

studi  
**germanici**



**17**  
**2020**

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Giovanna Pinna (Campobasso), Hans Rainer Sepp (Praha), Vivetta Vivarelli (Firenze)

Direzione editoriale: Marco Battaglia, Irene Bragantini, Fabrizio Cambi, Marcella Costa, Luca Crescenzi, Luigi Reitani

Direttore responsabile: Luigi Reitani

Redazione: Luisa Giannandrea, con la collaborazione di Miriam Miscoli, Andrea Romanzi e Sabine Schild Vitale

L'«Osservatorio critico della germanistica» è a cura di Fabrizio Cambi, con la collaborazione di Maurizio Pirro

Progetto grafico: Roberto Martini

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

# Indice

## 7 Editoriale / Vorwort

### Orizzonti

- 15 Angelo Bolaffi**  
«Ex malo bonum». La politica come vocazione: da Max Weber ad Angela Merkel
- 27 Giorgio Agamben**  
Hölderlins antitragische Wendung

### Saggi

- 43 Bruno Berni**  
Antichi eroi dalla parodia alla filosofia. Ludvig Holberg e il trattamento del mito
- 61 Margherita Codurelli**  
«Hinter dem Stücke geht das Ich an». Il *Welttheater* e l'influsso di Shakespeare nelle *Nachtwachen von Bonaventura* (1804) di August Klingemann
- 83 Francesco Marola**  
Approssimazione all'impossibile. La *neue Mythologie* di Friedrich Schlegel nella dialettica dell'ironia
- 103 Giorgio Antonioli – Manuela Caterina Moroni**  
Intonation konversationeller Fragen im Deutschen: Eine korpusbasierte Fallstudie an der Schnittstelle von autosegmentaler Phonologie und interaktionaler Prosodieforschung
- 131 Ingrid Basso**  
Quando «il lettore è affine all'autore». Una danza macabra tra August Strindberg e Søren Kierkegaard
- 155 Sefania Ragà**  
L'utopico ritorno a Sion come problema messianico. Le antinomie di Gershom Scholem alla luce di alcune critiche di Jacob Taubes

## **Resoconti, materiali, documenti**

- 183 Premio italo-tedesco per la traduzione 2020**  
 Contributi di: Maria Carolina Foi (Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura a Berlino); Luigi Mattiolo (Ambasciatore d'Italia in Germania); Prof. Monika Grütters (Ministro incaricato del Governo Federale per la Cultura e i Media); On. Dario Franceschini (Ministro per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo); Maike Albath (Presidente della Giuria); Verena Koskull (Premio alla traduzione 2020); Friederike Hausmann (Premio alla carriera); Carola Köhler (Premio esordienti); Claudio Magris; Ingo Schulze
- 215 Valentina Mignano**  
 Il progetto *DIGIT.IISG* e le attività culturali dell'Istituto Italiano di Studi Germanici
- 225 Simona Leonardi – Valentina Schettino**  
 Luoghi e memoria: riflessioni preliminari sulla mappatura dell'*Israelkorpus*
- 239 Osservatorio critico della germanistica**  
 a cura di Fabrizio Cambi, con la collaborazione di Maurizio Pirro
- 327 Abstracts**
- 331 Hanno collaborato**

# Hölderlins antitragische Wendung

Giorgio Agamben

Soweit unter Wissenschaftlern, diesem *genus irritabile*, eine Übereinstimmung überhaupt möglich ist, herrscht in der Forschung die Meinung vor, dass sich im Denken und Leben Hölderlins zwischen 1800 (bzw. gegen Ende des Jahres 1799, als er den *Grund zum Empedokles* verfasst) und 1803 eine Zäsur oder Wende vollzieht. Dessen scheint sich auch der Dichter selbst bewusst gewesen zu sein, als er in einem Brief an seinen Bruder Karl im Januar 1801 prophetisch schreibt, «in die zweite Hälfte meines Lebens hinaus[zu] sehn»<sup>1</sup> – ähnlich, wenn auch auf andere Weise, im Gedicht *Hälfte des Lebens*. Problematisch ist jedoch, Natur und Charakter dieser Wendung zu definieren – ob es sich nämlich, um auf die Terminologie der *Anmerkungen zur Antigönä* zurückzugreifen, bloß um eine Zäsur handelt, oder um eine echte Wendung, um eine «Umkehr aller Vorstellungsart und Formen»<sup>2</sup>.

Ich werde hier versuchen, den Sinn und die theoretischen Implikationen dieser Wendung zu präzisieren. Mein methodisches Prinzip wird – anscheinend trivial – die Textanalyse sein, über die ich nicht hinausgehen will. Das Problem des sogenannten Wahns des Dichters will ich dabei nur am Rande berühren, obwohl dieses Problem die Lektüre nicht nur seiner Zeitgenossen, sondern ebenso, und das ist weniger entschuldbar, die der Modernen umfänglich bestimmt hat. Ich sagte «scheinbar trivial», nicht weil, wie jeder ernsthafte Forscher zu wissen meint, es auf der Hand liegt, dass Leben und Werk zu trennen sind. Im Gegenteil – der Dichter wird nicht müde, dies zu Beginn vom *Grund zum Empedokles* zu wiederholen – scheinen Leben und Werk in diesem Fall komplett zusammenzufallen und sind auf gar keinen Fall voneinander trennbar. Nur ein Grenzbegriff wie «das Gedichtete», dessen sich Walter Benjamin im frühen Aufsatz *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* bediente<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. v. Friedrich Beißner, Bd. 6: *Briefe*, hrsg. v. Adolf Beck, Kohlhammer, Stuttgart 1954, S. 407.

<sup>2</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 5: *Übersetzungen*, hrsg. v. Friedrich Beißner, Kohlhammer, Stuttgart 1952, S. 271.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, in Ders., *Gesammelte Schriften*,



könnte hier der Untersuchung eine Richtung geben. Wie auch immer, hier wird es ausschließlich um Texte gehen.

Erstens ist bezüglich der uns interessierenden Jahre zu beobachten, dass Übersetzungen, besonders aus dem Griechischen, für Hölderlin zunehmend an Gewicht gewinnen. Schon Ende der neunziger Jahre übersetzte er Fragmente von Homer, Sophokles und Euripides; danach folgen nun vollständige Übersetzungen des Ödipus und der *Antigonä*. Diese werden auch die letzten von ihm selbst veröffentlichten Bücher sein. Mit weiteren Übersetzungen aus Pindar, aus Sophokles' *Ajax* und aus den *Bacchantinnen* Euripides bilden sie ein beeindruckendes Korpus, nicht so sehr ihres Umfangs wegen, sondern ob ihrer überaus speziellen Bedeutung für ihren Verfasser und ihrer nicht weniger speziellen Durchführungsweise.

Bezeichnend sind die Reaktionen der Zeitgenossen auf diese Übersetzungen, wovon exemplarisch ein Brief von Heinrich Voss vom Oktober 1804 zeugt: «Was sagst Du zu Hölderlins Sophokles? Ist der Mensch rasend oder stellt er sich nur so, und ist sein Sophokles eine versteckte Satire auf schlechte Uebersetzer? Ich habe neulich abends als ich mit Schiller bei Goethe saß, beide recht damit regaliert. Lies doch den IV. Chor der Antigone – Du hättest Schiller sehen solle, wie er lachte»<sup>4</sup>. Ebenso erbarmungslos ist das Urteil von Schelling in einem Brief an Hegel vom Juli desselben Jahres: «Dieser [Hölderlin] ist in einem besseren Zustand als im vorigen Jahr, doch noch immer in merklicher Zerrüttung. Seinen verkommenen geistigen Zustand drückt die Übersetzung des Sophocles ganz aus»<sup>5</sup>. Es mag schwerfallen, die Oberflächlichkeit dieser Urteile und das törichte Lachen Schillers und Goethes zu entschuldigen, aber sie stellen ein sehr klares Zeugnis für die Inkommensurabilität zwischen dem dar, was Hölderlin im Sinn hatte, und dem, was die Kultur seiner Zeit von einer Übersetzung erwartete. Die Aufgabe, die er der Übersetzung zudachte, war so ungeheuerlich, dass sie nicht verstanden werden konnte, denn als Wahn und Zerrüttung.

Der Punkt ist, dass sowohl die Sophokles-Übersetzungen als auch die im gleichen Zeitraum entstehenden Pindar-Übersetzungen gar nicht das versuchen, was man gemeinhin unter einer Übersetzung verstand und bis heute meist versteht, nämlich ein semantisches Äquivalent für die fremde Sprache in der eigenen zu finden, sondern vielmehr scheinen sie darauf zu zielen, wie auch bereits festgestellt wurde, eine Art von 'Mimesis' – wenn nicht gar 'Mimik' – der Originalform zu erreichen<sup>6</sup> (die Idee der Übersetzungen als «philologische Mi-

---

hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schwepenhäuser, Bd. 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, S. 105.

<sup>4</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 7.2: *Dokumente 1794-1822*, hrsg. v. Adolf Beck, Kohlhammer, Stuttgart 1972, S. 303-304.

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 296.

<sup>6</sup> Vgl. Michael Theunissen, *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*, C.H. Beck, München



men» findet man schon in den *Lyceum-Fragmenten* von Schlegel<sup>7</sup>). Nach einem Modell, das bereits Cicero für abnormal hielt, übersetzt Hölderlin nicht nur *verbum pro verbo*, Wort für Wort, sondern zwingt auch die Syntax der eigenen Sprache in die griechische Satzgliederung. Schadewaldt sprach von einer «Überwörtlichkeit»<sup>8</sup>. Das Resultat einer so obsessiv verfolgten Wörtlichkeit und Mimik ist aber, dass die Übersetzung sich manchmal dermaßen vom Sinn des Originals entfernt, dass man unüberlegt von echten Übersetzungsfehlern sprechen konnte, die einer «beschränkte[n] Kenntnis des Griechischen» oder den «ihm zur Verfügung stehenden Hilfsmittel[n]»<sup>9</sup> geschuldet seien.

Erst mit der Dissertation von Norbert von Hellingrath aus dem Jahr 1910 über die *Pindarübertragungen* beginnt sich das Urteil über Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen nach und nach zu ändern<sup>10</sup>. Benjamin, Hellingraths Anregung aufnehmend, unterscheidet in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* zwischen der Übersetzung, die nur auf die Reproduktion des Sinns gerichtet ist, und der Übersetzung, in der «der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt wird»<sup>11</sup>. Dies geschieht, wie bei Hölderlin, wenn der Übersetzer sein Hauptaugenmerk auf das in einer Sprache Nichtsagbare richtet. Von da an entstehen zahlreiche Untersuchungen, die, in Nachfolge Benjamins, das traditionelle Vorurteil zu kippen versuchen und in Hölderlins Übersetzungen ein echtes poetologisches Paradigma sehen. Das geht bis zur Privilegierung des Modells der «verfremdenden» (*foreignizing*) Übersetzung im Gegensatz zu dem einer «einbürgernden» (*domesticating*) Übersetzung, wo der Übersetzer vorgibt, unsichtbar zu sein<sup>12</sup>. Die vermeintlichen Übersetzungsfehler Hölderlins zeigen sich nun vielmehr als «schöpferische Irrtümer»<sup>13</sup> beziehungsweise als das bewusste Ergebnis des «künstlerische[n] Gestaltungswille[ns]»<sup>14</sup>.

---

2000, S. 959; Felix Christen, *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins «Große Pindar-Übertragung»*, Engeler, Weil a.R.-Basel 2007, S. 23.

<sup>7</sup> *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I*, hrsg. v. Hans Eichner, Schöningh, München-Paderborn-Wien 1967, S. 156 (Fragment 75).

<sup>8</sup> Wolfgang Schadewaldt, *Hölderlins Übersetzung des Sophokles*, in *Über Hölderlin*, hrsg. v. Jochen Schmidt, Insel, Frankfurt a.M. 1970, S. 244.

<sup>9</sup> *Ebd.*, S. 243.

<sup>10</sup> Norbert von Hellingrath, *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Diederichs, Jena 1910.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, hrsg. v. Tillmann Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 21.

<sup>12</sup> Lawrence Venuti, *The Translator Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995, S. 5.

<sup>13</sup> Schadewaldt, *Hölderlins Übersetzung des Sophokles*, a.a.O., S. 247.

<sup>14</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Jochen Schmidt, Bd. 2: *Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen*, hrsg. v. Jochen Schmid in Zusammenarbeit mit



Allerdings kann man den wirklichen Charakter der Hölderlinschen Übersetzungen und ihrer Mimesis der Originalform nicht verstehen, wenn man nicht zuerst die zugrundeliegende Absicht erkennt. Richtigerweise wurde darauf hingewiesen<sup>15</sup>, dass Hölderlin keineswegs den Übersetzungsbestand der deutschen Literatur bereichern, sondern sich mit einem individuellen und zugleich historisch-philosophischen Problem auseinandersetzen wollte. Es ging für ihn um nichts weniger als die griechische Dichtungsart in ihrer Differenz zur deutschen (oder hesperischen, wie er in den *Anmerkungen* zu Sophokles schreibt) ins Extreme zu treiben, um auf diese Weise die eigene Natur herausstellen zu können und zugleich ihren Fehler zu korrigieren. In einem Brief an den Verleger Wilmans vom September 1803 legt er ganz offen den Sinn seines Projekts dar: «Ich 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»<sup>16</sup>.

Um zu verstehen, was der Dichter im Sinn hatte, ist es hilfreich, dies im Kontext des Briefes an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 zu betrachten – ein grundlegender Text, in dem Hölderlin die für ihn von da an in jeder Hinsicht entscheidende Begrifflichkeit formuliert. Anlässlich des gerade von Böhlendorff veröffentlichten Dramas *Fernando* legt Hölderlin dem Freund sein Theorem dar, wonach wir «nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen»<sup>17</sup> lernen (das «*Nationelle*», nicht *Nationale*, das zu seiner Zeit bereits geläufig war). Einem eigenen Element (das Eigene) stellt er ein fremdes Element (das Fremde) gegenüber. Beide Elemente befinden sich in der deutschen und in der griechischen Kultur in einem symmetrisch umgekehrten Verhältnis zueinander: «die Klarheit der Darstellung»<sup>18</sup> (die er wenig später auch «abendländische Junonische Nüchternheit»<sup>19</sup> nennt), das den Deutschen eigene Element, ist den Griechen das Fremde, während «das Feuer vom Himmel»<sup>20</sup> (wenig später auch als «heiliger Pathos»<sup>21</sup> definiert), das den Griechen eigene, für die Deutschen das Fremde ist. Zusätzlich folgt aus dieser Theorie, dass sich jedes Volk nicht in dem, was ihm eigen und originär ist, auszeichnet, sondern in dem ihm Fremden: «Deßwegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in

---

Katharina Grätz, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992, S. 1328.

<sup>15</sup> Wolfgang Binder, *Hölderlin und Sophokles*, in «Hölderlin-Jahrbuch», 16 (1969-1970), S. 21.

<sup>16</sup> Hölderlin, *Briefe*, a.a.O., S. 434.

<sup>17</sup> *Ebd.*, S. 425.

<sup>18</sup> *Ebd.*, S. 425-426.

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 426.

<sup>20</sup> *Ebd.*

<sup>21</sup> *Ebd.*





Darstellungsgaabe»<sup>22</sup>. Die Deutschen, denen Nüchternheit und Klarheit der Darstellung eigen sind, tun sich hingegen in dem ihnen fremden himmlischen Feuer und in der Leidenschaft hervor, schwach und ungewandt aber werden sie in der Klarheit der Darstellung sein. «Aber das eigene», schließt der Dichter, das anfängliche Theorem bekräftigend, «muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserem Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist»<sup>23</sup>.

Nur in diesem begrifflichen Kontext erhalten Hölderlins Sophokles-Übersetzungen ihren eigentlichen Sinn. Zu betrachten ist die Komplexität der doppelten Bewegung, die sich hier realisieren muss: Einerseits werden die Griechen, die, um sich in der Darstellungsgabe auszuzeichnen, das ihnen eigene Element verleugnet haben, durch die Hervorhebung des orientalischen Elements wieder zu ihrem nationalen Element zurückgeführt, zum himmlischen Feuer, das auch ihre Schwäche ist; andererseits, in umgekehrter Symmetrie, werden die Hesperischen, die sich in dem ihnen fremden Pathos und im himmlischem Feuer hervortun, in der Konfrontation mit dem griechischen Modell, dessen Fehler sie korrigieren, zur Klarheit der Darstellung zurückgeführt, welche ebenso ihre Schwäche ist.

Im Hinblick auf diese schwierige, doppelte Aufgabe gewinnen das obsessive Verhaftetsein am Buchstaben und die Obskurität der Hölderlinschen Übersetzung ihren eigentlichen Sinn: die junonische Nüchternheit, die der griechische Dichter erreicht hat, wird opak und fast unleserlich durch die Restitution des orientalischen Elements; gleichermaßen sieht andererseits der hesperische Übersetzer, wie sich die ihm eigene Klarheit der Darstellung unter der fremden Anforderung von Pathos und dessen Korrektur beugt – was zugleich auf das schwache und fehlende vaterländische Element verweist. Der freie Gebrauch des Eigenen ist also eine zweipolige Operation, in der das «Nationelle» und das Fremde, das, was ihm eigen ist, und die Andersheit, die ihm gegenübersteht, in divergenter Übereinkunft vereint sind. Allein der Dichter, der in dieser polaren Spannung – in der Übersetzung – seine eigene Sprache aufs Spiel setzt, ist auf der Höhe seiner Aufgabe.

Die Übersetzung ist folglich keine literarische Operation neben anderen: sie ist der privilegierte poetische Ort, in der sich der freie Gebrauch des Eigenen vollzieht, der für den Dichter ebenso wie jedes Volk die schwierigste Aufgabe ist.

Das Theorem vom freien Gebrauch des Eigenen ist nicht das Resultat eines abstrusen Gedankens, sondern beschäftigt sich bei genauerer Betrachtung mit konkreten Problemen, deren Aktualität sich besonders heute zeigt. Gianni Carchia hat richtig dargelegt<sup>24</sup>, dass Hölderlin ein poetisches Problem

<sup>22</sup> *Ebd.*

<sup>23</sup> *Ebd.*

<sup>24</sup> Gianni Carchia, *Orfismo e tragedia*, Quodlibet, Macerata 2019, S. 72.



in ein Problem der Geschichte der Philosophie transformiert. Das «Nationale» und das Fremde bezeichnet er als die zwei grundlegenden Spannungen des Westens: durch die eine ist er im Eigenen, die andere treibt ihn dazu, sich seiner selbst außer sich zu entfremden. Es versteht sich, dass beide, das Eigene und das Fremde, das Hölderlin beispielhaft im Vergleich von Deutschland und Griechenland darlegt, in Wahrheit zu jedem Individuum und jeder Kultur gehören. In diesem Sinne ist auch mehr als evident, dass der Westen seinen maßlosen Erfolg in der Moderne dem Umstand schuldet, quasi bedingungslos gewillt zu sein, das eigene ursprüngliche Element (die eigenen geistigen und religiösen Traditionen) preiszugeben. So nämlich kann er in einer ihm fremden (der ökonomisch-wirtschaftlichen) Dimension führend sein. Nach dem Paradigma von Hölderlin war der Westen von Anfang an dazu bestimmt, sich darin auszuzeichnen. Denn in der Tat ist der freie Gebrauch des Eigenen – auch in historisch-politischem Sinn – das Schwierigste. Hölderlin jedenfalls hat in seinem Leben und in seiner Poesie den Widerstreit dieser zwei grundlegenden Spannungen und ihre mögliche Aussöhnung – den dafür zu zahlenden Preis – auszuloten versucht.

Man versteht, dass eine solche Aufgabe nur von einem Dichter bewältigt werden kann, der die kategorialen Strukturen der Kultur seiner Zeit vollständig hinter sich gelassen hat. Benjamin ahnte, dass bei dieser kühn zwischen entgegengesetzten Polen der Sprache gespannten Operation, «der Sinn von Abgrund zu Abgrund [stürzt], bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren»<sup>25</sup>. Es geht hier nicht um die Frage von Demenz und Wahn, sondern hier nimmt sich einer der selbst gestellten Aufgabe mit solch extremer Hingabe an, dass er auch nicht davor halt macht, die perfekte künstlerische Form einem zerstörerischen, zersetzenden und letztlich unverständlichen poetischen Stil zu opfern. Dieses paradoxe Vorgehen praktiziert Hölderlin nicht nur in seinen Übersetzungen, sondern auch in zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Modalitäten seiner Dichtung: Zunächst wendet er sich der höchsten poetischen Form der griechischen Tradition zu, der Hymne, und zerbricht und zerlegt sie, wie das *Homburger Folioheft* klar zeigt, methodisch mit einer zum Exzess getriebenen Parataxe und «harten Fügung»; dann, das zweite Mal, wählt er im Turm mit dem Vierzeiler die bescheidenste und einfachste Form seiner eigenen Tradition und verwendet monoton und repetitiv diese simple Reimstruktur.

Bevor wir den Brief an Böhlendorff hinter uns lassen, will ich auf ein Textdetail aufmerksam machen, das vielleicht nicht genügend beachtet wurde. Hölderlin spricht seinen Freund auf dessen Drama an, wie weit dieser sich damit dem westlichen Element angenähert habe, und schreibt: «Es (das Drama) ist, im Ganzen, eine ächte moderne Tragödie»<sup>26</sup>. Eigenartig ist, dass er ein Drama als «moderne Tragödie» bezeichnet, welches – wie der Untertitel *Eine*

---

<sup>25</sup> Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, a.a.O., S. 21.

<sup>26</sup> Hölderlin, *Briefe*, a.a.O., S. 426.



*dramatische Idylle* besagt – gattungsgemäß eine Idylle ist, also eine ihrem Wesen nach antitragische Gattung. Hegel definiert in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* die Idylle als eine poetische Gattung, die «von allen tieferen allgemeinen Interessen des geistigen und sittlichen Lebens absieht, und den Menschen in seiner Unschuld darstellt»<sup>27</sup> – sie ist also das Gegenteil von der Tragödie, für die laut Hegel ein unlösbarer Konflikt zwischen Schuld und Unschuld zentral ist. Hegel behandelt die Idylle – in der, wie im Goldenen Zeitalter, «die Natur [dem Menschen] mühelos jedes Bedürfnis [befriedigt], das sich in ihm regen mag»<sup>28</sup> – abfällig und, so fügt er hinzu, unter den Idyllen-Dichtern sei «am langweiligsten aber Geßner, so daß ihn wohl niemand heutigen Tages mehr liest»<sup>29</sup>. Nichtsdestotrotz hat die Idylle unter den literarischen Genres der Zeit noch einen gewichtigen Rang: Goethe bezeichnet *Hermann und Dorothea* als eine «bürgerliche Idylle» und nennt sie nicht ohne Wohlgefallen «mein idyllisch-episches Gedicht»<sup>30</sup>. Schlegel definiert in den *Athenäum-Fragmenten* die Idylle als «absolute Identität» des «Idealen und Realen»<sup>31</sup>. Vor allem aber in Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentale Dichtung*, der der Idylle einen ganzen Abschnitt widmet, erscheint die besondere Stellung dieser literarischen Gattung in ihrer ganzen Fülle. Schiller bezeichnet die Idylle als Form, in der «*aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Idealen* [...] vollkommen aufgehoben sei» und jeder Konflikt «sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft»<sup>32</sup> vollständig aufgelöst wird. Sofern der Zweck der Idylle ist, «den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen»<sup>33</sup>, rückt Schiller sie in die Nähe der Komödie, in der der Mensch «immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen»<sup>34</sup> hat. In einem Brief an Humboldt vom November 1795, schreibt er in diesem Sinn, dass wenn die perfekte Idylle sich als unmöglich erweise, «so würde die Comödie das höchste poetische Werk seyn»<sup>35</sup>.

<sup>27</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Aufbau, Berlin 1955, S. 981.

<sup>28</sup> *Ebd.*, S. 271.

<sup>29</sup> *Ebd.*, S. 982.

<sup>30</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Christian Gottfried Körner vom 20. Juli 1797, in Ders., *Briefe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden*, hrsg. v. Karl Robert Mandelkow, Bd. 2, C.H. Beck, München 1988<sup>3</sup>, S. 370.

<sup>31</sup> Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, a.a.O., S. 204 (Fragment 238).

<sup>32</sup> Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Otto Dann, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hrsg. v. Rolf-Peter Janz, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992, S. 775.

<sup>33</sup> *Ebd.*, S. 770.

<sup>34</sup> *Ebd.*, S. 745.

<sup>35</sup> *Schillers Werke. Nationalausgabe*, begründet von Julius Petersen, hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Bd. 28: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796*, hrsg. v. Norbert Oellers, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1969, S. 119.



Warum also nennt Hölderlin eine Idylle eine moderne Tragödie, sprich eine Gattung, die nicht nur antitragisch ist, sondern an die Komödie grenzt? Auf diese Frage will ich versuchen, eine Antwort zu geben.

Die extreme Entwicklung des Denkens von Hölderlin fällt mit den Reflexionen zusammen, welche die aufeinanderfolgenden Fassungen der Tragödie *Der Tod des Empedokles* zwischen Frühjahr 1789 und dem Beginn des Jahres 1800 begleiten. Wie bereits festgestellt wurde, ist der mühselige Prozess, eine gerade in Arbeit befindliche Fassung für eine neue, substantiell andere aufzugeben, mit einer fortschreitenden Dekonstruktion des Begriffs des Tragischen selbst verknüpft; das Resultat ist schließlich die Reduktion seiner Tragödie auf einen «unvollendeten Torso»<sup>36</sup>. So konnte auch Luciano Zagari in Bezug auf den späten Hölderlin von einem Tod des tragischen Subjekts sprechen<sup>37</sup>. Richtungsweisend ist in diesem Sinn das umfangreiche Fragment mit dem Titel *Grund zum Empedokles*, worin die Aussöhnung, welche die Tragödie durch den Tod des Einzelnen herbeiführen soll, sich schließlich als inadäquat und illusorisch erweist. Das Tragische wird nun durch den Gegensatz zwischen Organischem – der beschränkten und bewussten Individualität, welche die Kunst darstellt – und dem *Aorgischen* – das heißt der unbegrenzten und unverständlichen Natur – definiert. In der Entwicklung der tragischen Handlung geht jedes der beiden Elemente in sein Gegenteil über, sodass schließlich das Aufgespaltene wieder seine ursprüngliche Einheit erreicht. Dieser Moment, in dem das tragische Gefühl seinen höchsten Punkt erreicht, koinzidiert allerdings mit dem Tod des Einzelnen: «In der Mitte liegt der Kampf und der Tod des Einzelnen, derjenige Moment, wo das organische seine Ichheit, sein besonderes Daseyn, das zum Extreme geworden war; das aorgische seine Allgemeinheit nicht wie zu Anfang in idealer Vermischung, sondern in realem höchstem Kampf ablegt»<sup>38</sup>.

Das Ergebnis dieses Kampfes, in dem die Extreme in ihr Gegenteil übergehen, ist deshalb ihre Versöhnung: «in dieser Geburt der höchsten Feindseligkeit [scheint] die höchste Versöhnung wirklich zu seyn»<sup>39</sup>. Bezeichnend aber ist, dass diese Versöhnung nur kurz darauf als bloß *scheinbar*, als gar trügerisch bezeichnet wird. In dem Moment, in welchem die Versöhnung nur das Ergebnis des Konflikts ist, drängt jedes der beiden Elemente erneut ins Extreme seiner Veranlagung, «so daß der vereinende Moment, wie ein Trugbild, sich immer mehr auflöst [...] indem der glückliche Betrug der Vereinigung [...]

---

<sup>36</sup> Maria Grazia Portera, *Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin*, Esthetica Preprint, Palermo 2010, S. 100.

<sup>37</sup> Luciano Zagari, *La città distrutta di Mnemosine*, ETS, Pisa 1999, S. 164.

<sup>38</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 4: *Der Tod des Empedokles. Aufsätze*, hrsg. v. Friedrich Beißner, Kohlhammer, Stuttgart 1961, S. 153.

<sup>39</sup> *Ebd.*, S. 153-154.



aufhört»<sup>40</sup>. Ist Empedokles in diesem Sinn ein Opfer seiner Zeit, so ist die Versöhnung, die sein Tod bewirkt, illusorisch, und diese Illusionshaftigkeit nimmt die gleiche Form an wie das Tragische als solches:

So sollte also Empedokles ein Opfer seiner Zeit werden, die Probleme des Schicksaals in dem er erwuchs, sollten in ihm sich scheinbar lösen, und dieser Lösung sollte sich als eine scheinbare temporäre zeigen, wie mehr oder weniger bei allen tragischen Personen, die alle in ihren Charakteren und Äußerungen mehr oder weniger Versuche sind, die Probleme des Schicksaals zu lösen, und alle sich insofern und in dem Grade aufheben, in welchem sie nicht allgemein gültig sind, [...] so daß also derjenige, der scheinbar das Schicksaal am vollständigsten löst, auch sich am meisten in seiner Vergänglichkeit und im Fortschritte seiner Versuche am auffallendsten als Opfer darstellt<sup>41</sup>.

Hölderlin gibt auch die letzte Fassung seines *Empedokles* auf, weil ihm klar wird, dass der Tod des Opfers nichts außer den Schein einer Versöhnung bieten kann und dass eine «moderne Tragödie» nur unter der Bedingung möglich ist, auf die Idee des Opfers selbst zu verzichten. So verwundert es also nicht, dass Hölderlin im Brief an Böhlendorff, um die Besonderheit der modernen Tragödie zu unterstreichen, mehr oder weniger bewusst einen fast ironischen Tonfall erreicht: «Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepackt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten»<sup>42</sup>.

Entscheidend ist auf jeden Fall für die moderne Tragödie – vielmehr die Antitragödie – das Verschwinden des Opfers. In einem besonders dichten Paragraphen der *Anmerkungen zur Antigonä* unterscheidet Hölderlin zwei Verfassungsarten des tragischen Worts, die griechische und die hesperische. Wenn jede tragische Aufführung in einem handelnden Wort («in dem factischen Wort»<sup>43</sup>) besteht, so handelt das griechische Wort mittelbar («mittelbarer factisch wird»<sup>44</sup>), sofern es den «sinnlicheren Körper» ergreift und den «Leib, den es ergreift, wirklich tödtet»<sup>45</sup>. Das hesperische Wort hingegen braucht nicht physisch zu töten, weil es unmittelbarer agiert und «den geistigeren Körper ergreift»<sup>46</sup>. Der nachfolgende Abschnitt erklärt den Sinn dieser Gegenüberstellung und unterscheidet zwei Charakteristika des Wortes, die Hölderlin

<sup>40</sup> *Ebd.*, S. 154.

<sup>41</sup> *Ebd.*, S. 157.

<sup>42</sup> Hölderlin, *Briefe*, a.a.O., S. 426.

<sup>43</sup> Hölderlin, *Übersetzungen*, a.a.O., S. 270.

<sup>44</sup> *Ebd.*, S. 269.

<sup>45</sup> *Ebd.*

<sup>46</sup> *Ebd.*



mit zwei nicht unmittelbar evidenten Adjektiven ausdrückt, deren Bedeutung aber keinen Zweifel lassen:

Und so ist wohl das tödtlichfactische, der wirkliche Mord aus Worten, mehr als eigentümlich griechische und einer vaterländischeren Kunstform subordinirte Kunstform zu betrachten. Eine vaterländische 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 Geschmache 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<sup>47</sup>.

Das Opfer, das die griechische Tragödie ausmachte, verschwindet, weil sich das Wort an einen «geistigeren Körper» richtet, also unmittelbar als Wort durch sich selbst und in sich selbst handelt, ohne die Vermittlung eines physischen Todes. Der «geistigere Körper», den es ergreift, ist also das Wort selbst, das, wie wenige Zeilen weiter erklärt wird, «verständlich gefaßt, oder lebendig zugeeignet werden muss»<sup>48</sup>.

In einem vorangegangenen Abschnitt der *Anmerkungen zur Antigonä* nimmt die Unmöglichkeit der Tragödie den Aspekt eines «erhabenen Spotts» an, der sich mit Wahnsinn deckt: «Der erhabene Spott, so fern heiliger Wahnsinn höchste menschliche Erscheinung, und hier mehr Seele als Sprache ist, übertrifft alle ihre übrigen Äußerungen»<sup>49</sup>. Bezeichnend ist, dass an diesem Punkt der *Anmerkungen*, in dem es um den Übergang vom Griechischen zum Hesperischen geht («wie es vom griechischen zum hesperischen gehet»<sup>50</sup>), sich der Wahn als höchste menschliche Äußerung zeigt und zugleich als erhabener Spott definiert wird, so als würde hier die Tragödie jenseits von sich selbst in eine antitragische Richtung gehen, was in gewisser Weise an eine Komödie denken lässt.

Hölderlin reflektiert mehrfach, insbesondere in den beiden Fragmenten *Über den Unterschied der Dichtarten* und *Wechsel der Töne*, über die poetischen Gattungen, unter denen er das Epische, das Lyrische und das Tragische immerfort erwähnt und versucht, nicht nur deren Merkmale zu definieren, sondern ebenso ihre wechselseitigen Beziehungen. Nicht zu vergessen ist, wie auch Emil Staiger nahelegt, dass die literarischen Gattungen nicht bloß der Literaturwissenschaft angehören, sondern «fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt»<sup>51</sup> sind. An diesen Texten, in denen die Not-

---

<sup>47</sup> *Ebd.*, S. 270.

<sup>48</sup> *Ebd.*

<sup>49</sup> *Ebd.*, S. 267.

<sup>50</sup> *Ebd.*

<sup>51</sup> Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1971, S. 148 (1. Ausgabe 1946).



wendigkeit der Alternanz von Ausdrucksweisen und Gattungen theoretisiert wird, ist jedoch ungewöhnlich, dass jeder Hinweis auf die Gattung des Komischen fehlt. Allerdings stellt Sinclair, der in den Homburger Jahren sicherlich Hölderlins engster Freund war, in einem Brief an Clemens Brentano vom 20. September 1806 Überlegungen zur Idylle und zum Komischen an. Und es ist nur schwer vorstellbar, dass darin nicht Spuren der nie unterbrochenen leidenschaftlichen Diskussionen mit Hölderlin enthalten sind. Die Idylle, als Vertreter *par excellence* der komischen Gattung, wird hier exemplarisch der Komödie und der romantischen Poesie entgegengesetzt:

Es fiel mir dabei an – schreibt Sinclair über ein Gedicht von Brentano – daß dies eine eigentliche Idylle nämlich also eine naiv comische sei, zum Unterschied des romantischen bei dem das Gemüth gerührter erscheint u. der Dichter nicht aus Feigheit von hier zur Darstellung übergeht. [...] Vielleicht billigen Sie es nicht, daß ich bei Ihrem Gedicht gleich an das genre denke. Das ist aber nun so meine Art, daß ich noch immer die Philosophie im Kopf habe, u. dann meine ich, daß man noch viele reine Specimina der Idylle u. Grundsätze darüber zu kennen hat. [...] Die Idylle scheint mir immer indirect comisch nämlich im höchsten edlen comischen genre zu sein. Das romantische scheint nur etwas tragischer, u. selbst in unseren alteutschen Volks Romanzen, wo sie das tragische am meisten verläßt, sinkt sie nie tiefer, als zu einem Gleichgewicht des tragischen u. comischen<sup>52</sup>.

Hölderlin dürften aber auch Schillers Texte nicht weniger präsent gewesen sein, in denen dieser in der Gegenüberstellung von Tragödie und Komödie letzterer den höheren Rang vor ersterer zuspricht und schreibt, «sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen»<sup>53</sup>.

Umso unverständlicher ist das scheinbare Schweigen Hölderlins über das Komische. Es ist, als ob der Dichter, obwohl er verstanden hat, dass die Tragödie unmöglich geworden ist, keinen anderen Weg jenseits des Tragischen sehen würde als eben den des von ihm so benannten «Wahns», (was nichts mit unserem Begriff von geistiger Erkrankung zu tun hat) – dieser müsste laut Hölderlin Charakteristika und Stil einer Komödie, eines «erhabenen Spotts» annehmen.

Auch die aufmerksamsten Hölderlin-Interpreten situieren die extreme geistige Entwicklung des Dichters nach wie vor in eine tragische Perspektive. Bertaux suggeriert, Hölderlin habe sein Leben nach dem Hegelschen Paradigma des tragischen Helden von schuldig-unschuldig betrachtet und sich nach dem Tod von Susette Gontard auf eine gewisse Weise schuldig an ihrem Ableben gesehen. «Nur ein Held» schreibt er «der zugleich schuldig und un-

<sup>52</sup> Zit. nach Michael Franz, *September 1806*, in *Le pauvre Hölderling. Blätter zur Frankfurter Ausgabe*. Nr. 6, Roter Stern, Frankfurt a.M. 1983, S. 46.

<sup>53</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*, a.a.O., S. 745.





schuldig ist – wie Ödipus, wie Antigone – kann ein tragischer Held sein. [...] Erst durch eine jeweilige Kombination von Schuld und Schuldlosigkeit wird der Held zu einer tragischen Figur»<sup>54</sup>. Es ist schon eigenartig, dass Bertaux, obwohl er sich bewusst ist, dass Hölderlin nie das Wort «Schuld» benutzt, eine Analogie oder gar Abhängigkeit von Hegels Paradigma des Tragischen vermutet. Wahr ist das Gegenteil: Gianni Carchia hatte verstanden, dass Hölderlin den Versuch verkörpert, der Dialektik des Tragischen und der falschen Versöhnung der Extreme zu entkommen.

Der Opfermystik, der Vereinigung der gespaltenen Pole von Kunst und Natur im tragischen Tod setzt Hölderlin eine sehr wohl andere Möglichkeit – eine endliche und exzentrische, statt einer unendlichen und immanenten – entgegen, den Konflikt zu lösen, die er als bereits im Sophokles vorhanden hervorhebt [...]. Entgegen den positiven Lösungen des kantianischen Idealismus, die im Modell des tragischen Todes oft einen Archetyp des Prozesses der dialektischen Auflösung sehen, gestaltet sich Hölderlins Position vielmehr als ein Aushalten der kantischen Spannung des Negativen<sup>55</sup>.

Just am Ende der *Anmerkungen zum Oedipus* setzt Hölderlin der tragisch-dialektischen Versöhnung des Konflikts zwischen Göttlichem und Menschlichem eine Zersetzung und Zerlegung entgegen, die er mit dem in der Tat exzentrischen Bild einer «Art göttlicher Untreue» umschreibt:

[D]er Gott und der Mensch, damit der Weltlauf keine Lücke hat und das Gedächtniß der Himmlischen nicht ausgehet, in der allvergessenden Form der Untreue sich mittheilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten. In solchen Momenten vergißt der Mensch sich und den Gott, und kehret, freilich heiliger Weise, wie ein Verräther sich um. – In der äußersten Gränze des Leidens bestehet nemlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums<sup>56</sup>.

Nicht nur die Umkehr oder die göttliche «Untreue» hat hier die Form einer Zersetzung und eines Vergessens, die jede Möglichkeit einer dialektischen Versöhnung ausschließen, sondern sind, wie die *Anmerkungen zur Antigone* suggerieren, die Charaktere der Tragödie ihrer «Ideengestalt» entzogen und in einer entschieden antitragischen Dimension situiert, welche sie in die Nähe der Charaktere der Komödie bringt. Sie sind nämlich nicht «als streitend um die Wahrheit [...] auch nicht, wie eines, das sich des Lebens oder Eigenthums oder der Ehre wehret, [...] sondern daß sie als Personen im engeren Sinn, als Standespersonen gegeneinander stehen, daß sie sich formalisiren»<sup>57</sup>. Die Verschiebung der tragischen Figur zu einer komödiantischen, charakterisiert

<sup>54</sup> Pierre Bertaux, *Hölderlin*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, S. 600.

<sup>55</sup> Carchia, *Orfismo e tragedia*, a.a.O., S. 74.

<sup>56</sup> Hölderlin, *Übersetzungen*, a.a.O., S. 202.

<sup>57</sup> *Ebd.*, S. 271.





durch ihren Stand, wird durch die Tatsache bestätigt, dass der tragische Konflikt sich seines Gehalts entleert, zu einem bloß formalen wird, sodass er sich nicht mehr als ein Kampf um Leben und Tod gestaltet, sondern – dem unbestritten komischen Bild folgend – «mit einem Kampfspiele von Läufern zu vergleichen [ist], wo der, welcher zuerst schwer Othem holt und sich am Gegner stößt, verloren hat»<sup>58</sup>.

Nicht minder antitragisch denkt und lebt Hölderlin die Abwesenheit der Götter, womit er den Zustand seiner Zeit definiert. Alle – von Blanchot bis Heidegger – die auf die Atheologie des späten Hölderlin verweisen, werden nicht müde, den Vers aus *Brot und Wein* zu zitieren, in dem der Dichter erklärt, dass für den Abschied der Götter, deren Fülle der Mensch nicht ertragen kann, «Irrsal / Hilft, wie Schlummer und stark machet die Noth und die Nacht»<sup>59</sup>, sowie vor allem die Korrektur der letzten beiden Verse des Gedichts *Dichterberuf*, in denen Hölderlin bekräftigt, dass es für den Dichter «keiner Waffen brauchts und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft»<sup>60</sup>. Und dennoch scheinen sie alle nicht zu bemerken, dass, in einer Art theologischem Nihilismus, dem vielleicht nicht einmal Nietzsche gerecht geworden ist, der Tod oder die Abwesenheit Gottes hier in keiner Weise ein tragischer Zustand ist, noch es darum geht, wie beim späten Heidegger, auf eine andere Figur des Göttlichen zu warten. Mit einer profunden und paradoxen Intuition, mit der es dem Dichter wie dem antiken Tantalus wahrhaft gegeben ist, mehr zu sehen als er ertragen kann, verortet er den Abschied der Götter in der poetischen und existenziellen Form einer Idylle oder einer Komödie.

Wenn ich vorhin vom «scheinbaren» Schweigen Hölderlins über das Komische gesprochen habe, so weil es doch einen Text gibt, der unter den theoretischen Texten des Dichters erstaunlicherweise ein Schattendasein führt und in dem Hölderlin Überlegungen über das Komische anstellt, sowie, wie Sinclair, neben der Komödie die Idylle erwähnt.

Es handelt sich um die Rezension zu Siegfried Schmid's Drama *Heroine* (1801), in der er eine echte Theorie des Komischen entwickelt, die ich in all ihrer Prägnanz wiedergeben möchte. Die Rezension beginnt mit einer Präambel oder einer «Umschweife»<sup>61</sup>, für dessen Länge Hölderlin sich entschuldigt und in der er versucht, das Komische zu definieren, auch um das «ungerechte Vorurtheil» gegenüber dieser Gattung zu widerlegen. Das dem Komischen eigene Merkmal ist, ein «treues, aber dichterisch gefaßtes und künstlerisch dargestelltes Abbild des sogenannten gewöhnlichen [...] Lebens»<sup>62</sup> zu geben. Dieses wird

<sup>58</sup> *Ebd.*

<sup>59</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, hrsg. v. Friedrich Beißner, Kohlhammer, Stuttgart 1951, S. 93.

<sup>60</sup> *Ebd.*, S. 48.

<sup>61</sup> Hölderlin, *Aufsätze*, a.a.O., S. 289.

<sup>62</sup> *Ebd.*, S. 288.



wiederum definiert als jenes Leben, «welches in schwächeren und entfernteren Beziehungen mit dem Ganzen steht, und eben darum dichterisch begriffen unendlich bedeutend, an sich in hohem Grade unbedeutend seyn muß»<sup>63</sup>.

Wesentlich für das Komische ist also das «Gemeine und Gewöhnliche», das abzuwehren er sich in einem Brief an Neuffer vom November 1798 vorwirft und das ihm wesentlich erscheint, um «das Lebendige» ergreifen zu können, den höchsten Gegenstand der Poesie<sup>64</sup>. Und wenn es in besagtem gewöhnlichen Leben eine Schwächung der Beziehung zum Ganzen gibt, muss der Dichter, der es darstellen will, «immer ein Fragment des Lebens aus dem lebendigen Zusammenhang reißen» und trotzdem zugleich «den Kontrast des Überschwänglichen und Einseitigen, in welchem jeder Stoff außerhalb des lebendigen Zusammenhangs erscheinen muß, zu lösen und auszumitteln»<sup>65</sup>. Dies erreicht er weniger dadurch, dass er versucht, ihn «zu erheben, oder zu versinnlichen», als vielmehr dadurch, dass er ihn als «Naturwahrheit» darstellt: «Und gerade, wo sein Stoff am meisten aus der Wirklichkeit genommen ist wie in der Idylle und Komödie, und Elegie, da wird er den Diebstahl vorzüglich gut zu machen haben, dadurch er ihm eine aesthetische wahre Ansicht giebt, daß er ihn in seiner natürlichsten Beziehung zum Ganzen vorstellt»<sup>66</sup>. Was beim Komischen passiert, ist, dass das, was das Gemeine und Unbedeutende ist – das alltägliche Leben – «unendlich bedeutend» wird und, obgleich es vom lebendigen Zusammenhang getrennt, sich als eine Naturwahrheit zeigt.

Mit diesem Begriff des «gewöhnlichen Lebens» möchte ich meine Überlegungen, zumindest vorläufig, schließen. *Ist nicht gerade dieses gewöhnliche Leben, das, was in den sechsunddreißig Jahren im Turm, Hölderlins Leben und Poesie – bzw. sein «Gedichtetes» – beharrlich gesucht haben, um es in exemplarischer und komischer Weise auszuführen?* Und ist das «gewöhnliche» Leben nicht dasselbe wie das «wohnende» Leben (zu leben nach Habitus und Gewohnheiten), das sich fern und vollendet im letzten Turmgedicht zeigt: *Wenn in die Ferne geht der Menschen wohnend Leben...*<sup>67</sup>? Wenn jedenfalls Hegel die Idylle definiert als «die halb beschreibenden, halb lyrischen Gedichte [...] und hauptsächlich die Natur, die Jahreszeiten usf. zum Gegenstand nehmen»<sup>68</sup>, sind die Turmgedichte – diese extreme, unvergleichliche poetische Hinterlassenschaft des Westens – gattungsgemäß Idylle.

*Deutsche Übersetzung: Arnold Oberhammer*

<sup>63</sup> *Ebd.*

<sup>64</sup> Hölderlin, *Briefe*, a.a.O., S. 289.

<sup>65</sup> Hölderlin, *Aufsätze*, a.a.O., S. 289.

<sup>66</sup> *Ebd.*

<sup>67</sup> Hölderlin, *Gedichte nach 1800*, a.a.O., S. 312.

<sup>68</sup> Hegel, *Ästhetik*, a.a.O., S. 982.