

Achim Geisenhanslüke*

Ein Geist zu Bette

Hölderlin und die Poetik des Nichtwissens in der Moderne**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2023.024>

Abstract: Der Aufsatz geht anhand von Hölderlin *Antigone*-Übersetzungen und dem Gedicht *Blödigkeit* aus den *Nachtgesängen* dem Verhältnis von Wissen und Nicht-Wissen nach. So experimentiert Hölderlin, indem seine *Antigone*-Übersetzungen keine eins zu eins Abbildung der antiken Vorlage ist, mit Formen des Nicht-Wissens. Das Nicht-Wissen erweist sich bei Hölderlin, dies wird an dem Begriff der Blödigkeit deutlich, als Korrektiv und Ergänzung zu Formen des klaren, hellen Wissens. Das zeigen die verschiedenen Bedeutungsdimensionen, die dieser Begriff bei Hölderlin hat. Er ist nämlich nicht einfach nur ein Synonym für Einfalt, sondern vielmehr Teil von Hölderlins Dichtungstheorie. Einfalt wird nicht als Ursprung und Voraussetzung der Poesie begriffen, sondern als etwas, das der moderne Dichter ständig mitproduziert. Der absoluten Herrschaft der Vernunft sind dadurch Grenzen gesetzt. Formen des Nicht-Wissens figurieren bei Hölderlin somit als Korrektiv von Wissen. Sie sind somit integraler Bestandteil einer Moderne, die nicht als Prozess der zunehmenden, teleologisch verlaufenden Wissensakkumulation missverstanden werden darf.

Schlüsselwörter: Blödigkeit, Wissen, Nicht-Wissen, Moderne

* Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt. Arbeitsschwerpunkte in der Literaturtheorie sowie der europäischen Literatur vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. E-Mail: Geisenhanslueke@lingua.uni-frankfurt.de | ORCID: 0009-0001-5759-7480.

** Der Aufsatz ist eine erweiterte und überarbeitete Fassung von Teilen des Kapitels „Lob der Einfalt“ aus der Monographie *Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens* (München 2011).

A Ghost to Bed

Hölderlin and the Poetics of Ignorance in Modernity

Abstract: Using the example of Hölderlin's translation of *Antigone* and the poem *Blödigkeit* (*Timidity*) by the same author, the paper deals with the relation between knowing and not-knowing and thus also with the productive handling of different forms of not-knowing. By avoiding a one-to-one translation of the Antique source, Hölderlin experiments with forms of not-knowing. The not-knowing turns out, which becomes distinct in the concept of timidity, to be a corrective element and a supplement to the forms of clear and bright knowing. This is demonstrated by the different semantic dimensions of the timidity concept, which in Hölderlin becomes a part of his poetology. In that sense timidity is not only the origin and the prerequisite for poetry but also something constantly co-produced by the poet. The absolute power of reason is thus pushed to its limits. From this perspective, the forms of not-knowing have the function of a corrective to knowing and are, consequently, an integral component of a Modernity that should not be misunderstood as a process of an increasing, teleological accumulation of knowing.

Keywords: timidity, knowing, not-knowing, Modernity

1.

Wüste Übersetzung. Hölderlins *Antigone*

Hölderlin verkörpert einen Begriff der Dichtung, der Unverständlichkeit, Fremdheit und Dunkles in sich einschließt. Immer wieder ist insbesondere die Dunkelheit der Anmerkungen zu Sophokles hervorgehoben worden¹. Der Grund für die Kryptik, die die Ausführungen zur *Antigone* an die Grenze zur Unverständlichkeit treibt, liegt zunächst in den problematischen philologischen Grundlagen von Hölderlins Übersetzung. Mangelhaft, so die Forschung, ist nicht nur der Text, der Hölderlin als Vorlage diente, sondern auch die Übersetzungsleistung Hölderlins, die durch zahlreiche Missverständnisse und Lesefehler in ihrer Reichweite eingeschränkt wird². Dennoch sind nicht allein Mängel des Textes und der Übersetzung für die Dunkelheit der Anmerkungen verantwortlich. Hölderlins Übersetzung entspringt vielmehr dem Willen zu einer bewussten Verfremdung des Originals, die sich etwa dann zeigt, wenn er *tychè* im Text durchgängig mit „Undenkliches“ und *Antigones atè* mit „Wahnsinn“ übersetzt (vgl. Schadewaldt 1960: 305). Genau in diesem Sinne schreibt Hölderlin am 28. September 1803 an seinen Verleger Friedrich Wilmans: „Ich

¹ Erhellende Einsichten zu den Anmerkungen, allerdings mehr im Blick auf den Ödipus, finden sich bei Hühn 1997: 169ff.

² Vgl. in diesem Zusammenhang den Kommentar zu den Sophokles-Übersetzungen von Jochen Schmidt, der auf die sogenannte Brubachiana aus dem Jahre 1555 als Textvorlage sowie auf Übersetzungs- und Druckfehler als Quelle zahlloser Irrtümer hingewiesen hat, in: Hölderlin 1994: 1323f.

hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere" (FHA 19: 502). Aus dem Anspruch der eigenen Modernität heraus entwickelt sich die Übersetzung des griechischen Originals als dessen bewusste Verfremdung. Hölderlins voraussetzungsreiche Auseinandersetzung mit dem griechischen Text verweist auf eine Dialektik von Eigenem und Fremdem, die sich in drei Momente ausdifferenzieren lässt: in die geschichtsphilosophische Frage nach dem Verhältnis von Hellas und Hesperien, in die damit eng verbundene gattungspoetische Frage nach dem Verhältnis von Tragik und Lyrik und schließlich in die poetologische Frage nach dem Transport der fremden in die eigene Sprache.

Dass Hölderlins Übersetzung sich zu dem griechischen Text nicht einfach verhält wie die Abbildung zum Original, zeigt die Übertragung der Niobe-Passage aus Antigones Klagegedicht besonders deutlich. Sie folgt der doppelten Bewegung einer Aneignung des Fremden und Verfremdung des Eigenen, die in der sprachlichen Distanz zu Sophokles eine unvermittelte Nähe aufleuchten lässt:

Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden
Die Lebensreiche, Phrygische,
Von Tantalos im Schoose gezogen, an Sipylos' Gipfel;
Hökrich sei worden die und wie eins Epheuketten
Anthut, in langsamen Fels
Zusammengezogen; und immerhin bei ihr,
Wie Männer sagen, bleibt der Winter;
Und waschet den Hals ihr unter
Schneehellen Thränen der Wimpern. Recht der gleich
Bringt mich ein Geist zu Bette.
(FHA 16: 351, Zeile 852–861)

Wie Martin von Koppenfels gezeigt hat, entfernt sich Hölderlins Übertragung von Sophokles in einem philologisch kaum vertretbaren Maße: In nur wenigen Zeilen springt der Text von der „Wüste“, mit der Niobe eingangs verglichen wird, zum „Winter“ (vgl. Koppenfels 1996: 358f.). Der Gang von versengender Hitze zu winterlicher Kälte vollzieht zugleich jenen geschichtsphilosophischen Wechsel nach, den Hölderlin insgesamt zu rekonstruieren sucht: Das Bild des verbrannten Landes erinnert zunächst an die vernichtende Kraft des griechischen Pathos, das „Feuer des Himmels“ (FHA 19: 498.), wie es im ersten Böhlendorff-Brief vom Dezember 1801 heißt. Die zweite Passage beschreibt eine Bewegung der Versteinerung, der im Bild von Schnee und Winter eine Erkaltung folgt, die in krassem Widerspruch zur anfänglichen Metapher der Wüste steht. Im antithetischen Bild von Wüste und Winter beschreibt Hölderlin in seiner Übertragung der Niobe-Passage eine Bewegung, die vom griechischen Feuer des Himmels scheinbar unvermittelt zur kalten jonischen Nüchternheit übergeht. Was sich in Hölderlins eigenwilliger Übertragung zeigt, ist nicht allein eine Parallele zu eigenen Texten wie *Hälfte des Lebens*, in dem in ähnlicher Weise der Gang von sommerlicher Erfüllung zu winterlicher Kälte beschrieben wird. Dem Prozess der Verlangsamung und Erkaltung, dem Hölderlins Übertragung folgt, korrespondiert eine Allegorisierung der Natur, die die göttliche Gewalt, die Niobe erleidet, in

Naturbilder der Trauer umformt: Der Efeu erscheint bei Hölderlin als Schmuck, den Niobe sich in ihrer Trauer selbst anlegt, die schneehellen Tränen als Linderung ihres Schmerzes durch die stumme Klage der Natur. Der unvermittelte Weg von der Wüste zum Winter stellt den Gang vom Griechischen zum Hesperischen als einen Rückzug des Bewusstseins in die Natur dar, der jene Trauer zum Ausdruck bringt, die Antigone mit Niobe verbindet. Wie Hölderlins Übertragung es nahe legt, wendet sich Antigone in ihrem Klagegesang an den höckrichten Gipfel, zu dem Niobe geworden ist, als dem Ausdruck einer Klage der Natur, zu der sie sich zugleich selbst in ein Verhältnis setzt. Die Verschränkung von Geschichtsphilosophie und Gattungspoetik im lyrischen Stil der *Antigone* vollzieht sich im Rahmen einer „Poetik der Versteinerung“ (vgl. Koppenfels 1996: 356ff.), die die zerstörerische Gewalt der Natur, als deren mythisches Opfer Niobe bei Sophokles erscheint, durch ein allegorisches Naturbild in Trauer zu verwandeln versucht.

Die poetologische Grundlage seiner Übertragung im Rahmen der Verschränkung von Geschichtsphilosophie und Gattungspoetik, die ihn mit Hegel verbindet, hat Hölderlin in den Anmerkungen zu den Trauerspielen des Sophokles noch einmal theoretisch überdacht. Im Blick auf Hölderlins Bestimmung des „Antitheos“ (FHA 16: 416) hat die Forschung immer wieder auf die theologische Dimension seiner Tragödientheorie hingewiesen (vgl. Düsing 1988: 68). Das Aufeinandertreffen von Mensch und Gott, von Antigone und Zeus, das Hölderlin in den *Anmerkungen zur Antigona* darstellt, richtet sich jedoch weniger auf eine religiöse Tiefendimension seiner Dichtungstheorie als vielmehr auf ihren poetologischen Grund. Was Hölderlin mit dem Konzept des Antitheos in den Blick nimmt, ist nicht eine theologische Verhältnisbestimmung von Mensch und Gott, sondern die poetologische Bestimmung des Verhältnisses von Bewusstsein und Natur in der antiken und der modernen Dichtung. Dichtung, so lassen sich Hölderlins Überlegungen zusammenfassen, bleibt auch in der Moderne Darstellung von Natur, was sich aber ändert, ist die Struktur der Darstellung: An die Stelle der organischen Kraft der Selbstbegrenzung, die die Antike auszeichnete, tritt eine Macht der Entgrenzung, die Hölderlin am Beispiel der Antigone zugleich als eine Form des Ausweichens des Bewusstseins vor sich selbst auslegt: „Es ist ein großer Behelf der geheimarbeitenden Seele, daß sie auf dem höchsten Bewußtseyn dem Bewußtseyn ausweicht, und ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem oft sogar blasphemischem Worte diesem begegnet und so die heilige lebende Möglichkeit des Geistes erhält“ (FHA 16: 414f.) Wie Hegel beschreibt Hölderlin die Tragödie als die Kollision zweier Bewusstseinsformen. Die Unterscheidung zwischen dem „Bewußtseyn“ und dem „höchsten Bewußtseyn“, das in Anlehnung an die antike Theorie des Enthusiasmus als eine „u n e n d l i c h e Begeisterung“ (FHA 16: S. 417) die Grenze menschlicher Fassungskraft beschreibt, erhebt die Relation des Bewusstseins auf sich selbst jedoch nicht zum dialektischen Selbstverhältnis, wie Hegel es vorschlägt, sie fasst das Moment der Selbstreflexion vielmehr umgekehrt als ein Ausweichen des Bewusstseins vor sich selbst, das zunächst in den Wahnsinn und dann, wenn „der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist“, in den Tod führt. Antigones Klagelied, ihr rätselhafter Vergleich mit Niobe, erscheint so als eine Rede, die selbst nicht weiß, was sie sagt, als sprachlicher Ausdruck eines „heiligen Wahnsinns“, dem die Vermählung auf dem Brautbett des Hades folgt. In Übereinstimmung mit seiner Übersetzung der *atè* als Wahnsinn deutet Hölderlin Antigones Abschied als ein nicht-intentionales Sprechen, das an die Stelle des Selbstbewusstseins des Geistes die

unvermittelte Relation von Bewusstsein und Natur setzt, die der Einswerdung von Mensch und Gott korrespondiert:

In hohem Bewußtseyn vergleicht sie sich dann immer mit Gegenständen, die kein Bewußtseyn haben, aber in ihrem Schiksaal des Bewußtseyns Form annehmen. So einer ist ein wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärkt, und darum dürre wird. Schiksaal der Phrygischen Niobe; wie überall Schiksaal der unschuldigen Natur, die überall in ihrer Virtuosität in eben dem Grade ins Allzuorganische gehet, wie der Mensch sich dem Aorgischen nähert, in heroischeren Verhältnissen, und Gemüthsbewegungen (FHA 16: 415).

Was Hölderlins Auffassung von Antigones heiligem Wahnsinn in Übereinstimmung mit der antiken Bestimmung der Dichtung als enthusiastischer Beseelung des Menschen durch den Gott kennzeichnet, ist die Ineinssetzung der beiden sich berührenden Extreme von hohem Bewusstsein und keinem Bewusstsein. Der Wahnsinn, der Antigones Niobe-Vergleich bestimmt, manifestiert sich in dem Vergleich des Bewusstseins mit einer zwar sinnlich präsenten, zugleich aber ungeistigen Naturgegenständlichkeit. An die Stelle des lebendigen Gottes, den der heilige Text, die Bibel, offenbart, setzt der heilige Text, zu dem Hölderlin die Sophokleische Tragödie als Ort der Begegnung von Mensch und Gott stilisiert, wiederum das allegorische Bild der Wüste, zu dem das Land geworden ist. Wohnt Hölderlins dichterischem Verfahren ein „Zeichencharakter inne, der es zur Allegorie macht“ (Böschenstein-Schäfer 1977: 272), wie Renate Böschenstein-Schäfer feststellt, dann geschieht dies im Rahmen einer Verschriftlichung der Natur, die zugleich auf den Prozess der Versprachlichung als Herstellung eines heiligen Textes zurückverweist. Im Blick auf die allegorische Ausdrucksform der späten Texte Hölderlins hat Böschenstein-Schäfer „eine dem Dichter bis dahin völlig fremde Sinnlichkeit, vor allem eine Vorliebe für das Heiße, Feurige, Brennende“ (Böschenstein-Schäfer 1977: 267) konstatiert, die sich im Vergleich Antigones und Niobes mit einem wüst gewordenen Land bestätigt. Allegorisch, als „Tropus, der das Eine sagte, das Andere meinte“ (Freytag 1992: 336), sind die späten Texte Hölderlins demnach, da sie das Bild der Natur als Wüste zur Darstellung einer Bewusstseinslandschaft nutzen, das aus der Erinnerung heraus zugleich als Ort der zerstörerischen Begegnung von Mensch und Gott lesbar wird. In der Verhältnisbestimmung von Natur, Mensch und Gott zieht sich der sprachliche Ausdruck in Naturbilder zurück, die auf das Göttliche, und damit auch auf den „heiligen“ Text der *Antigone*, nur noch als ihr unvermitteltes Anderes verweisen. So sind die *Anmerkungen zur Antigone* nichts weniger als ein Dokument von Hölderlins Suche nach dem christlichen Erlöser oder aber Ausdruck eines wahnsinnigen Geistes: Wie Hölderlins bewusst verfremdende Übertragung zeigt, ist das Ziel der Übersetzung nicht die Abbildung des Originaltextes, nicht die Repräsentation einer vergangenen Präsenz des Gottes, sondern die Begründung einer neuen Sprache der Dichtung in einer Allegorisierung der Natur, die sich im Vergleich von Antigone und Niobe zugleich als eine Sprache der Trauer definiert, die den Abschied von der Antike begründet.

2.

Einfalt und Geschick. Hölderlins *Blödigkeit*

Nicht nur in seinen Sophokles-Übersetzungen geht Hölderlin äußerst produktiv mit Formen und Figuren um, die sich der Helle des Wissens entziehen. Unter dem Titel der ‚Blödigkeit‘, deren Bedeutung für die Poetik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts Georg Stanitzek herausgearbeitet hat, thematisiert er in den *Nachtgesängen* den traditionell im Begriff der „Einfalt“ gefassten Mangel an Wissen als Grundlage moderner Dichtung. Stanitzek vertritt vor diesem Hintergrund die These, „daß in Blödigkeit eine Kategorie zu sehen ist, welche für das Selbstverständnis des Individuums und der Literatur jener Übergangsepoche eine signifikante Rolle spielte“ (Stanitzek 1989: VII). Im Blick auf die geschichtsphilosophische Positionierung des Individuums um 1800 stellt er fest, dass „Blödigkeit letztlich nur eine Art Zögern des Individuums vor dem Eintritt in die Moderne darstellt“ (ebd.). Die dichterische Einfalt, die Hölderlin unter dem Titel der Blödigkeit beschwört, stellt ihn an eine Schwelle, wo sich das Alte mit dem Neuen verbindet.

Blödigkeit

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
Geht auf Wahren dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?
D’rum, mein Genius! tritt nur
Baar in’s Leben, und Sorge nicht!

Was geschiehet, es sey alles gelegen dir!
Sey zur Freude gereimt, oder was könnte denn
Dich beleidigen, Herz, was
Da begegnen, wohin du sollst?

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

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

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

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,
Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen

Einen bringen. Doch selber
Bringen schickliche Hände wir.
(Hölderlin 2004b: 235)

Hölderlin scheint sich in *Blödigkeit* zunächst auf eine für den deutschen Idealismus charakteristische Art und Weise dem Zusammenhang von Dichtung und Wahrheit zu widmen. Schon Walter Benjamin hat „das Gedichtete“ bei Hölderlin im Blick auf *Blödigkeit* als „die Wahrheit der Dichtung“ (Benjamin 1980: 105) aufgefasst, bestimmt als „synthetische Einheit der geistigen und anschaulichen Ordnung“ (Benjamin 1980: 106). In *Blödigkeit*, in einer früheren Fassung noch mit „Dichtermuth“ betitelt, scheint der Dichter dementsprechend derjenige zu sein, dessen Fuß einleitend ganz „auf Wahrem“ wandelt. Der folgende Aufruf an den Genius der Dichtung, doch „Baar“ ins Leben zu treten, verweist die Wahrheit der Dichtung scheinbar auf jene unbedarfte Sorglosigkeit, der schon Kant den Namen der Einfalt gegeben hat. Bei Kant verkörpert der Begriff der Einfalt eine grundsätzlich positiv gewendete Form des Nichtwissens. Einfältig, so stellt Kant in der *Anthropologie* fest, „ist der welcher n i c h t v i e l durch seinen Verstand auffassen kann“ (Kant 1798: B 128). Die doppelte Frage, mit der das Gedicht beginnt, stellt diesen Anschein des einfältigen Vertrauens auf die Kraft der Dichtung jedoch zugleich in Frage. Dass dem Dichter die Lebendigen „bekannt“ sind, weist bereits auf ein Moment des Wissens und Erkennens hin, das sich mit dem der Einfalt verbindet. Die zweite Frage „Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?“ lässt das Wahre durch den abschließenden Vergleich daher auch in einem anderen Licht erscheinen: Der Fuß des Dichters geht nicht auf einem Naturgrund, sondern auf einem Gegenstand der Kunst, dem Teppich, der zudem auf das der Dichtung zugrunde liegende Moment des Webens, des *textere*, verweist. „Die Wahrhaftigkeit dieses Wahren ist des Weiteren dadurch unsicher, dass der Teppich auch als Metapher für ein textuelles Gebilde, genauer für ein Gedicht verstanden werden kann“ (Indlekofer 2008: 75), kommentiert Barbara Indlekofer. Auch wenn der Genius arglos ins Leben treten soll: Der Boden, auf dem er wandelt, ist alles andere als einfach, erscheint vielmehr selbst als Ergebnis einer Kunstleistung, die erst das herstellt, was dann als Grund dienen soll. Die „Blödigkeit“, die Hölderlin in seinem Gedicht ausstellt, wird nur zu einem Teil durch die Einfalt abgedeckt, die Claudius in den Mittelpunkt seines Gedichtes gestellt hatte. Ihr anderer Teil ist der vertraute Umgang mit dem durch Wissen vermittelten Bekannten, mit der Dichtung als einer lehr- und lernbaren Technik, die das Gedicht fordert und zugleich vorführt.

Die Frage- und Antworttechnik, die Hölderlin in der ersten Strophe leitet, nimmt die zweite Strophe wieder auf. Im Vergleich zur ersten Strophe ist das Verhältnis von Frage und Antwort jedoch umgekehrt: Die zweite Strophe beginnt mit der Antwort und endet mit einer Frage. Der einleitende Aufruf „Was geschiehet, es sey alles gelegen dir!“ dient erneut der Selbstversicherung des Dichters. Dass ihm alles „gelegen“ sein soll, verweist nicht nur auf die stoische Schicksalsgläubigkeit, die immer wieder mit dem Gedicht wie Hölderlins Dichtungsverständnis überhaupt in Verbindung gebracht wurde³. Sie spielt zugleich auf den *kairos* der Dichtung an. Gelegen kommt dem Dichter alles, da es sich zu jenem Text-Teppich verarbeiten lässt, auf dem sein Fuß sicher wandeln kann. Im „gelegen“ steckt das

³ In diese Richtung weist der Kommentar von Jochen Schmidt in der Ausgabe Deutscher Klassiker Verlag, vgl. Hölderlin 1992: 831.

Moment des Liegens ebenso wie das des Legens: Die passive Komponente, die in der stoischen Blödigkeit zum Ausdruck zu kommen scheint, wird durch eine aktive ergänzt, die auf die Kunstfertigkeit des Dichters verweist. Das Gedicht zelebriert damit alles andere als eine stoische Schicksalsgläubigkeit oder christliches Gottvertrauen. In Hölderlins paradoxer Logik von Eigenem und Fremdem begegnet dem Dichter das, was sich ihm unmittelbar zu geben scheint, als dasjenige, was er erst zu verarbeiten hat, um es überhaupt werden zu lassen. Natur, als der paradigmatische Bereich, in dem Rousseau und Kant zufolge die Einfalt zu Hause ist⁴, ist nicht der Ursprung der Kunst, sondern erst ihr Werk. Mit dieser neuen Verhältnisbestimmung von Natur und Kunst „überwindet“, so schon die Einsicht Peter Szondi (vgl. Szondi 1978), Hölderlin den Klassizismus und schreibt sich in jene Moderne ein, die er poetisch wie politisch herzustellen bemüht ist.

Dass in dem reimlosen Gedicht Hölderlins das Herz „zur Freude gereimt“ sein soll, weist jedoch zugleich darauf hin, dass der Prozess der Überwindung des Alten nicht allein als Wende, als Zäsur oder Epoche zu verstehen ist. Mit dem Herzen nimmt Hölderlin die zentrale Metapher der Empfindsamkeit auf, um zu verdeutlichen, dass das geforderte Vertrauen sich keiner äußeren Instanz verdankt, sondern allein der eigenen inneren Kraft des Dichters. Das Herz steht in diesem Zusammenhang nicht allein für die empfindsame Aufnahmebereitschaft ein, die den Dichter nach Klopstock auszeichnet. In dem Maße, in dem das Herz sich einen eigenen Weg bahnt, erscheint die Begegnung mit äußeren Dingen zunächst nur als Hindernis auf dem Weg zum Ziel. Der dialektische Fortschritt besteht jedoch darin, dieses Hindernis in ein Eigenes zu verwandeln und zum Geschick umzuwenden.

Der Begriff des Geschicks, der den Schluss des Gedichts bestimmt, ist erläuterungsbedürftig. Schon Walter Benjamin hat auf den „Doppelsinn des Wortes ‘geschick’“ (Benjamin 1980: 115) hingewiesen. Auf der einen Seite scheint der Sänger im Sinne der alten Auffassung der Kunst als einer enthusiastischen Beseelung von den Göttern geschickt. Auf der anderen Seite aber ist er als moderner Dichter im technischen Sinne geschickt, da er die Muster der Vergangenheit kennt und neu zu bearbeiten weiß. Das voraussetzungsreiche, geschichtlichen Veränderungen unterworfenen Verhältnis des Dichters zwischen Göttern und Menschen nimmt der Mittelteil des Gedichtes in den Blick. In einer komplexen Satzfolge, die sich über drei Strophen erstreckt, erstellt Hölderlin ein Bild, das mit dem „Gesang und der Fürsten / Chor“ beginnt, der die Himmlischen wie die Menschen zur „Einkehr“ führt. Der Begriff der Einkehr verweist zum einen auf die theologische Tradition, auf jene Rückwendung des Selbst auf sich, die Augustinus in den *Confessiones* im Mailänder Garten findet (vgl. Augustinus 1958: 206f.). In Hölderlins geschichtsphilosophischer Verhältnisbestimmung von Antike und Moderne nennt das Moment der Einkehr jedoch zugleich die Wende, die den Gang des vaterländischen Gesanges im Unterschied zum antiken Vorbild bestimmt: Die Einkehr, eng verbunden mit der für Hölderlin zentralen Figur Rousseaus, meint eine Rückwendung des Selbst nicht allein im theologischen Sinne, sondern eine geschichtsphilosophische Kehre, die zugleich eine Abwendung vom griechischen Götterhimmel bedeutet. Wo Claudius den kindlichen Blick auf den Abendhimmel ausgestellt hat, da fordert Hölderlin eine Hinwendung zum Selbst, die in der reflektierten Form der Einkehr

⁴ „Die Naivetät, diese edle oder schöne Einfalt, welche das Siegel der Natur und nicht der Kunst auf sich trägt“ (Kant 1764: A 38f.), so Kant in den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Zur Einfalt bei Hölderlin, allerdings bezogen auf das Spätwerk, vgl. Philippsen 1995.

die Einfalt durchbricht. Es ist der Gesang, der die Menschen wie die Himmlischen einer Einkehr zuführt, die zugleich eine Wende im Geist der Dichtung bedeutet, derzufolge die Dichter nicht mehr zum Mundrohr der Götter, sondern, auch im politischen Sinne, zu „Zungen des Volkes“ werden. Dass der Gott, den Hölderlin anruft, „den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt“, verstärkt nicht nur die politische Bedeutung des Gedichtes, sondern macht durch die Betonung, dass es sich hier um eine Form des Denkens handelt, zugleich deutlich, dass es hier wieder um ein Moment des bewussten Erkennens geht. Das Bild Apollos als „des Himmels Gott“, der die Menschen als „die Entschlafenden“ an „goldenen / Gängelbänden“ und dazu noch „wie Kinder“ führt, scheint zunächst den ursprünglichen Sinn von Blödigkeit im Sinne Benjamins zu bestätigen: „Blödigkeit“ – ist nun die eigentliche Haltung des Dichters geworden. In die Mitte des Lebens versetzt, bleibt ihm nichts, als das reglose Dasein, die völlige Passivität, die das Wesen des Mutigen ist; als sich ganz hinzugeben der Beziehung“ (Benjamin 1980: 125). Wenn die Beziehung, von der Benjamin spricht, im theologischen, politischen und poetologischen Sinne eine ist, die den Mensch in ein Verhältnis zu den Göttern stellt, dann vollzieht die letzte Strophe jedoch einen Wechsel. Das eindrucksvolle Bild der Sonnenstrahlen als Bänder, an denen der Gott die Menschen hält, verweist sie als Kinder in den Bereich der Unwissenheit und der Passivität, den das Gedicht überwinden möchte. Während Apoll als Gott der Musen dem Dichter das Bild der vergänglichen Menschen vor Augen führt, indem er „uns“ die Entschlafenden aufgerichtet hält, verkehrt sich das Verhältnis von Dichter und Gott daher in der letzten Strophe: „Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen / Einen bringen“. Der Gott der Antike, der die Dichtung durch seine Inspiration auslöste, wird zum Werk des Dichters, der ihm in der Dichtung erst Gestalt gibt. Ließ sich die Einfalt mit Kant als ein Mangel an Auffassungsgabe bestimmen, so bestimmt Hölderlin die Blödigkeit des Dichters nicht mehr als den Mangel, der die Dummheit ausmacht, sondern, im Sinne von Kants Begriff des Witzes, als seine Gabe. Was dem modernen Dichter als Naturgabe mitgegeben zu sein scheint, ist nicht Natur, sondern Kunst, das, „was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschick“ (Hölderlin 2004a: 183) als dem Moment, das die Antike und die Moderne verbindet.

Vor diesem Hintergrund führt die abschließende Strophe die doppelte Bedeutung des „geschickt“ noch einmal zusammen, um zugleich die titelgebende Blödigkeit aufzuheben. „So ist die anfängliche von Blödigkeit gekennzeichnete Haltung, so ist die Zaghafte und Schüchternheit, die das Subjekt der dichterischen Rede bezüglich seiner gegenwärtigen Situation hegte, einem Wissen um die doppelte Geschicktheit des poetischen Unternehmens gewichen“ (Indlekofer 2008: 92), kommentiert Indlekofer den Entwicklungsgang des Gedichtes. Geschickt im Sinne von gesandt sind die Sänger „einem zu etwas zu“, in einem Auftrag, der mit einem Ziel verbunden ist, das geschickte Hände voraussetzt: „wenn wir kommen, mit Kunst“. Dichtkunst erscheint in diesem Sinne im Anschluss an Horaz als *decorum*, als eine Form der Schicklichkeit. Das *decorum* aber ist geschickt, um etwas zu tun, ist geschickte Kunst als Geschick und Schicklichkeit zugleich. Poetologisch lässt sich der Anspruch, den Hölderlin in *Blödigkeit* erhebt, im Gegensatz von Originalität des Gedichtes und Konventionalität der Sprache fassen. Dass Hölderlin sich in *Blödigkeit* ganz gegen den Anschein der Einfalt mit dem Problem der Konventionalität dichterischer Sprache auseinandersetzt, hat Stanitzek betont: „Auch die Ode *Blödigkeit* spricht eine Sprache, die einen extremen Abstand vom Konventionellen erreicht“ (Stanitzek 1989: 245).

Paradox sei die Distanzierung der Konvention aber, weil „die Ode gerade als intensive Versenkung in die Frage der Gegebenheit von Konvention zu lesen ist“ (Stanitzek 1989: 245). Die schicklichen Hände, auf die der Dichter sich zum Schluss beruft, lösen dieses Paradox auf. Schicklich sind die Hände, da sie der geforderten Konvention des Dichterischen, dem Horazschen *decorum*, entsprechen, zugleich aber geschickt, da sie die sprachlichen Konventionen im dichterischen Wort außer Kraft setzen. Nichts anderes leistet Hölderlins Lob der Blödigkeit. Eine „Revolution der dichterischen Sprache“ (vgl. Kristeva 1978) im Sinne Julia Kristevas erreicht Hölderlin noch vor der französischen Moderne des 19. Jahrhunderts, da er die Konvention im Gedicht überwindet, indem er sie artistisch neu wendet und damit im Hegelschen Sinne „aufhebt“. Hölderlins Ode ist Ausdruck extremer Schicklichkeit und Geschicktheit zugleich.

3.

Hölderlin und die Poetik des Nichtwissens

Wie Hölderlin zeigt, lässt sich die Frage nach der Darstellung des Nichtwissens in der Literatur kaum auf eine systematische Weise beantworten. Im Mittelpunkt seines Interesses steht die Frage nach der dichterischen Darstellung der Wahrheit, die zwei scheinbar unvereinbare Dinge miteinander verbindet: die Einfalt des Herzens, wie sie sich aus der Tradition Rousseaus und Kants ergibt, und das rhetorische Geschick des Dichters, das sich als eine Form des Wissens erweist, die sich den Anforderungen der neuen Zeit zu stellen hat. So inszeniert Hölderlin das Geschick in *Blödigkeit* zugleich ganz im Kantischen Sinne der Aufklärung als Ausgang des Menschen aus seiner Unmündigkeit, um so eine Erfahrung der Moderne als einer Zeit zu begründen, die nicht nur beständig neues Wissen befördert, sondern sich zugleich mit immer neuen Formen des Nichtwissens konfrontiert sieht. In den Übersetzungen und Anmerkungen der *Antigone* entfaltet Hölderlin im Blick auf die Titelfigur der Tragödie in ähnlicher Weise ein Aussetzen von Bewusstsein und Wissen, das er geschichtsphilosophisch zugleich als Übergang von der antiken zur modernen Dichtung zu fassen versucht (Geisenhanslücke 2012). In dem Maße, in dem Blödigkeit dem Sprachgebrauch der damaligen Zeit folgend auch Schüchternheit und Scheu bezeichnet, ist auch Antigone eine positiv besetzte Figur der Einfalt: Sie beruft sich auf das einzige Gesetz, von dem sie etwas weiß, die Pflicht, ihren Bruder zu bestatten, und nimmt dafür ihren eigenen Untergang in Kauf. In seinen Gedichten wie Übersetzungen folgt Hölderlin dieser Verschränkung von Wissen und Nichtwissen als einer spezifisch modernen Konstellation, die auch zum Leitbild der eigenen Dichtung wird, wie sie etwa die *Nachtgesänge* vollziehen (Geisenhanslücke 2023).

Vor diesem Hintergrund lässt sich die hier im Anschluss an Hölderlin skizzierte Poetik des Nichtwissens in keinem Begriff oder System ganz aufheben. Sie setzt dem Herrschaftsanspruch des Wissens und Verstehens vielmehr eine Grenze, die sich mit Hans Blumenberg als eine beständige Enttäuschung der Intentionen der philosophischen Vernunft fassen lässt. „Der Begriff ist zwar kein Surrogat, aber er ist zur Enttäuschung der auf ihn gesetzten philosophischen Erwartungen nicht die Erfüllung der Intention der Vernunft, sondern nur

deren Durchgang, deren Richtungsnahme" (Blumenberg 2007: 10). Mit diesen Erläuterungen skizziert Blumenberg eine Theorie der Unbegrifflichkeit, die eine Grenzziehung unternimmt, deren Kontur auch die Poetik der Blödigkeit bei Hölderlin bestimmt. Kurs auf das scheinbar unbegrenzte Reich des Nichtwissens zu nehmen, von dem schon John Locke in seinem *Versuch über den menschlichen Verstand* berichtete, als er feststellte, dass die „Unwissenheit nahezu die gesamte intellektuelle Welt für uns in ein undurchdringliches Dunkel hüllt" (Locke 1872: Viertes Buch, Kap. III, 27), bedeutet vor diesem Hintergrund, der Einsicht zu folgen, dass das Nichtwissen im Kontext der Geschichte des Wissens keineswegs marginal ist, sondern eine konstitutive Größe für die Geburt der modernen Vernunft darstellt. In diesem Sinne hält schon Jacques Derrida fest, dass das Nichtwissen den gegenständlich fassbaren Bereich des Wissens jederzeit überschreitet, „weil dieses Nichtwissen, die Abwesenheit ihres eigentlichen *Subjektes* nämlich, nicht über sie hereinbricht, sondern sie konstituiert" (Derrida 1976: 271). Die Aufgabe einer Dekonstruktion der Geschichte des Wissens bestünde Derrida entsprechend darin, „den Riß in den Text einzuschreiben, die Kette des diskursiven Wissens in ein Verhältnis zu einem Nicht-Wissen zu bringen, das nicht eines ihrer Momente ist, zu einem absoluten Nicht-Wissen, von dessen Grund der Glücksfall oder der Einsatz des Sinns, der Geschichte und der Horizonte des absoluten Wissens sich abheben" (Derrida 1976: 271). Auch Derridas Begriff eines absoluten Nichtwissens birgt jedoch eine Gefahr in sich. Sie besteht in der unumschränkten Herrschaftserklärung all dessen, was die Ausbildung des Geistes auf seinem Weg durch die Geschichte stört. Die Idee eines absoluten Nichtwissens verfährt letztlich nicht weniger autoritär als Hegels Begriff des absoluten Wissens. An Blumenberg und Derrida kann die ausgehend von Hölderlin skizzierte Poetik des Nichtwissens daher nur anknüpfen, wenn sie nicht allein auf der metaphorischen Ordnung der Literatur als paradigmatischem Ort der Unbegrifflichkeit besteht, sondern deren Nichtwissen als eine Form der beständigen Korrektur begrifflicher Bestimmtheit zur Geltung bringt, die sich in der Geschichte des Wissens einschreibt und sich ihr im gleichen Zuge entzieht. In diesem Sinne ist die in Hölderlins *Nachtgesängen* sichtbare Poetik des Nichtwissens zugleich ein Archiv, das sich für historische Formen der Unvernunft, den Wahnsinn Antigones wie die Dunkelheit der eigenen Worte, offenhält und so ein Korrektiv zu allen Versuchen bildet, die Moderne als scheinbar ungehinderten Fortschritt des Wissens auf dem Weg zu sich selbst zu begreifen.

Bibliographie

- Augustinus, Aurelius 1958. *Bekenntnisse*. Wilhelm Timme (hrsg. und übers.). Zürich: Artemis.
- Benjamin Walter 1980. „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin". In: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Rolf Tiedemann [&] Hermann Schweppenhäuser (hrsg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans 2007. *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böschenstein-Schäfer, Renate 1975–1977. „Die Sprache des Zeichens in Hölderlins hymnischen Fragmenten". *Hölderlin-Jahrbuch* 19/20: 267–284.
- Derrida, Jacques 1976. *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Düsing, Klaus 1988. „Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel“. In: Christoph Jamme [&] Otto Pöggeler (hrsg.). *Jenseits des Idealismus*. Bonn: Bouvier.
- FHA [Frankfurter Hölderlin-Ausgabe] = Hölderlin, Friedrich 1975–2008. *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. 20 Bde. Dietrich Eberhard Sattler (hrsg.). Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Freitag, Wibke 1992. „Allegorie, Allegorese“. In: Gert Ueding (hrsg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer.
- Geisenhanslüke, Achim 2011. *Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens*. München: Fink.
- 2012. *Nach der Tragödie. Lyrik und Moderne bei Hegel und Hölderlin*. München: Fink.
- 2023. *Raue Rhythmen. Hölderlins Nachgesänge*. Baden-Baden: Rombach.
- Hölderlin, Friedrich 1992. *Sämtliche Gedichte*. Jochen Schmidt (hrsg.). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- 1994. *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Bd. 2. *Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen*. Jochen Schmidt (hrsg.). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- 2004a. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge*. Bd. 9. 1800–1802: *Stuttgart, Hauptwil, Nürtingen, Bordeaux. Sophokles. Euripides. Wie wenn am Feiertage... Oden. Elegien. Gesangentwürfe*. Dietrich Eberhard Sattler (hrsg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 2004b. „Blödigkeit“. In: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge*. Bd. 10. 1802–1804: *Nürtingen. Gesänge. Die Trauerspiele des Sophokles. Nachtgesänge*. Dietrich Eberhard Sattler (hrsg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hühn, Helmut 1997. *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Indlekofer, Barbara 2008. *Friedrich Hölderlin. Das Geschick des dichterischen Wortes. Vom poetologischen Wandel in den Oden „Blödigkeit“, „Chiron“ und „Ganymed“*. Tübingen–Basel: Francke.
- Kant, Immanuel 1764. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Königsberg: Kanter.
- 1798. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Königsberg: Nicolovius.
- Koppenfels, Martin von 1996. „Der Moment der Übersetzung. Hölderlins »Antigonä« und die Tragik zwischen den Sprachen“. *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 2: 349–367.
- Kristeva, Julia 1978. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übers. v. Reinold Werner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Locke, John 1872. *Versuch über den menschlichen Verstand. In vier Büchern*. Übers. u. erl. v. Julius Heinrich von Kirchmann. Berlin: L. Heimann.
- Philipsen, Bart 1995. *Die List der Einfalt. Nachlese zu Hölderlins spätester Dichtung*. München: Fink.
- Schadewaldt, Wolfgang 1960. „Hölderlins Übersetzung des Sophokles“. In: *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur II*. Zürich–Stuttgart: Artemis.
- Stanitzek, Georg 1989. *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Szondi, Peter 1978. „Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801“. In: *Schriften I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.