklichkeit nicht komplett zerstört und deswegen soll dieses Vorgehen vielmehr ‚Störung der Syntax‘ genannt werden. Diese Ausnahmen machen diese Übersetzung z. T. als einen japanischen Satz verständlich, wodurch die Zerrissenheit des ganzen Texts deutlicher auffällt.

Diese Übersetzungsstrategie, der die Konsistenz fehlt, symbolisiert die Unvollendbarkeit des Übersetzens. Am Ende dieser Erzählung verliert die Protagonistin ihr Übersetzungsmanuskript, was auch die Endlosigkeit des Übersetzens ausdrückt.⁶⁷ Wie Tobias betont, lässt sich diese Übersetzung nicht als ‚ideal‘ verstehen,⁶⁸ sondern sie scheint auch inmitten des Werdens zu sein.

Die Übersetzungsstrategie in *Die Transplantation der Buchstaben* stört die japanische Syntax und löst Sätze in Worte auf. Dadurch stößt man gegen einzelne Worte und das Lesen stockt. Hier zeigt sich die ‚Körperlichkeit‘ des Worts genauso wie in einer ‚harten Fügung‘. Die ‚Körperlichkeit‘ des Worts bedeutet

⁶⁶ Saito: Die Zerstörung der Syntax in *Arufabetto no kizuguchi*, S. 194f.

⁶⁷ Vgl. Tawada: *Moji-ishoku*, S. 138.

⁶⁸ Vgl. Tobias: Tawada Yōko, S. 179.

nicht, dass das Wort von jeder Bedeutung befreit ist. Der Verfremdungseffekt der ‚harten Fügung‘ erscheint erst, indem sie mit dem üblichen Ausdruck verglichen wird und ihr Unterschied zu ihm erkannt wird. Eine Übersetzung kann nicht nur mit dem gebräuchlichen Ausdruck, sondern auch mit dem Original verglichen werden. Dadurch erscheint die Fremdheit in einem Übersetzungstext deutlicher als in einem literarischen Text. Indem die Übersetzung in die Erzählung eingeführt wurde, kann die ‚Körperlichkeit‘ des Worts in *Die Transplantation der Buchstaben* dargestellt werden.

6.4.2 Die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ als Übertragung des Bilds

Während in Bezug auf diese Übersetzung bisher vor allem ihre Störung der Syntax untersucht wurde, geht es in diesem Kapitel eher um die ‚Rückkehr zum Ursprung‘, die Hölderlins Sophokles-Übersetzungen kennzeichnet. Weil Tawada Hölderlins Übersetzung bei der Niederschrift von *Die Transplantation der Buchstaben* las,⁶⁹ kann diese Erzählung als Versuch gelesen werden, die ‚Körperlichkeit‘ des Worts, die in Hölderlins Übersetzung auffällt, in Tawadas eigenem Text auszudrücken. In *Die Transplantation der Buchstaben* spielt der Blick auf den Buchstaben eine große Rolle.

Das Wort „Opfer“ beginnt mit dem Buchstaben „O“. Ich bemerkte, dass der Buchstabe „O“ auf der ersten Seite über diese komplett verteilt ist. Die Seite wird durch den Buchstaben „O“ sogar zernagt und enthält viele Löcher.⁷⁰

Das „Opfer“ weist auf den Drachen hin, der vom Heiligen Georg getötet wird.⁷¹ Der Anfangsbuchstabe ‚O‘ von ‚Opfer‘ ist auf der Seite in der Weise platziert, als ob er ein ‚Loch‘ wäre. Hier lässt sich der Buchstabe ‚O‘ vom Wort ‚Opfer‘ trennen und er erscheint als visuelles Bild. Das visuelle Aussehen des ‚O‘ ist eine Materie, die von der Bedeutung getrennt ist und im Text ein Loch

⁶⁹ Vgl. Yoko Tawada, Yasuhisa Yoshikawa: Interview: Kotoba ni sumu doragon, sono gekirin ni furetakute [Interview: Lust darauf, die Haut des Drachen, der im Wort wohnt, zu berühren]. In: *Subaru* 19-3 (1997), S. 84-94, hier S. 87.

⁷⁰ „〈犠牲者〉という言葉はOの字で始まっていた。そのOの字が一ページ目の紙面いっぱいには散らばっていることにわたしは気がついた。散らばっていると言うよりは紙面がそのOの字に蝕まれて穴だらけになっていた。“ Tawada: *Mojishoku*, S. 15f.; Übersetzung von H. H.

⁷¹ Dudens Text ist aus der Sicht des Drachen geschrieben, was sich darin zeigt, dass der Drache als „Opfer“ beschrieben wird. Der böse Drache ist in Wahrheit ein „Opfer“, während der mutige Heilige ein „Täter“ ist. Duden: Der wunde Punkt im Alphabet, S. 78.

erzeugt. In *Die Transplantation der Buchstaben* wird die ‚Körperlichkeit‘ des Worts im Buchstaben ‚O‘ angedeutet.

Der Buchstabe ‚O‘ wird in Tawadas Texten häufig thematisiert, wobei die Form von ‚O‘ eine große Rolle spielt. In der Erzählung *Gotthard Bahn* (ゴットハルト鉄道 *Gotthard Tetsudo*) (1995) werden zwei Löcher des Gotthardtunnels mit zwei ‚O‘ in den Ortsnamen in der Nähe (Airolo, Lavorgo, Giornico, Bodio) verbunden.⁷² Im Essay, der auf einem Vortrag 2002 in Berlin basiert, *Kleist auf Japanisch*, macht Tawada darauf aufmerksam, dass es in Heinrich von Kleists Werken viele Figuren mit Namen, in denen der Buchstabe ‚O‘ enthalten ist, gibt, und zwar Marquise von O..., Congo Hoango, Colino, Nicolo, Jeronimo, Donna Josephe usw. Tawada verbindet ‚O‘ mit ‚0 (Null)‘ und versteht das ‚O‘ der ‚Marquise von O...‘ als Ausdruck der „Abwesenheit“ ihres Bewusstseins.⁷³ Hier wird klar, warum der Buchstabe ‚O‘ in Tawadas Texten eine bedeutende Rolle spielt. Tawada geht es nicht um den Zusammenhang der Bedeutung, sondern um den bildlichen Zusammenhang zwischen ‚O‘, ‚Loch‘ und ‚Null‘.

Der Buchstabe ‚O‘ in *Die Marquise von O...* bleibt auch in der japanischen Übersetzung *O 侯爵夫人* (*O koushakufujin*) erhalten. Das ‚O‘ erscheint hier als unübersetzbar. Diese ‚Unübersetzbarkeit‘ des Buchstabens ‚O‘ erweckte Tawadas Interesse am Buchstaben selbst.

Wenn ich nicht mit der Unübersetzbarkeit konfrontiert gewesen wäre, hätte ich mir keine Gedanken über den Buchstaben O gemacht. Die Unübersetzbarkeit macht meistens ein weiteres Gesicht des Originals sichtbar und somit bringt sie Gewinn, und zwar gerade dort, wo sie etwas zu verlieren scheint.⁷⁴

Die Unübersetzbarkeit bringt „ein weiteres Gesicht des Originals“ ans Licht. Wichtig ist, dass das neue Gesicht „sichtbar“ wird. Dieser Ausdruck ist mehr als eine Metapher. Indem der Buchstabe ‚O‘ in der japanischen Übersetzung erhalten bleibt und ihn in den japanischen Text einführt, erfährt dieser eine Erschütterung, weil der Buchstabe ‚O‘ eigentlich im Japanischen nicht existiert. Aber gerade dadurch kann das Bild des Lochs und der Abwesenheit übertragen werden.

⁷² Vgl. Yoko Tawada: *Gotthard Tetsudo* [*Gotthard Bahn*]. Tokio 2005, S. 28.

⁷³ Yoko Tawada: *Kleist auf Japanisch*. In: Dies.: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. 3. Aufl. Tübingen 2011 [2007], S. 85-90, hier S. 89.

⁷⁴ Ebd., S. 90.

In *Die Transplantation der Buchstaben* wird das „Opfer“ als „犠牲者“ (gi-seisha) oder „いけにえ“ (ikenie) übersetzt.⁷⁵ In dieser Übersetzungen gibt es kein Bild des Lochs, welches das Wort „Opfer“ hat. Es wird durch das Übersetzen eliminiert. Aber dem widersteht die Übersetzung der Protagonistin.

油絵の中で、または、立像となって、持ち上げる、大蛇は、とつくに、ひどく、打ちのめされた、頭、振り返る、まるで、まだ、チャンスはある、とでも言うように、殺し屋に向かって、張り裂けるほど大きく開けた口で、血の溢れる口で、赤く割れた傷口そっくりの、口で、決して治らない、もう閉じることのできない、口で、叫ぶ、叫び、そして、喚き、唸り、からだの言葉、心臓の言葉、絵画の中にある、先祖伝来の、黙らされてしまったもの…… [in Gemälden, oder, in Standbildern, recken, der Drache, schon, schwer, angeschlagenen, Kopf, sich drehen, als ob, noch, es gibt eine Chance, so sagen würde, gegenüber Mörder, mit weit aufgesperrtem Maul, mit blutendem Maul, der roten klaffenden Wunde ähnlich, mit Maul, nie heilen, nicht mehr schließen können, mit Maul, schreien, Schrei, und, brüllen, röcheln, Sprache der Körper, Sprache des Herzens, in Gemälden, angestammt, das stumm Gemachte...]⁷⁶

Der Originaltext lautet folgendermaßen:

Auf den Gemälden und Standbildern indes recken die Drachen weiterhin die schon schwer angeschlagenen Köpfe, drehen sie sich, als hätten sie noch eine Chance zu entkommen, um nach den Mördern mit weit aufgesperrten Mäulern, die von Blut überströmen – roten klaffenden Wunden ähnlich, die nicht mehr heilen, sich nie wieder schließen werden – und schreien, brüllen, röcheln sie die Sprache der Körper und der Herzen in der den Bildern angestammten Stummheit.⁷⁷

In Dudens Text wird das Maul des Drachen mehrfach beschrieben, obwohl es beispielsweise in der Legende des Heiligen Georg aus der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine keine Darstellung des Mauls gibt.⁷⁸ Das resultiert daraus,

⁷⁵ Tawada: *Moji-ishoku*, S. 18. Die Protagonistin übersetzte zuerst „Opfer“ als „犠牲者“, aber „犠牲者“ weist nur auf Menschen hin. Das widerspricht dem Ausdruck von ‚Maul des Opfers‘ in Dudens Text, weil ‚Maul‘ normalerweise nur für Tiere benutzt wird. Duden: Der wunde Punkt im Alphabet, S. 77. Daher übersetzte die Protagonistin letztlich „Opfer“ als „いけにえ“, weil „いけにえ“ auf Menschen und Tiere hinweisen kann.

⁷⁶ Ebd., S. 109; Übersetzung von H. H. Diese Stelle ist die letzte der Übersetzung. Aber es gibt am Ende „……“ (...), was andeutet, dass diese Übersetzung noch nicht fertig ist.

⁷⁷ Duden: Der wunde Punkt im Alphabet, S. 84.

⁷⁸ Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*. Lateinisch / Deutsch. Ausgew., übers. und hrsg. von Rainer Nickel. Stuttgart 2005, S. 193-197.

dass viele Gemälde (Dudens Text nach „etwa neunzig Prozent“) den Drachen beschreiben, in dessen Maul mit einem Speer gestochen wird und dieses daher blutet.⁷⁹ Einem ‚weiblichen‘ Blick zeigt sich dieser Teil des Tötungsensembles eher als ‚maskulin‘ grundiertes Bild, das neben seiner intendierten Bedeutung als Tötung des Bösen dieses zugleich als ‚Opfer‘ durch einen ikonografisch gewordenen Tötungsakt erheblicher Brutalität darstellt.

Während im Originaltext das Wort ‚Maul‘ („Mäulern“) nur einmal erwähnt wird, kommt in der Übersetzung viermal das Wort ‚口‘ (kuchi) vor, das dem ‚Maul‘ entspricht (insgesamt fünfmal, wenn man auch ‚傷口‘ (kizuguchi) [Wunde] einschließt). Dies ist eine Abweichung von der Regel der Wort-zu-Wort-Entsprechung. Saito interpretiert die Wiederholung von ‚口‘ als Möglichkeit, im Japanischen, das keine Relativpronomen hat, den deutschen Relativsatz auszudrücken,⁸⁰ und die Wiederholung der Klänge und Formen, die im Originaltext in den Vordergrund gestellt werden, wiederzugeben.⁸¹ Denn auch in Dudens Text gibt es einige Wiederholungen des gleichen Worts oder der gleichen Silbe.⁸² Deswegen kommt Saito zu dem Schluss, dass „die Wirkung, die die einzelnen Wörter in *Der wunde Punkt im Alphabet* [sc. Dudens Originaltext] erzeugen, möglichst originalgetreu auch im japanischen Text sichtbar werden“.⁸³

Die Wiederholung des ‚口‘ hat einen weiteren Sinn, wenn die optische Gemeinsamkeit von ‚口‘ und ‚O‘ in den Blick genommen wird, auf die Ivanovic und Fujita hinweisen.⁸⁴ Im Übersetzungstext kommen viele Öffnungen in Form von ‚口‘ vor, während sie im Originaltext als ‚Os‘ erscheinen. Auch der Buchstabe ‚口‘ figuriert eine Form der Öffnung als Leerstelle wie das ‚O‘.⁸⁵ In der Übersetzung von *Die Transplantation der Buchstaben* macht der Buchstabe ‚O‘

⁷⁹ In *Die Transplantation der Buchstaben* gibt es eine Szene, wo die Protagonistin in einer Kirche ein Gemälde ansieht, das vermutlich diese Legende darstellt. Tawada: *Moji-ishoku*, S. 35f.

⁸⁰ Vgl. Saito: Die Zerstörung der Syntax in *Arufabetto no kizuguchi*, S. 201.

⁸¹ Ebd., S. 203.

⁸² „[...] indem sie dieses unordentliche, unsoziale und unmenschliche Ungeheuer[...]“.
Duden: *Der wunde Punkt im Alphabet*, S. 81.

⁸³ Saito: Die Zerstörung der Syntax in *Arufabetto no kizuguchi*, S. 204.

⁸⁴ Vgl. Christine Ivanovic: Objekt O/口? Beckett, Kleist, Tawada. In: *Études Germaniques* 65-3 (2010), S. 583-606, hier S. 584f.; Fujita: *Hirugaette watashi wo kizutsukeni kuru kotoba*, S. 165.

⁸⁵ Bei ‚口‘ handelt es sich zwar um ein Schriftzeichen, unter Verwendung als ‚文字‘ (moji) erfüllt es allerdings die Funktion eines Buchstaben, weswegen hier der Begriff ‚Buchstabe‘ verwendet wird.

eine Metamorphose in den Buchstaben ,口‘ durch.⁸⁶ Im kleinen ,口‘ ist auch in „叫び“ (sakebi) [schreien] „喚き“ (wameki) [brüllen] „唸り“ (unari) [röcheln] enthalten, weil diese Worte mit dem Mund / Maul verbunden sind. So gesehen wäre das eine grafische Variante des körperlichen Bildes im Text. Daher lässt sich sagen, dass das visuelle Aussehen des Originaltextes, in dem der Buchstabe ,O‘ zerstreut ist, in der Übersetzung mit dem Buchstaben ,口‘ repräsentiert ist. Die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ kommt in *Die Transplantation der Buchstaben* als Übertragung des Aussehens vor, die auf der graphischen Materialität des Buchstabens basiert und von der Bedeutung losgelöst ist.

,口‘ ist eigentlich keine übliche Übersetzung von ,O‘. Zwischen beiden gibt es keine semantische Verbindung, sondern eine optische. In diesem Sinne zeigt die Übertragung der Seite, auf der es viele ‚Löcher‘ gibt, eine Befreiung von der gebräuchlichen Bedeutung des Worts. Der Buchstabe ,口‘ stellt nicht nur ‚Mund / Maul‘, sondern das Bild der Öffnung dar. Auch im Übersetzungstext drückt er sowohl das Bild der Öffnung als auch die Bedeutung des ‚Mundes / Mauls‘ aus, weil ‚Wunde‘ als ,傷口‘ übersetzt wird, obwohl ‚Wunde‘ theoretisch auch als ,傷‘ übersetzt werden kann. In ,傷口‘ hat ,口‘ nichts mit dem Mund / Maul zu tun, sondern es stellt die Öffnung der Wunde dar.

In Dudens Text gibt es drei verschiedene Wörter ‚Mundboden‘, ‚Münder‘ und ‚Maul‘, die das Maul des Drachen bezeichnen.⁸⁷ Im Deutschen gibt es die Unterscheidung zwischen ‚Mund‘ und ‚Maul‘, wie sie auch in *Die Transplantation der Buchstaben* betont wird.⁸⁸ In Dudens Text wird die Grenze zwischen beiden Wörtern erschüttert, indem er sie als austauschbar zeigt. Aber wenn man sie ins Japanische übersetzt, muss man sie mit dem gleichen Wort ,口‘ ausdrücken, weil es im Japanischen keine Unterscheidung zwischen ‚Mund‘ und ‚Maul‘ gibt. Ihr Unterschied und ihre Grenzüberschreitung in Dudens Text werden durch das Übersetzen eliminiert, was die Unübersetzbarkeit andeutet. Aber ,口‘ kann dem ‚Opfer‘ helfen, sein Bild des Lochs auch in der Übersetzung zu behalten, indem die Formulierung ‚das Maul des Opfers‘ ins Japanische übersetzt wird. Dies ist ein Beispiel für Tawadas Auffassung von der Unübersetzbarkeit („Die Unübersetzbarkeit macht meistens ein

⁸⁶ „たとえば翻訳はメタモルフォーゼのようなものかもしれない。言葉が変身し物語が変身し新しい姿になる。“ [„Übersetzen ist beispielweise eine Art Metamorphose. Worte verändern sich, Erzählungen verändern sich in eine neue Form.“] Tawada: *Moji-ishoku*, S. 30; Übersetzung von H. H.

⁸⁷ Duden: Der wunde Punkt im Alphabet, S. 77.

⁸⁸ Vgl. Tawada: *Moji-ishoku*, S. 18.

weiteres Gesicht des Originals sichtbar und somit bringt sie Gewinn, und zwar gerade dort, wo sie etwas zu verlieren scheint“).⁸⁹

Wenn man das ‚O‘ mit ‚口‘ verbindet, gibt es zwei Punkte, die nicht übersehen werden dürfen. Erstens: Die Seite, auf der die Protagonistin die Zerstreuung von ‚O‘ gefunden hat, ist nicht die Seite, die sie mit vielen ‚口‘ übersetzt hat. Zweitens: Die Verbindung zwischen ‚O‘ und ‚口‘ wird erst durch die Formulierung ‚Maul [口] des Opfers‘ ermöglicht, deswegen ist sie nicht nur mit dem visuellen Bild, sondern auch mit der Bedeutung eng verbunden. Die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ braucht die Bedeutung, weil sie nicht erschüttert werden könnte, wenn es sie nicht gäbe. Die Übertragung des Bilds kann und darf sich von der Bedeutung nicht ganz befreien.

In Bezug darauf muss die Differenz zwischen ‚lateinischen Buchstaben‘ und ‚japanischen Schriftzeichen‘ beachtet werden. Japanische Schriftzeichen (Kanji) drücken nicht nur Klänge, sondern auch Bedeutungen aus, während lateinische Buchstaben normalerweise keine Bedeutung haben. Die Übertragung des Bilds wird dadurch ermöglicht, dass der Buchstabe ‚口‘ die Bedeutung ‚Maul / Mund‘ hat. In diesem Sinne hätte diese ‚Übersetzung des Buchstabens‘ nicht verwirklicht werden können, wenn sie das japanische Zeichen ‚口‘ nicht thematisiert hätte.

Viele japanische Buchstaben abstrahieren das Bild des Gegenstands, auf den der Buchstabe hinweist, und ein Beispiel dafür ist der Buchstabe ‚口‘. Daher lässt sich die Darstellung der Löcher durch ‚口‘ im Text als eine Variation der Übersetzung betrachten, die auf den Ursprung des Buchstabens zurückgeht. Hier wird eine Gemeinsamkeit mit Hölderlins Übersetzungsstrategie der ‚Rückkehr zum Ursprung‘ angedeutet. Die Übertragung des Bilds als ‚Rückkehr zum Ursprung‘ der Buchstaben‘ zeigt die optische ‚Körperlichkeit‘ des Worts, das ‚sinnlich wahrnehmbar‘ und ‚greifbar‘ ist. Der Titel der Erzählung *Die Transplantation der Buchstaben* deutet eine ‚Körperlichkeit‘ des Worts an, die wie Körperteile im Akt der Übersetzung verpflanzt werden.

6.4.3 Der verletzte Körper und die Verkörperung des Buchstabens

Das Übersetzen wird in *Die Transplantation der Buchstaben* mit der Metapher ‚auf das andere Ufer Steine werfen‘ dargestellt.⁹⁰ Diese Metapher spielt auf das

⁸⁹ Tawada: Kleist auf Japanisch, S. 90.

Verb ‚über-setzen‘ an.⁹¹ Beim Übersetzen des deutschen Texts ins Japanische setzt die Protagonistin die einzelnen Wörter auf das andere Ufer über. Wenn sie übersetzt, fühlt sie einen Schmerz an den Füßen. „Ich zog die Schuhe aus und schüttete sie aus. Nach und nach fielen getrocknete Kieselsteine aus meinen Schuhen heraus.“⁹² Das öfter verwendete Motiv ‚Kiesel‘, die in die Schuhe geraten,⁹³ illustriert, dass die Protagonistin beim Übersetzen Steine wirft, „weil das Übersetzen selbst wie eine ganz eigene Sprache ist. Das kann ich nachvollziehen, da das Übersetzen manchmal erscheint, als fielen einzelne Kieselsteine nach und nach von oben herab.“⁹⁴ Nach Tobias fallen die kollateralen Kiesel herunter, weil die Normen der Zielsprache nicht erreicht werden. Der ‚Kiesel‘ fungiert als Metapher dafür, was im Prozess des Übersetzens unerwartet entsteht und die Syntax oder gebräuchliche Ausdrücke stört.⁹⁵ Fujita begreift den Kiesel als das, was von dem anderen Ufer wieder zurück geworfen wurde.⁹⁶ Aber es wird nicht klar, von wem und warum die Kiesel zurückgeworfen werden. Die Kiesel scheinen als das zu sein, was nicht geworfen wurde und auf der Seite des Originaltexts bleibt, d. h. das Unübersetzbare darstellt. Wenn das ‚Opfer‘ als ‚犠牲者‘ oder ‚いけにえ‘ übersetzt wird, fällt das Bild des Lochs, welches das ‚O‘ darstellt, als Kiesel aus der Hand; freilich wird das Bild des Lochs durch ‚口‘ neu hinzugefügt.

Die Kiesel der Übersetzerin erwecken Unbequemlichkeit und üben auch eine körperliche Wirkung auf den Körper der Protagonistin aus.

Seitdem ich auf dieser Insel angekommen bin, habe ich andauernd Kieselsteine in meinen Schuhen, obwohl ich meine Schuhe immer wieder

⁹⁰ Vgl. Tawada: *Moji-ishoku*, S. 30 u. 76.

⁹¹ Tawada schreibt im Essay über Celan: „Wenn ich dieses Gedicht [Celans Gedicht *Von Dunkel zu Dunkel*] lese, muss ich mir wegen des Ausdrucks ‚über-setzen‘ das Problem des Übersetzens überlegen. Das deutsche Wort ‚über-setzen‘ ist identisch mit dem Verb, das ‚übersetzen‘ bedeutet, allerdings gibt es einen Unterschied zwischen dem trennbaren und untrennbaren Verb.“ Yoko Tawada: *Honyakusha no mon* [Tor der Übersetzenden]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [*Halbsprechen im Traum*]. Tokio 1999, S. 137-149, hier S. 148.

⁹² „靴を脱いで逆さまにして振ってみた。すると中から乾いた小石がばらばらと落ちてきた。“ Tawada: *Moji-ishoku*, S. 77; Übersetzung von H. H.

⁹³ Vgl. ebd., S. 17 u. 25.

⁹⁴ „翻訳というのはそれ自体がひとつの言語のようなものですから。何かバラバラと小石が降ってくるような感じがするんで分かるんです。“ Ebd., S. 83; Übersetzung von H. H.

⁹⁵ Vgl. Tobias: Tawada Yōko, S. 177.

⁹⁶ Vgl. Fujita: *Hirugaette watashi wo kizutsukeni kuru kotoba*, S. 167.

ausschüttele. Das wäre verständlich, wenn ich auf einem Kiesweg gegangen wäre und Kiesel in die Schuhe hineingekommen wären. Aber obwohl ich zuhause bleibe, geraten unbemerkt Kiesel in meine Schuhe. Am mittleren Zeh des rechten Fußes hatten sich ebenfalls Kieselsteine verfangen, sodass der Nagel fast abgerissen wäre. Als ich die Hausschuhe ausgezogen habe, war der Nagel des mittleren Zehs wegen der inneren Blutung dunkelrot gefärbt.

Wohin, gehen, wo, ankommen, Opfer, immer, schon, ist da, es, so natürlich, ist da [...] ⁹⁷

Wohin immer man geht, ist das ‚Opfer‘ schon da, wie die Kiesel in die Schuhe der Protagonistin hineinkommen, wohin die Protagonistin auch immer geht. Hier verbindet sich die Übersetzung deutlich mit der Narration. ‚O‘ und ‚Kiesel‘ haben eine Gemeinsamkeit darin, ‚überall zu sein‘. Indem ‚Opfer‘ mit ‚Kiesel‘ verbunden wird, erscheinen die Texte, in denen ‚O‘ und ‚口‘ [Maul / Mund] auftaucht, als Text, in den Kiesel eingestreut sind. In der Übersetzung wird das ovale ‚O‘ in die eckige Gestalt ‚口‘ übertragen.⁹⁸ Die spitze Gestalt ‚口‘ in der Übersetzung stellt eine engere Verbindung zur Verletzung her als die ovale Gestalt ‚O‘. Die Füße der Protagonistin werden von spitzen Kieselsteinen verletzt, die das Übersetzen miterzeugt hat. Kiesel drücken eine körperliche Wirkung aus, die auf den Körper ausgeübt wird.

Eine Verletzung des Körpers zeigt sich auch auf der Haut der Protagonistin. „Obwohl ich mich nicht gesonnt habe, ist mein ganzer Körper rostbraun gebrannt. Es fühlt sich an, als sei es nicht mein eigener Körper.“⁹⁹ Auf der Insel sonnt sich die Protagonistin nicht, sondern sie übersetzt. Im Gespräch mit einem Postbeamten der Insel antwortet die Protagonistin auf seine Frage „Übersetzen ist ganz schön anstrengend, oder?“: „Ja, weil ich eine sehr sensible Haut

⁹⁷ „この島に来て以来出しても出しても小石が靴の中に入り込んできてどうしようもなかった。砂利道を歩いていて小石が靴に入るのならば分かるけれども家の中にも小石がいつの間にかわたしの靴の中に入り込み右足の中指の爪と肉の間を引き裂こうとする。室内履きを脱いで調べてみるとすでに中指の爪は内出血でブドウ色に染まっていた。/ どこへ、行っても、どこに、着いても、いけにえは、いつも、すでに、そこにいる、それは、あまりに当然のように、そこにいる [...]“ Tawada: *Moji-ishoku*, S. 43; Übersetzung von H. H. Dudens Text: „Wohin man auch geht und wo man auch ankommt: das Opfer ist immer schon da. Es ist so selbstverständlich da“. Duden: Der wunde Punkt im Alphabet, S. 78.

⁹⁸ Vgl. Fujita: *Hirugaette watashi wo kizutsukeni kuru kotoba*, S. 167.

⁹⁹ „日光浴をしたわけでもないのに肌が全体的に錆色に赤茶けてきていた。自分の肌ではなくなってしまうような感じがしてきた。“ Tawada: *Moji-ishoku*, S. 71; Übersetzung von H. H.

habe. Ich habe Allergien.“¹⁰⁰ Diese Antwort stellt dar, dass das Übersetzen eine materielle Wirkung auf die Haut erzeugt.

Ihre Haut ist nicht gebräunt, sondern ‚rostbraun‘. Dieser merkwürdige Ausdruck hängt mit der japanischen Redewendung „身から出た錆“ (mi kara deta sabi) zusammen, die auch in *Die Transplantation der Buchstaben* verwendet wird.¹⁰¹ Diese Redewendung heißt wortwörtlich übersetzt ‚den vom eigenen Körper ausgehenden Rost‘ und bedeutet ‚durch seine eigene Tat einen Nachteil bekommen‘. Dass der Körper durch das Motiv des Rosts mit dem Metall verbunden wird, stellt eine Eigenart und Fremdheit dieser japanischen Redewendung dar. Diese Redewendung wird tatsächlich im Körper der Protagonistin verwirklicht.

Eine wortwörtliche Verkörperung einer Redewendung kann auch in Tawadas Erzählung *Felsenlos* (かかとを失くして *Kakato wo nakushite*) gelesen werden.¹⁰² Dort wird die Protagonistin als ‚felsenlos‘ beschrieben, als sie in ein fremdes Land gekommen ist. Da taucht eine Anspielung auf die japanischen Redewendungen ‚地に足がつかない‘ (chi ni ashi ga tsukanai) [mit den Füßen auf dem Erdboden nicht aufsetzen] und ‚浮足立つ‘ (uki ashi datsu) [mit schwebenden Füßen stehen] auf, die darauf hinweisen, ‚unruhig zu sein‘. In einem Essay erinnert sich Tawada daran, dass sie im Kopf eine unsinnige Welt entworfen hat, wenn sie deutsche Redewendungen, z. B. ‚im Kopf einen Vogel haben‘ oder ‚von der Arbeit die Nase voll haben‘, wortwörtlich ins Japanische übersetzt hat.¹⁰³ Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit mit Hölderlins Übersetzung ‚Ismenes Haupt‘ und ‚ein rotes Wort färben‘. Eine Redewendung klingt in ihrer eigenen Sprache als natürlich, d. h. als in ‚glatter Fügung‘, aber wenn sie einmal in eine andere Sprache wortwörtlich übersetzt wird, erscheint sie als komisch, fremd und neu, d. h. als in ‚harter Fügung‘.

Die Protagonistin übersetzt ‚Opfer‘ als ‚いけにえ‘ (ikenie), aber die Protagonistin ist mit dieser Übersetzung nicht zufrieden.¹⁰⁴ Der Grund dafür wird

¹⁰⁰ „〈翻訳は大変でしょう。〉 [...] 〈ええ。肌が弱いので。アレルギー体質なんです。〉“ Ebd., S. 82; Übersetzung von H. H.

¹⁰¹ Ebd., S. 69.

¹⁰² Vgl. Yoko Tawada: *Felsenlos*. In: Dies.: *Tintenfisch auf Reisen*. Übers. von Peter Pörtner. 2. neubearbeitete Aufl. Tübingen 1996, S. 9-74.

¹⁰³ Vgl. Yoko Tawada: *Subette, koronde, kakatogatoreta* [Gerutscht, gefallen, Ferse verloren]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [*Halbsprechen im Traum*]. Tokio 1999, S. 10-13, hier S. 10f.

¹⁰⁴ Vgl. Tawada: *Moji-ishoku*, S. 18.

in der Erzählung nicht dargestellt. Man kann den Grund darin vermuten, dass ‚いけにえ‘ eigentlich ein Opfer bedeutet, das benutzt wird, um eine Wut des übernatürlichen Wesens zu beruhigen. In der Legende des Heiligen Georg ist ‚いけにえ‘ nicht der Drache, sondern die Prinzessin. Als die Protagonistin mit der Unzulänglichkeit ihrer Übersetzung konfrontiert wird, jucken plötzlich die Lippen der Protagonistin und sie kratzt sich an den Lippen.¹⁰⁵ Das ist ein Beispiel dafür, dass der Versuch, den Originaltext möglichst treu zu übersetzen, eine materielle Wirkung auf den Körper der Protagonistin ausübt.

Später entwickelt sich dieses Motiv des Kratzens weiter:

Ich habe mich am rechten Ellbogen fest gekratzt. So sehr, dass ich mir die Haut aufgekratzt habe und die Finger blutig rot gefärbt waren. Dann habe ich ein schmutziges Handtuch, das auf dem Boden lag, genommen und damit die Finger und den Ellbogen so stark gerieben, als würde ich ‚Katsuobushi‘ raspeln.¹⁰⁶

Die Haut ändert sich nicht mehr spontan, sondern die Übersetzerin verletzt nun absichtlich die Haut. Die passive Veränderung der Haut entwickelt sich zur aktiven Verletzung. Diese Aktivität unterstreicht, dass die Übersetzerin sich aktiv mit dem Übersetzen beschäftigt. Das wird zwar auch in der Redewendung ‚mi kara deta sabi‘ [durch seine eigene Tat einen Nachteil bekommen] angedeutet, wird aber nun direkter ausgedrückt.

‚Kratzen‘ heißt auf Japanisch ‚掻く‘ (kaku) und wird ausgesprochen genauso wie ‚書く‘ (kaku), das ‚schreiben‘ bedeutet.¹⁰⁷ Diese Doppelbedeutung von ‚kaku‘ zeigt auch das lateinische Wort ‚scribo‘.¹⁰⁸ Die Protagonistin hält den „万年筆“ (mannenhitsu) [Füllfederhalter] wie ein „ナイフ“ (naifu) [Messer].¹⁰⁹ Der Akt des Schreibens als Kratzen des Füllfederhalters auf dem Papier wird mit der Verletzung des Körpers verbunden. Mitsutani weist darauf hin, dass das japanische Zeichen ‚創‘ (sou) die Doppelbedeutung von ‚Schaffen‘ und

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S.18f.

¹⁰⁶ „わたしは右腕の肘を乱暴にかきむしった。皮が剥けて指先が血に赤く染まった。わたしは床に落ちていた汚いタオルを拾い上げて指先と肘をまるで鯉節でも削るように強く拭いた。“ Ebd., S. 108; Übersetzung von H. H. Katsuobushi ist getrockneter und geräucherter Bonito. Wenn man ihn für eine Suppe kocht, muss man ihn in Flocken raspeln.

¹⁰⁷ Vgl. Margaret Mitsutani: Translater’s Afterword. In: Yoko Tawada: *Facing the Bridge*. Übers. von Margaret Mitsutani. New York 2007, S. 176-186, hier S. 183.

¹⁰⁸ Vgl. P. G.W. Glare (Hrsg.): *Oxford Latin Dictionary*. 2. Aufl. Bd. 2. Oxford 2012, S. 1709.

¹⁰⁹ Tawada: *Moji-ishoku*, S. 7; Übersetzung von H. H.

‚Wunde‘ hat.¹¹⁰ Das ‚Übersetzen‘ und das ‚Schaffen‘ verbinden sich mit einander in der Sprache und dem Text auf anschauliche Weise.¹¹¹ Die Verbindung des Schreibens mit dem Kratzen deutet an, dass nicht nur das Übersetzen, sondern auch das Schreiben selbst mit der Verletzung verknüpft ist. In *Die Transplantation der Buchstaben* findet eine Übersetzung unter Einbeziehung des Buchstabens statt und diese wird mit dem Plot verschränkt. Diese Arbeit hat herausgestellt, dass die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ ihr Potenzial mehr verdeutlicht, weil sie in der Erzählung verortet ist.

Tawada schreibt: „Dennoch finde ich ausschließlich Gefallen an Sätzen, die mit einer solchen Konkretheit formuliert sind, als seien die Buchstaben direkt in meinen eigenen Körper eingraviert.“¹¹² Dementsprechend wird in *Die Transplantation der Buchstaben* die Haut der Protagonistin verletzt. Daher scheint ein idealer Text für Tawada in *Die Transplantation der Buchstaben* durch das Übersetzen von der Protagonistin in ihrem Körper verkörpert zu sein. Eine gegenseitige Interaktion zwischen dem Plot und der Übersetzung stellt deutlicher heraus, dass die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ die ‚Körperlichkeit‘ des Worts herstellt und *Die Transplantation der Buchstaben* Hölderlins Übersetzungsstrategie entwickelt.

Buchstaben werden nicht von einem Text zum anderen Text transplantiert, sondern von einem Text zum Körper der Protagonistin. Der Titel *Die Transplantation der Buchstaben* drückt den Eingriff des Buchstabens in den Körper aus. So erscheint die ‚Ereignishaftigkeit‘, die auf eine von außerhalb eintretende Wirkung auf die Menschen weist, im Körper der Protagonistin.

6.5 Zusammenfassung des Kapitels

Dieses Kapitel untersuchte, wie die ‚Ereignishaftigkeit‘ mit Hölderlins wortwörtlicher Übersetzung der Sophokleischen Tragödien zusammenhängt, indem die Gemeinsamkeit der Übersetzungsstrategie von Hölderlin und Tawada herausgearbeitet wurde. Hölderlins Übersetzung der griechischen Literatur weist eine radikale Wörtlichkeit auf, wobei eine Orientierung an der Etymologie auf den beiden Seiten von Griechisch und Deutsch eine große Rolle spielt. Die ‚Rückkehr zum Ursprung‘ befreit die Worte von ihrer gebräuchlichen Bedeutung.

¹¹⁰ Vgl. Mitsutani: Translators’s Afterword, S. 183.

¹¹¹ Vgl. Tobias: Tawada Yōko, S. 175.

¹¹² Tawada: Kizamikomareteiku bunsho, S. 90; Übersetzung von H. H.

Um sich auf Steiners und Bermans Auffassung zu beziehen, kann das als ‚Übersetzung des Buchstabens‘ bezeichnet werden. Durch die Befreiung des Worts von seiner gebräuchlichen Bedeutung stößt man beim Lesen gegen einzelne Worte und erfährt die ‚Körperlichkeit‘ des Worts. Diese ‚Körperlichkeit‘ des Worts erscheint für Tawada darin, dass die Worte in Hölderlins Übersetzung für die Menschen nicht kontrollierbar sind und sich gewalttätig verhalten. Hier zeigt sich ein Zusammenhang mit der ‚Ereignishaftigkeit‘ im Wort, das in den Tragödien des Sophokles ein zwanghaftes Schicksal des Todes bildet.

Als Umsetzung von Hölderlins Übersetzungsstrategie lässt sich die Übersetzung begreifen, welche die Protagonistin in *Die Transplantation der Buchstaben* von Yoko Tawada verfasst. Die charakteristische Übersetzung in dieser Erzählung wurde in der bisherigen Forschung im Zusammenhang mit Benjamins Übersetzungstheorie untersucht, wobei die Störung der Syntax im Zentrum der Diskussion stand. Aber wenn der Zusammenhang mit Hölderlins Übersetzung in den Blick genommen wird, kann auch die ‚Rückkehr zum Ursprung‘, d. h. zur etymologischen Bedeutung, in Tawadas Erzählung gelesen werden. In dieser Übersetzung wird das Loch, das im Originaltext mit dem Buchstaben ‚O‘ dargestellt wird, mit dem Buchstaben ‚□‘ ausgedrückt. Hier spielt der Buchstabe ‚□‘ eher seine ursprüngliche Rolle, eine Form der Öffnung auszudrücken als seine gebräuchliche Bedeutung von ‚Mund / Maul‘.

In der Erzählung verkörpert sich die japanische Redewendung ‚der vom eigenen Körper ausgehende Rost‘ wortwörtlich im Körper der Übersetzerin. Dadurch wird diese Redewendung von der gebräuchlichen metaphorischen Bedeutung ‚durch seine eigene Tat einen Nachteil bekommen‘ befreit und die Merkwürdigkeit dieser Redewendung scheint auf. Der Verfremdungseffekt, den die Übersetzung durch den Körper ermöglicht, weist das Wort als körperliches Wesen auf. Für Tawada scheinen in Hölderlins Übersetzung die Worte von der Bedeutung befreit zu sein und sich gewalttätig zu verhalten. Diese Unkontrollierbarkeit des Worts für die Menschen drückt die ‚Körperlichkeit‘ des Worts aus und damit wird auch die ‚Ereignishaftigkeit‘ angedeutet, die auf eine gewalttätige Wirkung auf den Menschen weist.

Hölderlins Übersetzung von ‚καλχαίνουσ’ ἔπος‘ als ‚ein rotes Wort färben‘ klingt unsinnig, aber sie stellt durch die Farbe ‚Rot‘ deutlicher die Verbindung zwischen dem Wort und dem Tod in der Tragödie heraus. Ebenfalls stellt die Verkörperung der japanischen Redewendung ‚der vom eigenen Körper ausgehende Rost‘ in *Die Transplantation der Buchstaben* den Eingriff des

Buchstabens in den Körper der Übersetzerin dar. Diese Verkörperung des Buchstabens deutet die ‚Ereignishaftigkeit‘ an, die auf den Eintritt von außerhalb des Menschen weist. In Tawadas Erzählung geht es zwar nicht um die ‚ursprüngliche Einheit‘, die bei Hölderlin ein Grundthema ist. Aber Tawadas Erzählung zeigt, dass die ‚Übersetzung des Buchstabens‘ das Potenzial hat, die ‚Ereignishaftigkeit‘ ans Licht zu bringen. Hölderlins Sophokles-Übersetzungen lassen sich daher als Versuch verstehen, die ‚Ereignishaftigkeit‘ in der Tragödie herauszustellen, um die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der Tragödie darzustellen.

In Tawadas Erzählung geht es zwar nicht um die ‚ursprüngliche Einheit‘, die bei Hölderlin ein Grundthema ist, sondern durchaus um die ‚Körperlichkeit‘ des Worts. Aber in Hölderlins Texten spielt auch die ‚Körperlichkeit‘ des Worts eine große Rolle, weil es dort zum Thema wird, sich durch körperliche Sprache das unkörperliche ‚Ereignis‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ anzunähern.

7 Schluss: Drei Aspekte des ‚Ereignisses‘

Diese Arbeit begreift die ‚ursprüngliche Einheit‘, die in Hölderlins Texten eine Rolle als Grundthema spielt, als ‚Ereignis‘ und untersucht, wie Hölderlins Texte eine Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ durch Sprache suchen. Diese Annäherung weist auf die Spannung zwischen unkörperlichem Prozess und körperlichem Ergebnis, die im Begriff des ‚Ereignisses‘ enthalten ist.

Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ stellt Spannungen in verschiedenen Aspekten dar, weil die Suche nach der ‚Ereignishaftigkeit‘ einen Widerspruch darin mit sich bringt, das Außermenschliche zu beherrschen. Diese Spannungen gehen im Grunde genommen von dem Versuch aus, sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘, die der Mensch nicht erreichen kann, möglichst anzunähern. Indem die ‚ursprüngliche Einheit‘ als ‚Ereignis‘ angenommen wird, erscheint sie zwar als unerreichbares, aber gleichzeitig wird die Möglichkeit festgestellt, dass die ‚ursprüngliche Einheit‘ sich in der Zukunft wieder ereignen kann. Als Indiz für die Möglichkeit der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ fungiert die Poetik des ‚Ereignisses‘.

In dieser Arbeit wird dargelegt, dass die ‚Ereignishaftigkeit‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ drei Aspekte hat. Der erste Aspekt ist die Zeitlichkeit. Das ‚Ereignis‘ im Sinne vom ‚Sich-Ereignen‘ ist ein Prozess, der in einem Augenblick vergeht und nur als schon Vergangenes oder als noch nicht Geschehenes verstanden werden kann. Genauso wie das ‚Ereignis‘ erscheint die ‚ursprüngliche Einheit‘ in der zeitlichen Dynamik. Hölderlins Texten zufolge ereignet sich im Wort die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen. Deswegen wird das Wort als Beweis dafür betrachtet, dass die Vereinigung sich tatsächlich ereignet hat, und das Wort stellt auch die Möglichkeit der zukünftigen Annäherung in Aussicht.

Der zweite Aspekt ist die Unkontrollierbarkeit für die Menschen. Hölderlins Texten liegt der Gedanke zugrunde, dass sich die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ dadurch ereignet, dass das Außermenschliche ins Menschliche eintritt und sich mit dem Menschlichen vereinigt. Weil das Außermenschliche für die Menschen unkontrollierbar ist, entsteht ein anmaßender Wunsch, das Außermenschliche zu erlangen, um sich an die ‚ursprüngliche Einheit‘ anzunähern. Dies ruft eine Spannung hervor.

Der dritte Aspekt ist die körperliche Wirkung, die durch das Eintreten des Außermenschlichen auf die Menschen ausgeübt wird. In den Tragödien des Sophokles zeigt sich ein Schicksal, welches durch die Worte der Figuren gebildet wird. Das Schicksal führt zum Tod, durch den angedeutet wird, dass die Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen sich ereignet hat. Diese körperliche Wirkung wird von Hölderlin durch wortwörtliche Übersetzung deutlicher herausgestellt.

Diese drei Aspekte, die in der ‚Ereignishaftigkeit‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ enthalten sind, zeigen, wie die zwei Seiten des ‚Ereignisses‘, d. h. unkörperlicher Prozess und körperliches Ergebnis, verbunden werden. Indem die Vereinigung zwischen Göttlichem und Menschlichem sich im Wort ereignet, kann eine Verbindung des unkörperlichen ‚Ereignisses‘ mit der körperlichen Sprache gebildet werden.

Für den Begriff des ‚Ereignisses‘ in der Literatur spielt der Doppelcharakter von Prozess und Ergebnis eine zentrale Rolle. Rowners Theorie des ‚literarischen Ereignisses‘ untersucht eine Überschneidung zwischen einem transzendenten Verständnis des ‚Ereignisses‘ und einer immanenten Annäherung an das ‚Ereignis‘.¹ In die gleiche Richtung zielen Hölderlins Texte. Von daher lässt sich Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ als Beispiel für die Theorie des ‚literarischen Ereignisses‘ auffassen. Die drei Aspekte der ‚Ereignishaftigkeit‘ bei Hölderlin können eine neue Perspektive eröffnen, um das ‚literarische Ereignis‘ zu untersuchen. Ein Beispiel dafür ist die Körperlichkeit des ‚Ereignisses‘. Die Körperlichkeit, von der Rowner spricht, bedeutet keinen menschlichen Körper, sondern eine unpersönliche Kraft des generativen Prozesses. Wenn man sich auf die ‚Ereignishaftigkeit‘ bei Hölderlin bezieht, kann Rowners Auffassung von der Körperlichkeit des ‚Ereignisses‘ ergänzt werden: Die unpersönliche Kraft des generativen Prozesses erscheint durch eine körperliche Wirkung auf den Körper der Menschen.

Als zukünftige Forschungsperspektiven können einige Fragen genannt werden. Man kann zuerst danach fragen, ob bei anderen Autoren, z. B. aus der Frühromantik und dem deutschen Idealismus, ein Interesse am ‚Ereignis‘ zu finden ist. Es kann untersucht werden, ob es Zusammenhänge und Unterschiede zwischen ihnen und Hölderlin aus der Perspektive des ‚Ereignisses‘ gibt. Der Prozess der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ kann nicht im stabilen

¹ Vgl. Ilai Rowner: *The Event. Literature and Theory*. Lincoln, London 2015, S. 191.

Zustand der Vereinigung bleiben, sondern es gibt eine Spannung zwischen Annäherung und Entfernung. Die Vereinigung ist nur ein augenblicklicher Punkt in einer dialektischen Bewegung, die kein Endziel voraussetzt. In diesem Sinne unterscheidet sich Hölderlins Auffassung von der ‚ursprünglichen Einheit‘ deutlich von Friedrich Schlegels und Hegels Gedanken. Schlegel begreift zwar die ‚progressive Universalpoesie‘ als einen unendlichen Prozess, aber in diesem Prozess wird ein letztes Ziel vorausgesetzt, und zwar das ‚absolute Buch‘, das alle Gattung der Poesie enthält und alle Grenzen überwindet.² Hegels Dialektik hat zum letzten Ziel den ‚absoluten Geist‘. Hölderlins Auffassung von der ‚ursprünglichen Einheit‘ hat zwar den dialektischen Charakter des Prozesses zwischen Vereinigung und Auflösung, aber die ‚ursprüngliche Einheit‘ ist kein letztes Ziel, sondern sie ist ein ereignishafter Prozess der Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘, der nur in der Wiederholung zwischen Vereinigung und Auflösung denkbar ist.

Eine weitere Frage ist, ob es andere Aspekte der ‚Ereignishaftigkeit‘ bei Hölderlin gibt als die drei Aspekte, die diese Arbeit herausgestellt hat. Diese Frage hängt mit einer anderen Frage zusammen, ob die ‚Ereignishaftigkeit‘ auch in den Texten thematisiert wird, die diese Arbeit nicht analysiert hat. Wenn die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ auch in Hölderlins späteren längeren Gedichten ein Grundthema ist, kann die Frage nach einem Zusammenhang zwischen diesen Gedichten und dem ‚Ereignis‘ gestellt werden. Dadurch könnte ein neuer Aspekt der ‚Ereignishaftigkeit‘ ans Licht treten. Es bleibt noch viel Raum für eine weitere Untersuchung über Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘.

² Vgl. Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders.: *Werke und Nachlaß: Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 3. Hrsg. von Uwe Steiner. Frankfurt am Main, Berlin 2008, S. 98.

8 Literatur

Werke und Briefe Hölderlins

- FHA Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe). Hrsg. von D. E. Sattler. 20 Bde. Frankfurt am Main, Basel 1975-2008.
- KA Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke* (Deutscher Klassiker Verlag). Hrsg. von Jochen Schmidt. 3 Bde. Frankfurt am Main 1992-1994.
- MA Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe* (Münchner Ausgabe). Hrsg. von Michael Knaupp. 3 Bde. München, Wien 1992-1993.
- StA Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke* (Stuttgarter Ausgabe). Hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck. Stuttgart 1943-1985.
- Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Norbert von Hellingrath. München, Leipzig 1916.
- Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1. Hrsg. von Franz Zinkernagel. Leipzig 1922.

Andere zitierte Werke

A

- Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 11. Frankfurt am Main 1972, S. 447-491.
- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Übers. von Stefan Monhardt. Frankfurt am Main 2003.
- Agamben, Giorgio: *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*. Übers. von Davide Giuriato. Frankfurt am Main 2004.
- Agamben, Giorgio: *Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*. Übers. von Eva Zwischenbrugger. Berlin 2005.
- Alt, Peter-André: *Aufklärung*. 2. Aufl. Stuttgart 2001.
- Alt, Peter-André: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*. München 2008.
- Alt, Peter-André: Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität. Hölderlins ‚Empedokles‘-Projekt und die Diskussion des antiken Opferbegriffs im 18. Jahrhundert. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 37 (2010/2011), S. 30-67.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.

B

- Baader, Meike Sophia: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. Neuwied, Kriftel, Berlin, Luchterhand 1996.
- Badiou, Alain: *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Übers. von Jürgen Brankel. Wien 2003.
- Badiou, Alain: *Kleines Handbuch zur Inästhetik*. 2. Aufl. Übers. von Karin Schreiner. Wien 2012.
- Badiou, Alain: *Das Sein und das Ereignis*. Übers. von Gernot Kamecke. Neuausgabe. Zürich, Berlin 2016.
- Baker, John Jay: The Problem of Poetic Naming in Hölderlin's Elegy „Brod und Wein“. In: *MLN* 101-3 (1986), S. 465-492.
- Bay, Hansjörg: „Ohne Rückkehr“. *Utopische Intention und poetischer Prozeß in Hölderlins „Hyperion“*. München 2003.
- Beeks, Robert: *Etymological Dictionary of Greek*. Bd. 1. Leiden 2009.
- Benjamin, Walter: Über die Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II/1. Frankfurt am Main 1974, S. 140-157.
- Benjamin, Walter: Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV/1. Frankfurt am Main 1981, S. 9-21.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Bd. 1. Frankfurt am Main 1995.
- Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders.: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 3. Hrsg. von Uwe Steiner. Frankfurt am Main, Berlin 2008.
- Berman, Antoine: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris 1984.
- Berman, Antoine: *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain*. Paris 1999.
- Binder, Wolfgang: Hölderlins Namenssymbolik. In: Ders.: *Hölderlin-Aufsätze*. Frankfurt am Main 1970, S. 134-260.
- Birkenhauer, Theresia: Empedokles. In: Johann Kreuzer (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 198-223.
- Böschenstein, Bernhard: „Frucht des Gewitters“. *Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*. Frankfurt am Main 1989.
- Böschenstein, Bernhard: Sophokles-Anmerkungen. In: Johann Kreuzer (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 247-253.
- Bohrer, Karl Heinz: *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Berlin 2015.

- Braungart, Wolfgang: Hyperions Melancholie. In: Valérie Lawitschka (Hrsg.): *Turm-Vorträge 1989/90/91. Hölderlin: Christentum und Antike*. Tübingen 1991, S. 111-140.
- Briley, Alexis C.: The Subject of Inversion. Hölderlin's „Wie wenn am Feiertage...“. In: *MLN* 128 (2013), S. 477-501.
- Brokoff, Jürgen: ‚Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen‘. Materialität und Sinnlichkeit deutscher Verssprache in der Epoche der Aufklärung. In: Frauke Berndt, Daniel Fulda (Hrsg.): *Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle a. d. Saale*. Hamburg 2012, S. 341-349.
- Butler, Judith: *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Übers. von Reiner Ansén. Mit einem Nachwort von Bettine Menke. 4. Aufl. Frankfurt am Main 2013.

C

- Cohen, Tom; Cohen, Barbara; Miller, J. Hillis; Warminski, Andrzej (Hrsg.): *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis 2001.

D

- Dahlke, Karin: *Äußerste Freiheit. Wahnsinn, Sublimierung, Poetik des Tragischen der Moderne: Lektüren zu Hölderlins „Grund zum Empedokles“ und zu den „Anmerkungen zum Oedipus“ und „zur Antigonä“*. Würzburg 2008.
- Deibl, Jakob Helmut: *Abschied und Offenbarung. Eine poetisch-theologische Kritik am Motiv der Totalität im Ausgang von Hölderlin*. Stuttgart 2019.
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Übers. von Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main 1993.
- De Man, Paul: The Literary Self as Origin: The Work of Georges Poulet. In: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York 1971, S. 79-101.
- De Man, Paul: Heidegger's Exegesis of Hölderlin. Übers. von Wlad Godzich. In: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. Aufl. Minneapolis 1983, S. 246-266.
- De Man, Paul: Intentional Structure of the Romantic Image. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 1-17.
- De Man, Paul: Shelley Disfigured. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 93-123.
- De Man, Paul: „Conclusion“. Walter Benjamin's „The Task of the Translator“. In: Ders.: *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1986, S. 73-105.
- De Man, Paul: Semiologie und Rhetorik. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main 1988, S. 31-51.

- De Man, Paul: Foreword to Carol Jacobs „The Dissimulating Harmony“ (1978). In: Ders.: *Critical Writings 1953-1978*. Hrsg. von Lindsay Waters. Minneapolis 1989, S. 218-223.
- De Man, Paul: Patterns of Temporality in Hölderlin's „Wie wenn am Feiertage...“ (1967). In: Ders.: *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and other Papers*. Hrsg. von E. S. Burt, Kevin Newmark und Andrzej Warminski. Baltimore 1993, S. 50-73.
- De Man, Paul: Kant and Schiller. In: Ders.: *Aesthetic Ideology*. Hrsg. von Andrzej Warminski. Minnesota 1997, S. 129-162.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Bd. 8. Leipzig 1958.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Neubearbeitung. Hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Bd. 8. Stuttgart 1999.
- Droixhe, Daniel; Hassler, Gerda: Aspekte der Sprachursprungsproblematik in Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Joachim Gessinger, Wolfert von Rahden (Hrsg.): *Theorien vom Ursprung der Sprache*. Bd. 1. Berlin, New York 1989, S. 312-358.
- Duden, Anne: Der wunde Punkt im Alphabet. In: Dies.: *Der wunde Punkt im Alphabet*. Hamburg 1995, S. 77-84.
- Düsing, Klaus: Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel. In: Christoph Jamme, Otto Pöggeler (Hrsg.): *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Bonn 1988, S. 55-82.

E

- Eckel, Winfried; Lindemann, Uwe (Hrsg.): *Text als Ereignis: Programme – Praktiken – Wirkungen*. Berlin, Boston 2017.
- Eisler, Rudolf: A priori / a posteriori. III. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 469-474.
- Elsaghe, Yahya A.: *Untersuchungen zur Funktion des Mythos in Hölderlins Feiertagshymne*. Tübingen 1998.
- Esterhammer, Angela: *The Romantic Performative. Language and Action in British and German Romanticism*. Stanford (Calif.) 2000.

F

- Feige, Daniel Martin: Ereignis. In: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie*. In drei Bänden mit einer CD-ROM. Bd. 1. Hamburg 2010, S. 558-564.

- Fichte, Johann Gottlieb: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer. In: Ders.: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob. Bd. I/2. Stuttgart-Bad Cannstatt 1965, S. 249-463.
- Fichte, Johann Gottlieb: Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre. In: Ders.: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky. Bd. I/4. Stuttgart-Bad Cannstatt 1970, S. 209-269.
- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. 4. Aufl. Stuttgart 2016.
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität und Ereignis. In: Dies., Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*. Tübingen 2003, S. 11-37.
- Frank, Manfred: „Intellektuale Anschauung“. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin / Novalis. In: Ernst Behler, Jochen Hörisch (Hrsg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn 1987, S. 97-126.
- Friedrich, Jürg: Dichtung als „Gesang“. Hölderlins „Wie wenn am Feiertage...“ im Kontext der Schriften zur Philosophie und Poetik 1795-1802. München 2007.
- Fujita, Shoichi: Hirugaette watashi wo kizutsukeni kuru kotoba. Tawada Yoko *Moji-ishoku / Arufabetto no kizuguchi niokeru honyaku*. [Worte, die übersetzt werden und mich verletzen. Übersetzung in Yoko Tawadas *Die Transplantation der Buchstaben / Der wunde Punkt im Alphabet*]. In: *Gengotai* 5 (2004), S. 145-170.
- Furtwängler, A.: Apollon. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 1. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884-86. Hildesheim 1965, Sp. 422-468.

G

- Gabrakova, Dennitza: Wound in the Alphabet. The Pun(ctum) of the Text or the F(r)iction of Translation. In: Christine Ivanovic (Hrsg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen 2010, S. 386-393.
- Gabriel, Norbert: Hölderlin, Heidegger und Paul de Man. In: *Colloquium Helveticum* 11/12 (1990), S. 125-138.
- Gadamer, Hans-Georg: Hölderlin und das Zukünftige. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Tübingen 1993, S. 20-38.
- Gaier, Ulrich: Herders Sprachphilosophie und Erkenntniskritik. Stuttgart 1988.
- Gaier, Ulrich: Diotima, eine synkretistische Gestalt. In: Valérie Lawitschka (Hrsg.): *Turm-Vorträge 1989/90/91. Hölderlin: Christentum und Antike*. Tübingen 1991, S. 141-172.

- Gaier, Ulrich: Was bleibt aber...: Hölderlins Erinnerung – Erinnerung an Hölderlin. In: *Literaturkritik. de*. Nr. 3, März 2020. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=26497 (letzter Aufruf: 23.10.2020).
- Gasché, Rodolphe: „Setzung“ and „Übersetzung“. In: Ders.: *The Wild Card of Reading. On Paul de Man*. Cambridge, London 1998, S. 11-47.
- George, Stefan; Wolfskehl, Karl (Hrsg.): *Deutsche Dichtung*. Bd. 3: Das Jahrhundert Goethes. 2. Aufl. Berlin 1910.
- Glare, P. G. W. (Hrsg.): *Oxford Latin Dictionary*. 2. Aufl. Bd. 2. Oxford 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang: Zum Shakespeares Tag. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter. Bd. 1-2. München 1987, S. 411- 414.
- Goethe, Johann Wolfgang: Grenzen der Menschheit. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 2-1. Hrsg. von Hartmut Reinhardt. München 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Piccolomini. Wallensteins Erster Teil. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Schiller. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 6-2. München 1988, S. 670-691.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 29. Hrsg. von Hartmut Reinhardt. Frankfurt am Main 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 18. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt am Main 1998.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. Anderer besonderer Theil. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Bd. VI/2. Berlin 1973.
- Grätz, Katharina: Der Weg zum Lesetext. Editions kritik und Neu edition von Friedrich Hölderlins „Der Tod des Empedokles“. Tübingen 1995.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1854.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 2. Leipzig 1860.
- Groddeck, Wolfram: *Hölderlins Elegie „Brot und Wein“ oder „Die Nacht“*. Frankfurt am Main, Basel 2012.
- Gruber, Carola: *Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kürzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heißenbüttel*. Bielefeld 2014.

H

- Haberer, Brigitte: *Sprechen, Schweigen, Schauen. Rede und Blick in Hölderlins „Der Tod des Empedokles“ und „Hyperion“*. Bonn 1991.
- Hamann, Johann Georg: Zwo Rezensionen. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe von Josef Nadler. Bd. 3. Wien 1951, S. 13-24.
- Hamann, Johann Georg: Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache. In: Ders.:

- Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe von Josef Nadler. Bd. 3. Wien 1951, S. 25-33.
- Hamann, Johann Georg: *Briefwechsel*. Bd. 1. Hrsg. von Walther Zieseemer und Arthur Henkel. Wiesbaden 1955.
- Hamann, Johann Georg: Ueber die Auslegung der heil. Schrift. In: Ders.: *Londoner Schriften*. Historisch-kritische Neuedition. Hrsg. von Oswald Bayer und Bernd Weissenborn. München 1993, S. 59-64.
- Hantke, Myriam-Sonja: *Die Poesie der All-Einheit bei Friedrich Hölderlin und Nishida Kitarō*. Nordhausen 2009.
- Hart Nibbrig, Christian L.: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main 1981.
- Hatakeyama, Hiroshi: Pan soshite budoushu. Kouki Hölderlin no setsuzokushi to rekishi no rizumu [dt.: „Brot ‚und‘ Wein“. Konjunktionen und der Rhythmus der Geschichte beim späten Hölderlin]. In: *Doitsu bungaku* 133 (2007), S. 55-69.
- Hayashi, Hideya: „War sie nicht mein [...]?“ Die Rhetorik der Melancholie in Hölderlins ‚Hyperion‘. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 149 (2014), S. 127-146.
- Hayashi, Hideya: Kami to ningen wo musubu gengo: 18 seiki doitsu no gengo-kigenron to Hölderlin [dt.: Sprache als neue Verbindung der Menschen mit Gott: Hölderlin und Sprachursprungstheorien in 18. Jahrhundert]. In: *Kenkyū-hōkoku* 30 (2016), S. 19-41.
- Hayashi, Hideya: Higeiki wo egakidasu gijutsu: Hölderlin no Sophokles chukai ni tsuite [dt.: Techniken zur Verfertigung einer Tragödie: Überlegungen über Hölderlins Sophokles-Anmerkungen]. In: *Doitsubungaku-ronko* 59 (2017), S. 23-44.
- Hayashi, Hideya: Die ‚selbstgeschlagene Wunde‘. Semele-Gleichnis und Unvollendetheit in Hölderlins Feiertagshymne. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 159 (2019), S. 103-122.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Hamburg 1980.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 20. Hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas. Hamburg 1992.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. In: Ders.: *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. Bd. 8. Hrsg. von Pierre Garniron und Walter Jaeschke. Hamburg 1996.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 5. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main 1977, S. 1-74.
- Heidegger, Martin: Wozu Dichter? In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 5. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main 1977, S. 269-320.

- Heidegger, Martin: Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 39. Hrsg. von Susanne Ziegler. 2. durchgesehene Aufl. Frankfurt am Main 1989, S. 1-294.
- Heidegger, Martin: Hölderlin und das Wesen der Dichtung. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 1981, S. 33-48.
- Heidegger, Martin: „Wie wenn am Feiertage...“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 1981, S. 49-77.
- Heidegger, Martin: „Andenken“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 1981, S. 79-151.
- Heidegger, Martin: Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „der Rhein“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 39. Hrsg. von Susanne Ziegler. 2. durchgesehene Aufl. Frankfurt am Main 1989, S. 1-294.
- Heidegger, Martin: Aufzeichnungen und Entwürfe: „Ermunterung“. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 75. Hrsg. von Curd Ochwadt. Frankfurt am Main 2000, S. 289-295.
- Hellingrath, Norbert von: Pindar-Übertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. In: Ders.: *Hölderlin-Vermächtnis*. Eingeleitet von Ludwig von Pigenot. München 1944, S. 19-95.
- Herder, Johann Gottfried: *Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803*. Unter Leitung von Karl-Heinz Hahn. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv). Bd. 2: Mai 1771-April 1773. Bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1977.
- Herder, Johann Gottfried: Shakespear. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. 2. Nachdruckaufl. Bd. 5. Hildesheim 1981, S. 208-231.
- Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1985, S. 695-810.
- Hiltscher, Reinhard: *Einführung die Philosophie des deutschen Idealismus*. Darmstadt 2016.
- Hühn, Helmut: *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*. Stuttgart, Weimar 1997.
- Hyginus: *Fabulae. Eine Reise durch die wundersame Welt der griechischen Mythologie*. 3., durchgesehene und verbesserte Aufl. Berlin 2017.

I

- Ivanovic, Christine: Objekt O/□? Beckett, Kleist, Tawada. In: *Études Germaniques* 65-3 (2010), S. 583-606.

J

- Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*. Lateinisch / Deutsch. Ausgew., übers. und hrsg. von Rainer Nickel. Stuttgart 2005.
- Janz, Marlies: Hölderlins Flamme – Zur Bildwerdung der Frau im ‚Hyperion‘. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 22 (1980/1981), S. 122-142.

K

- Kaiser, Gerhard: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen*. Zweiter Teil. Frankfurt am Main 1996.
- Kant, Immanuel: Vorrede zur zweiten Auflage. In: Ders.: *Werke*. Bd. II. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 4., erneut überprüfter reprographischer Nachdruck der Ausgabe (Darmstadt 1956). Darmstadt 1975, S. 20-41.
- Kant, Immanuel: Kritik der praktischen Vernunft. In: Ders.: *Werke*. Bd. IV. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 4., erneut überprüfter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1956. Darmstadt 1975, S. 103-302.
- Kasper, Monika: „*Das Gesez von allen der König*“. *Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigonä*. Würzburg 2000.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Eine Ode über die ernsthaften Vergnügen des Landlebens. Fassung von 1759 (spätere Fassung *Die Frühlingsfeyer*.) In: Ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung Werke: I/1. Oden. Bd. 1. Hrsg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin 2010, S. 170-181.
- Kocziszky, Eva: *Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk*. Würzburg 1997.
- Konjaku monogatari-shū 2 [Geschichtensammlung von Jetzt und Einst 2]. Übers. und erläutert von Kazuo Mabuchi, Fumimaro Kunisaki und Taiichi Inagaki. In: *Shinpen nihon koten bungaku zenshu*. Bd. 36. Tokio 2000.
- Koopmann, Helmut: Zum Shakespeares Tag. In: Bernd Witte, Peter Schmidt (Hrsg.): *Goethe-Handbuch*. Bd. 3: Prosaschriften. Stuttgart, Weimar 1997, S. 518-526.
- Krell, David Farrel: A Small Number of Houses in the Tragic Universe. A Second Look at Hölderlin's „Anmerkungen on Sophocles“ Against the Backdrop of Aristotele's „Poetics“. In: Christoph Jamme, Anja Lemke (Hrsg.): „*Es bleibt aber eine Spur – Doch eines Wortes*“. *Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*. München 2004, S. 345-378.
- Kreuzer, Johann: *Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten „Das untergehende Vaterland...“ und „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...“*. Königstein 1985.
- Kreuzer, Johann: Zeit, Sprache, Erinnerung. Die Zeitlogik der Dichtung. In: Ders. (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2011.

- Kreuzer, Johann: „Unterschiedenes ist / gut“. Überlegungen zu Meister Eckhart und Friedrich Hölderlin. In: Andrés Quero-Sánchez (Hrsg.): *Mystik und Idealismus. Eine Lichtung des deutschen Waldes*. Leiden 2020, S. 199-223.
- Krüger, Manfred: „Der Güter Gefährlichstes“. *Die Sprache: Ursprung, Struktur und übende Erfahrung*. Stuttgart 2009.

L

- Lacoue-Labarthe, Philippe: Hölderlin und die Griechen. In: Ders.: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*. Übers. von Thomas Schestag. Basel, Weil am Rhein, Wien 2003, S. 71-85.
- Langenscheidts Großwörterbuch Griechisch-Deutsch*. Unter Berücksichtigung der Etymologie von Hermann Menge. 22. Aufl. Berlin 1973.
- Leinkauf, Tomas: Setzen, Setzung. I. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Basel 1995, Sp. 697-714.
- Lenders, Winfried; Schanze, Helmut; Schwerte, Hans (Hrsg.): *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin*. Auf der Textgrundlage der Großen Stuttgarter Ausgabe. Teil 1. Tübingen 1983.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Briefwechsel über das Trauerspiel. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 4. München 1973, S. 153-227.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 4. München 1973, S. 229-720.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 5. München 1973, S. 30-329.
- Levy, Indra: Introduction. Modern Japan and Trialectics of Translation. In: Dies. (Hrsg.): *Translation in Modern Japan*. Abingdon, Oxon 2011, S. 1-12.
- Liddell, Henry George; Scott, Robert (Hrsg.): *A Greek-English Lexicon*. 9. Aufl. Oxford 1996.
- Linder, Jutta: *Schillers Dramen. Bauprinzip und Wirkungsstrategie*. Bonn 1989.
- Luther, Martin: Sendbrief vom Dolmetschen. In: Ders.: *An den christlichen Adel deutscher Nation. Von der Freiheit. Sendbrief vom Dolmetschen*. Hrsg. von Ernst Kähler. Nachwort von Johannes Schilling. Stuttgart 2012 [1962], S. 142-163.

M

- Matsunaga, Miho: „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. In: *Zeitschrift für Germanistik* 12-3 (2002), S. 532-546.
- McQuillan, Martin: *Paul de Man*. London 2001.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002.

- Miner, Earl: Some Theoretical and Methodological Topics for Comparative Literature. In: *Poetics Today* 8 (1987), S. 123-140.
- Mitsutani, Margaret: Missing Heels, Missing Texts, Wounds in the Alphabet. In: Doug Slaymaker (Hrsg.): *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Lanham 2007, S. 35-44.
- Mitsutani, Margaret: Translator's Afterword. In: Yoko Tawada: *Facing the Bridge*. Übers. von Margaret Mitsutani. New York 2007, S. 176-186.
- Müller, Armin: Enthusiasmus (Inspiration, Begeisterung). In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Basel 1972, Sp. 525-528.
- Müller-Tamm, Jutta; Schubert, Caroline; Werner, Klaus Ulrich (Hrsg.): *Schreiben als Ereignis: Künste und Kulturen der Schrift*. Paderborn 2018.

N

- Nägele, Rainer: Mechané. Einmaliges in der mechanischen Reproduzierbarkeit. In: Marianne Schuller, Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*. Freiburg i. B. 2001, S. 43-57.
- Nakamasa, Masaki: *Kiki no shigaku. Hölderlin, sonzai to gengo* [Poetik in der Krise. Hölderlin, Sein und Sprache]. Tokio 2012 (Neuausgabe von ‚Kakuretaru kami‘ no konseki. *Doitsu kindai no seiritsu to Hölderlin* [Spur ‚Dei absconditi‘. Entstehung der deutschen Moderne und Hölderlin]. Tokio 2000).
- Nishitani, Keiji: All-Einheit als Frage. In: Dieter Henrich (Hrsg.): *All-Einheit. Wege eines Gedankens in Ost und West*. Stuttgart 1985, S. 13-21.
- Nonnos: *Dionysiaka*. Hrsg. von W. H. D. Rouse, H. J. Rose und L. R. Lind. Bd. 1. Cambridge (Mass.) 1984.

O

- O'Brien, William A.: Getting Blasted: Hölderlin's „Wie wenn am Feiertage...“. In: *MLN* 94-3 (1979), S. 569-586.
- Oetinger, Friedrich Christoph: *Biblisches und emblematisches Wörterbuch*. Hrsg. von Gerhard Schäfer. Teil 1. Berlin 1999.
- Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Übers. und Hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2016.

P

- Peters, Sibylle; Schäfer, Martin J.: Selbstopfer und Repräsentation: ‚Der Tod des Empedokles‘ und der Tod des Empedokles. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 30 (1996/1997), S. 282-307.

Platon: *Das Gastmahl*. Übers. und erläutert von Otto Apelt. Neubearbeitet von Annemarie Capelle. 3. verb. Aufl. Hamburg 1981.

Prignitz, Christoph: Zeitgeschichtliche Hintergründe der ‚Empedokles‘-Fragmente Hölderlins. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982/1983), S. 229-257.

R

Ricken, Ulrich: Condillac: Sensualistische Sprachursprungshypothese, geschichtliches Menschen- und Gesellschaftsbild der Aufklärung. In: Joachim Gessinger, Wolfert von Rahden (Hrsg.): *Theorien vom Ursprung der Sprache*. Bd. 1. Berlin, New York 1989, S. 287-311.

Rowner, Ilai: *The Event. Literature and Theory*. Lincoln, London 2015.

Rühle, Volker: *Verdichtete Zeit. Schöpferische Konsequenz und geschichtliche Erfahrung im Blick auf Hölderlin*. München 2010.

Ryan, Lawrence: *Hölderlins ‚Hyperion‘. Exzentrische Bahn und Dichterberuf*. Stuttgart 1965.

S

Saito, Yumiko: Die Zerstörung der Syntax in *Arufabetto no kizuguchi*. In: Amelia Valtolina, Michael Braun (Hrsg.): *Am Scheideweg der Sprachen. Die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*. Tübingen 2016, S. 183-214.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst, Besonderer Teil (aus dem handschriftlichen Nachlaß). In: Ders.: *Schellings Werke*. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung. Hrsg. von Manfred Schröter. 3. Ergänzungsband. München 1959, S. 134-387.

Scheuer, Willy: Tantalos. In: Wilhelm Heinrich Roscher: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 5. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1916-24. Hildesheim 1965, Sp. 75-86.

Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 185-200.

Schiller, Friedrich: Über die tragische Kunst. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 251-275.

Schiller, Friedrich: Über das Pathetische. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 423-451.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans

- Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 1992, S. 556-676.
- Schiller, Friedrich: Brief an Goethe am 05.05.1797. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 12: Briefe II 1795-1805. Hrsg. von Norbert Oellers. Frankfurt am Main 2002, S. 274-277
- Schiller, Friedrich: Die Götter Griechenlands. Erste Fassung. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt am Main 1992, S. 285-291.
- Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main 1992, S. 706-810.
- Schings, Hans Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München 1980.
- Schlegel, Friedrich: Über die Diotima. In: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 1. Hrsg. und eingeleitet von Ernst Behler. Paderborn 1979, S. 70-115.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. und überarb. Aufl. Berlin 2014.
- Schmidt, Jochen: *Hölderlins Elegie „Brot und Wein“*. Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung. Berlin 1968.
- Schmidt, Jochen: Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung. In: *Hölderlin-Jahrbuch 29* (1994/1995), S. 64-82.
- Schmitz, Hermann: Hegels Begriff der Erinnerung. In: *Archiv für Begriffsgeschichte 9* (1964), S. 37-44.
- Schmude, Michael P.: Zäsur. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 2009, Sp. 1473-1482.
- Schneider, Bernd: *Hölderlins Sprachdenken zwischen Poesie und Reflexion*. Diss. Albert Ludwigs Universität zu Freiburg 2001.
- Schönert, Jörg; Hühn, Peter; Stein, Malte: *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zur deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin 2007.
- Seifert, Albrecht: *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*. München 1982.
- Seisenbacher, Maria: Yoko Tawada und Ingeborg Bachman. Das Bild der Übersetzerin-Figuren in Yoko Tawadas Texten *Das Bad*, *Saint George and the Translator* und Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*. In: Barbara Agnese, Christine Ivanovic, Sandra Vlasta (Hrsg.): *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Tübingen 2014, S. 139-164.
- Seto, Kazuo: *Kant kara Hölderlin he. Doitsu kindaishisou no kagayaki to kageri* [dt.: *Von Kant bis Hölderlin. Kants Kopernikanische Wende und ihr Ende in der Geschichte des deutschen Gedanken*]. Sendai 2013.
- Slenczka, Notger: *Communicatio idiomatum*. In: Hans Dieter Betz (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart*. 4. Aufl. Bd. 2. Tübingen 1999, Sp. 433-434.

- Sophokles: Antigone. Übers. von Christian zu Stolberg-Stolberg. In: Christian Graf von Stolberg, Friedrich Leopold Graf von Stolberg: *Gesammelte Werke*. Bd. 14. Hamburg 1823, S. 1-81.
- Sophokles: Oidipus auf Kolonos. In: Ders.: *Dramen*. Griechisch und deutsch. Hrsg. und übers. von Wilhelm Willige. Überarbeitet von Karl Bayer. Mit Anmerkungen und einem Nachwort von Bernharf Zimmermann. 2. Aufl. München 1985, S. 578-687.
- Steiner, George: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Übers. von Monika Plessner unter Mitwirkung von Henriette Beese. Frankfurt am Main 2004.
- Stiening, Gideon: *Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“*. Tübingen 2005.
- Stoermer, Fabian: *Hermeneutik und Dekonstruktion der Erinnerung. Über Gadamer, Derrida und Hölderlin*. München 2002.
- Stolberg, Friedrich Leopold Graf von: Ueber die Begeisterung. In: Christian Graf von Stolberg, Friedrich Leopold Graf von Stolberg: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Hamburg 1822 (Nachdruck Hildesheim 1974), S. 397-411.
- Süßmilch, Johann Peter: *Versuch eines Beweises, daß die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe*, in der academischen Versammlung vorgelesen und zum Druck übergeben von Johann Peter Süßmilch, Mitglied der Königl. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1766.
- Szondi, Peter: Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main 2011, S. 289-314.
- Szondi, Peter: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1802. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main 2011, S. 345-366.

T

- Tagai, Morio: *Gengokigenron no keifu [Genealogie der Sprachursprungstheorie]*. Tokio 2014.
- Tawada, Yoko: *Arufabetto no Kizuguchi [Der wunde Punkt im Alphabet]*. Tokio 1993.
- Tawada, Yoko: Felsenlos. In: Dies.: *Tintenfisch auf Reisen*. Übers. von Peter Pörtner. 2. neubearbeitete Aufl. Tübingen 1996, S. 9-74.
- Tawada, Yoko: *Moji-ishoku [Die Transplantation der Buchstaben]*. Tokio 1999.
- Tawada, Yoko: Subette, koronde, kakatogatoreta [Gerutscht, gefallen, Ferse verloren]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto [Halbsprechen im Traum]*. Tokio 1999, S. 10-13.
- Tawada, Yoko: Honyaku toiu nettairyokou [Das Übersetzen als tropische Reise]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto [Halbsprechen im Traum]*. Tokio 1999, S. 21-23.

- Tawada, Yoko: Kizamikomareteiku bunsho [Eingekerbter Text]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [Halbsprechen im Traum]. Tokio 1999, S. 89-90.
- Tawada, Yoko: ‚Gaikokugobungaku‘ no jidai [Die Zeit der ‚Fremdsprachenliteratur‘]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [Halbsprechen im Traum]. Tokio 1999, S. 130-133.
- Tawada, Yoko: Honyakusha no mon [Tor der Übersetzenden]. In: Dies.: *Katakoto no uwagoto* [Halbsprechen im Traum]. Tokio 1999, S. 137-149.
- Tawada, Yoko: Gengo no kyōkan [Zwischen der Sprachen]. In: *Waseda bungaku* 24-2 (1999), S. 66-74.
- Tawada, Yoko: Yoko Tawada Jihitsu Nenpu [Yoko Tawadas Lebenslauf]. In: *Yuriika* 36-14 (2004), S. 251-271.
- Tawada, Yoko: *Gotthard Tetsudo* [Gotthard Bahn]. Tokio 2005.
- Tawada, Yoko: Saint George and the Translator. In: Dies.: *Facing the bridge*. Übers. von Margaret Mitsutani. New York 2007, S. 107-175.
- Tawada, Yoko: Sprachpolizei und Spielpolyglotte. In: Dies.: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. 3. Aufl. Tübingen 2011 [2007], S. 25-37.
- Tawada, Yoko: Kleist auf Japanisch. In: Dies.: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. 3. Aufl. Tübingen 2011 [2007], S. 85-90.
- Tawada, Yoko: *Ekusofoni. Bogo no soto ni deru tabi* [Exophonie. Reise aus der Muttersprache]. Tokio 2012 [2003].
- Tawada, Yoko; Suga, Keiji; Nozaki, Kan: Kotoba wo tanoshimu akuma. Hourou, honyaku, bungaku [Teufel, der Worte genießen. Wandern, Übersetzen, Literatur]. In: *Yuriika* 36-14 (2004), S. 122-151.
- Tawada, Yoko; Yoshikawa, Yasuhisa: Interview. Kotoba ni sumu doragon, sono gekirin ni furetakute [Interview. Lust darauf, die Haut des Drachen, der im Wort wohnt, zu berühren]. In: *Subaru* 19-3 (1997), S. 84-94.
- Tierney, Robin Leah: *Japanese Literature as World Literature. Visceral Engagement in the Writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko*. Ph. D. thesis, University of Iowa 2010.
- Tobias, Shani: Tawada Yōko: Translating from the ‚Poetic Ravine‘. In: *Japanese Studies* 35-2 (2015), S. 169-183.
- Tsuchida, Tomonori: *Paul de Man. Gengo no fukanousei, rinri no kanousei* [Paul de Man. Unmöglichkeit der Sprache, Möglichkeit der Ethik]. Tokio 2012.

U

- Ugolino, Gherardo: *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*. Tübingen 1995.

V

- Vinzent, Markus: „The more something is / Invisible, it enters others (Jemehr ist eins / Unsichtbar, schicket es sich in Fremdes)“: Indistinction, a bridge

between Meister Eckhart and Friedrich Hölderlin. In: Andrés Quero-Sánchez (Hrsg.): *Mystik und Idealismus. Eine Lichtung des deutschen Waldes*. Leiden 2020, S. 224-240.

W

Waibel, Violetta L.: Scheitern des Tragischen? Anmerkungen zu Hölderlins ‚Empedokles‘. In: Dies., Konrad Paul Liessmann (Hrsg.): *Es gibt Kunstwerke – Wie sind sie möglich?* Paderborn 2014, S. 353-379.

Y

Yeats, William Butler: Among School Children. In: Ders.: *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Hrsg. von Richard J. Finneran. 2., revidierte Aufl. New York 1996, S. 215-217.

Z

Zelle, Carsten: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1785) In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2005, S. 343-357.

Zuberbühler, Rolf: *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*. Gießen 1969.

„Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre“

Hideya Hayashi

In Hölderlins Texten spielt der Zustand, in dem alles eins ist, eine große Rolle. Diese ‚ursprüngliche Einheit‘ wird in dieser Arbeit als ‚Ereignis‘ verstanden. In der ‚Ereignishaftigkeit‘ der ‚ursprünglichen Einheit‘ zeigen sich drei Aspekte. Der erste Aspekt ist die Zeitlichkeit. Das ‚Ereignis‘ im Sinne vom ‚Sich-Ereignen‘ ist ein Prozess, der in einem Augenblick vergeht und nur als schon Vergangenes oder als noch nicht Geschehenes verstanden werden kann. Der zweite Aspekt ist die Unkontrollierbarkeit für die Menschen. Hölderlins Texten liegt der Gedanke zugrunde, dass sich die Annäherung an die ‚ursprüngliche Einheit‘ ereignet, indem das Außermenschliche ins Menschliche eintritt und sich mit dem Menschlichen vereinigt. Der dritte Aspekt ist die körperliche Wirkung, die durch das Eintreten des Außermenschlichen auf die Menschen ausgeübt wird. Durch diese ‚Ereignishaftigkeit‘ stellt Hölderlins Poetik des ‚Ereignisses‘ die ‚ursprüngliche Einheit‘ mittelbar dar.

20,90 €

ISBN 978-3-8405-0254-5

