

HANS JÜRGEN SCHEUER

## VERLAGERUNG DES MYTHOS IN DIE STRUKTUR

Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge *Muth des Dichters – Dichtermuth – Blödigkeit\**

## I

Wer sich literaturwissenschaftlich mit Texten Friedrich Hölderlins auseinandersetzen möchte, sieht sich von vornherein mit der Gretchenfrage konfrontiert: Wie hältst du es mit der Wahl Deiner Hölderlin-Ausgabe? Greifst du zur StA, der *Stuttgarter Ausgabe* von Friedrich Beißner, die zwischen 1943 und 1985 publiziert wurde, oder entscheidest du dich für die FHA, die von Dietrich E. Sattler herausgegebene *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe*, deren Einleitungsband 1975 erschien und die sich mit den Bänden zu Hölderlins »Gesängen« ihrem Abschluß nähert. Die Antwort auf diese Frage kommt für viele einem Bekenntnis gleich, das oft – allzu kurzfristig – auf die polemische Alternative verkürzt wird, ob man nun einem politisch rechtslastigen »vaterländischen Sänger« oder einem linksrevolutionären Jakobiner – beide angeblich namens Hölderlin – anhänge. All dies ist sicherlich ein hochinteressantes Kapitel zur Ideologiegeschichte der Hölderlin-Rezeption und zur Geschichte der Germanistik insgesamt. Indes soll dieses Kapitel hier nicht aufgeschlagen werden.

\* Dieser Aufsatz ist eine für den Abdruck ergänzte Fassung meiner öffentlichen Habilitationsvorlesung, die ich am 22. 11. 2000 in Göttingen hielt. Bei der Überarbeitung ließ ich mich von dem Wunsch leiten, die Anschaulichkeit des Vortrags möglichst beizubehalten. Daher sind meinem Text sowohl Fototafeln der Handschriften Hölderlins beigegeben (nach den Glasplattennegativen des Stuttgarter Hölderlin-Archivs) als auch ein Anhang, der die konstituierten Bearbeitungsstufen aus der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe zu einer Synopse zusammenstellt. Dadurch werden einerseits die Faksimilia der Manuskripte herausgelöst aus der Dokumentation ihres jeweiligen Überlieferungszusammenhangs, in dem sie im 4. Band der FHA getrennt voneinander erscheinen, während andererseits die Synopse (isoliert von den differenzierten diplomatischen Transskriptionen des 5. Bandes) den Prozeß der philologischen Textkonstitution ausklammert. Das hier gebotene Material ist also durch die Wahl meiner Lektüre-Perspektive akzentuiert und kann insofern keineswegs die Arbeit mit der FHA ersetzen. Mein Arrangement ist freilich selbst Produkt einer solchen Arbeit und möchte insofern ein Beispiel dafür vor Augen führen, welche Möglichkeiten der nicht mühelose Umgang mit einer derartig komplexen Edition eröffnet.

Es ist also nicht als Bekenntnis zu einem bestimmten oder gegen ein bestimmtes »Hölderlin-Bild« gemeint, wenn ich für meine Ausführungen zu *Muth des Dichters – Dichtermuth – Blödigkeit* auf die beiden Odenbände 4 und 5 der Sattlerschen Ausgabe zurückgreife. Es geht mir im Hinblick auf die genannten Texte vielmehr um die Mitteilung einer Lektüreerfahrung, um eine Art Arbeitsbericht darüber, was sich für das gewählte Thema – die Verlagerung des Mythos in die Struktur des Gesanges (ὠδή) im Zuge einer Gedichtfolge und ihres Entstehungsprozesses – aus der FHA gewinnen läßt. Die Themenwahl selbst lehnt sich an eine Formulierung Walter Benjamins an. Er sprach in seinem frühen »ästhetischen Kommentar« *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. »Dichtermuth« – »Blödigkeit«* (1914/15) vom »Vorgang einer Verlagerung des Mythologischen, der überall die innere Form der Umarbeitung ausmacht«.<sup>1</sup> Die Lektüre jenes Kommentars und das Interesse, diesen Vorgang an Hölderlins Oden selbst nachzuvollziehen, brachten mich auf der Suche nach einer verlässlichen Textgrundlage für die beiden genannten Fassungen zum erstenmal zur FHA. Dabei wurde ich auf zweierlei aufmerksam:

1. hielt Benjamin aufgrund der damaligen Editionsfrage für die »früheste Fassung« von *Dichtermuth*, was der Überlieferung nach die Reinschrift – oder besser gesagt: die Reinschriftphase – eines langwierigen und komplizierten Umarbeitungsprozesses zwischen November 1799 und Dezember 1800 darstellt.<sup>2</sup> Dazu gehören, wie die Textsynopse im Anhang des vorliegenden Aufsatzes zeigt, die vier- bzw. achtstrophigen Ausfaltungen von *Muth des Dichters* sowie deren neuerliche Reduktion und Kondensation zu den siebenstrophigen Ausführungen von *Dichtermuth*. Den vorläufigen Abschluß also und nicht den Ursprung einer Formsuche bildet derjenige Text, den Benjamin als frühesten ansetzte und von dem er die sechsstrophige Druckfassung *Blödigkeit*, einen der *Nachtgesänge* aus *Wilmans*

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. »Dichtermuth« – »Blödigkeit«*, in: *Gesammelte Schriften* II,1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980 (werkausgabe, 4), S. 105–126, hier: S. 116 (im folgenden zitiert: GS und Bandzahl). Zur »mythischen Schicht« der frühen Benjaminschen Kunstkritik vgl. Beatrice Hanssen, »Dichtermuth« and »Blödigkeit«. *Two Poems by Hölderlin Interpreted by Walter Benjamin*, in: *Modern Language Notes* 112, 1997, S. 786–816. Danach fände sich die von Benjamin beobachtete Tendenz zur Verlagerung der Mythologie wiederholt und potenziert in der Tendenz des ästhetischen Kommentars: »stated differently, mythology was replaced by myth« (S. 802).

<sup>2</sup> Benjamins Lektüre liegt die Ausgabe Wilhelm Böhm's (Bd. 2, *Gedichte*, hrsg. v. Paul Ernst, Jena, Leipzig 1905, S. 210f.) zugrunde. Der Nachweis findet sich in den Anmerkungen zum Hölderlinkommentar in: GS II,3 (werkausgabe, 6), S. 922f. Zur Datierung der Odenfolge s. die editorische Skizze in: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe*, hrsg. v. Dietrich E. Sattler, Bd. 5, Oden II, Darmstadt, Neuwied 1984, S. 305 (im folgenden zitiert: KTA und Bandzahl).

*Taschenbuch von 1805*, entschieden absetzte: ganz zurecht, wie wir sehen werden, im Sinne einer »Umwälzung der Struktur«.<sup>3</sup>

2. schien es mir aufgrund des angedeuteten Verdichtungsprozesses interessant, statt einen Vergleich von fixierten Fassungen durchzuführen, die Textgenese selbst zu verfolgen und sie zum Gegenstand der Interpretation zu machen. Anders als zur Abfassungszeit des Benjaminschen Kommentars ist dies aufgrund der uns heute vorliegenden Ausgaben möglich. Denn Hölderlins Werk editorisch für eine solche textgenetische Fragestellung aufgeschlossen zu haben, ist – wie sich Jochen Schmidt ausdrückt – die »Pionier-Leistung« Friedrich Beißners,<sup>4</sup> es darüber hinaus auch der Anschauung des Lesers nähergebracht zu haben, das nicht geringer zu schätzende Verdienst der Sattler-Edition. Sie leistet dies mit Hilfe von vierlei Instrumenten der Textdarstellung:

a) durch Handschriften-Faksimilia, b) durch buchstaben- und positionsgetreue Transskriptionen derselben, c) durch sukzessive Ablösung und lineare Anordnung von Bearbeitungsschichten, die im Manuskript ineinandergreifen, und d) durch die daraus entwickelte Konstitution nicht nur von End-, sondern auch von weiteren Zwischenstufen der Texte, die prinzipiell wieder bis in die Handschriften hinein zurückverfolgt werden können.<sup>5</sup>

Schon eine flüchtige Betrachtung der Oden-Faksimilia – der Einzelblätter, verstreuten Entwurfsfaszikel und des größten heute noch zusammenhängenden Textzeugen der Oden-Überlieferung, des *Stuttgarter Folio-buchs* – gewährt erste Einblicke in die Schreibweise Hölderlins. So findet sich etwa der Entwurf *Ovids Rückkehr nach Rom* als metrisches Schema schulmäßig notiert nach der Verteilung von langen und kurzen Silben, die

<sup>3</sup> Benjamin, GS II,1 (werkausgabe, 4), S. 111. Der Einschnitt in die Textgenese ist in der Tat so radikal, daß ich die These bezweifeln möchte, es ließe sich »der Gesamtkomplex der Ode ... als eine Einheit von Entgegensetzungen sehen, als eine »einzige universale Ausdrucksbewegung«, die im Sinne von Hans Pyritz »im ruhelosen Schaffen und Verwerfen auf ein im Unendlichen liegendes Gestaltziel tendiert« (Gunter Martens, Textkonstitution in Varianten. Die Bedeutung der Entstehungsvarianten für das Verständnis schwieriger Texte Hölderlins, in: Edition und Interpretation. Akten des deutsch-französischen Editorenkolloquiums Berlin 1979, hrsg. v. Louis Hay u. Winfried Woesler, Bern, Frankfurt/M., Las Vegas 1981, S. 69–96, hier: S. 87). Nicht weniger zweifelhaft erscheint mir der Versuch Jochen Schmidts, die Zäsur im Hölderlinschen Bearbeitungsprozeß im Sinne eines Widerrufs, einer Umkehr vom »Ästhetischen zum Ethischen«, weltanschaulich zu fixieren (J. Schmidt, Hölderlins später Widerruf in den Oden »Chiron«, »Blödigkeit« und »Ganymed«, Tübingen 1978 [Studien zur deutschen Literatur, 57], S. 103–145).

<sup>4</sup> J. Schmidt, Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition, in: Gerhard Kurz, Valérie Lawitschka, Jürgen Wertheimer (Hrsg.), Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme, Tübingen 1995, S. 105–125, hier: S. 114.

<sup>5</sup> Aufschlußreiche Bemerkungen zu den Lektüre lenkenden Implikationen der FHA finden sich bei: Stephan Wackwitz, Text als Mythos. Zur Frankfurter Hölderlin-Ausgabe und ihrer Rezeption, in: Merkur 44, Febr. 1990, H. 492, S. 134–143.

sich – zusammen mit zwei entsprechend skelettierten sapphischen Strophenmustern – als Formgerüste über die Manuskriptseite ziehen.<sup>6</sup> Auf diese Weise erscheinen Positionen vorstrukturiert, die, wie andere Beispiele für Odenentwürfe zeigen, zunächst nur punktuell gefüllt werden, ohne daß die einzelne Strophe oder Strophenfolge als ganze schon im Wortlaut fixiert würde. Dennoch lassen sich daran bereits Wendepunkte eines Gedankengangs erkennen, wie etwa in einem Entwurf zum *Gesang der Deutschen*. Dort sind von den einzelnen Strophen zum Teil nur stichwortartige Anfänge realisiert, aus deren Folge jedoch schon wechselnde Setzungen von Thema, Ton und Intensität des Gesanges abgelesen werden können: »Mein Vaterland!« – »Ein schöner Garten« – »Und Städte blühn« – »Weh! Heiliger Wald!« – »Wie der Frühling« – »Deine Jünglinge«.<sup>7</sup> Aufschlußreich ist außerdem, daß Hölderlin, wenn er eine Ode konzipiert, für deren Gesamtanlage in der Regel vom Format einer Seite ausgeht und dieses Format nur dann verläßt, wenn das Durcharbeiten des Entwurfs das anfängliche Konzept sprengt. Reinschriften dagegen werden fortlaufend und ohne Rücksicht auf das Seitenformat oder auch nur auf die Einheit der Strophe angefertigt (vgl. Abb. 5). Aus diesen ersten Eindrücken ergibt sich, daß der Prozeß der Oden-Komposition für Hölderlin einer des räumlichen Verteilens, Verdichtens und Umbesetzens von Positionen im Schriftbild des Manuskripts gewesen sein dürfte. Welche Konsequenzen sich daraus für die Lektüre der Odenfolge *Muth des Dichters – Dichtermuth – Blödigkeit* ziehen lassen, möchte ich Ihnen nun vor Augen führen. Ich beziehe mich zu diesem Zweck nacheinander auf die Reproduktionen (Abb. 1–5) der von Hölderlins Hand stammenden Überlieferungszeugen, um Ihnen einen Eindruck vom Duktus des hier interessierenden Entstehungsprozesses zu vermitteln. Dabei versuche ich anhand der konstituierten Texte aus der FHA (s. Anhang I A – III D) Tendenzen der Bearbeitung namhaft zu machen, die meiner Interpretation die Richtung weisen.

## II

Der poetische Einfall, seine erste schriftliche Manifestation wahrscheinlich vom November 1799, zeigt sich auf einer schon zur Abfassungszeit beschädigten Seite als vierstrophiges Konzept. Es ist im Manuskript an der blassen Tintenschrift zu erkennen (Abb. 1: H<sup>38</sup>). Dieses Konzept läßt bestimmte Positionen offen – besonders auffällig: die beiden bis zuletzt unfest und antastbar bleibenden Anfangsverse –, während sich zugleich ein-

<sup>6</sup> FHA 4, S. 252f.

<sup>7</sup> FHA 4, S. 128f.

Handwritten text in German, likely a manuscript or letter. The text is dense and cursive, with some lines appearing to be underlined or written in a different ink. The handwriting is somewhat difficult to decipher due to its cursive style and the image quality.

Abb. 1: H<sup>38</sup>

Handwritten text in German, continuing from the previous page. The text is dense and cursive, with some lines appearing to be underlined or written in a different ink. The handwriting is somewhat difficult to decipher due to its cursive style and the image quality.

Abb. 2: H<sup>55</sup>

zelne Stationen einer gedanklichen Disposition bereits deutlich abzeichnen (s. I A):

a) der Appell zum Aufbruch: »Auf und wandle nur wehrlos / Fort durchs Leben und Sorge nicht!«;

b) das Akzeptieren dessen, was dem »liebend[en] Herz[en]« auf seinem Weg zustoßen wird, als einer willkommenen Fügung: »Was geschiehet es sei alles willkommen«;

c) die nährend Wirkung des Schicksals auf die Schöpferkraft des Genius: »selbst die furchtbaren / Schicksaalsgötter / Reichen die Schaale voll Thränen / Wundernährend dem Genius«; und schließlich

d) das Bild des Todes der Dichter: »und das Saitenspiel / Wildzerrissen im Sande liegt / Starben doch im Berufe sie« – eine Vorstellung, die hier noch kryptisch erscheinen mag, die freilich in den anschließenden Revisionsphasen eine bemerkenswerte Konkretisierung erfährt.

Schon auf der frühesten Entwurfseite und der dann benötigten Folgeseite werden diese thematischen Felder zu einer achtstrophigen Anlage ausgebaut. Dabei bleiben die genannten Stationen – Ermutigung, Akzeptanz des Schicksals, Nähren des Genius durch die Parze und Dichtertod – erhalten. Sie werden nun aber einer zielgerichteten Bewegung, einem alles verbindenden Rhythmus von  $4 \times 2$  Strophen, eingeschrieben. Er reicht vom Austritt des »liebend[en] Herz[en]« über die Wiegenzeit des Genius zur Gratwanderung des »Alpenwandlers« über »schäumender Kluft« oder »in schweigender / Wolke« bis hin zum »feindlichen / Augenblick[.]« eines jähen Absturzes und In-die-Tiefe-Gerissen-Werdens, das einen einzelnen unter den »Dichter[n] des Volks« in den Tod hinabzieht. Der Text der achtstrophigen Gestaltung von *Muth des Dichters* benennt das Modell jener Bewegung selbst – im ersten Vers der 6. Strophe – als »Lebenspfad«. Durch diese Wegmetapher wird die Dichterbiographie stilisiert zum singulären Extremwert und zugleich zum Paradigma jeglichen Lebenslaufs: »so gehen auch wir // Wir die Dichter des Volks jeglichen Lebenspfad, / Böses kennen wir nicht, nimmer siehet den Tod / Unser Auge, wie sängen / Sonst wir jedem den eigenen Gott?«

Von dem hier erreichten oder behaupteten höchsten Punkt einer exemplarischen Dichterexistenz aus stellt sich die Frage nach der Gestaltung des Dichtertodes neu. Hölderlin antwortet darauf zunächst mit einer Tendenz zur mythologischen Explikation. Was im »wildzerrissenen Saitenspiel« der ersten Dispositionsskizze bereits anklang und als *pars pro toto* auf einen Tod der Sänger durch Zerreißen hindeutete, wird (wenn Sie nun die Entwicklung des im Anhang von mir fettgedruckten Textes verfolgen möchten) in I B durch die Anspielungen auf »das furchtbare / Wilde Leben«, auf den »Mänadische[n] Reigentanz« und durch die Rede vom »Strom«, der »das Haupt des Zerrissenen / Und sein Saitenspiel wälzt«,

einem unverwechselbaren Kontext der antiken Mythologie zugeordnet: der Erzählung vom Tod des Orpheus, dem mythischen Exempel schlecht-hin für den Sänger und sein Schicksal, wie es von Ovid im 11. Buch der *Metamorphosen* behandelt wird:<sup>8</sup>

Ein Schwarm rasender Mänaden bricht ein in das *theatrum* des Orpheus (v. 22.25), in jenen Weltschauplatz, wo der Künstler rings um sich alle Naturphänomene – belebt und bewegt durch die ungebrochene Macht seines Gesanges – versammelt hat. Die Mänaden, eine wilde Schar von Anhängerinnen des Dionysos/Bacchus, versuchen den Sänger mit Steinwürfen und geschleuderten Thyrsosstäben zu töten, um ihn für seine Frauenverachtung zu bestrafen, die sich nach Eurydikes Tod in der Abweisung aller Liebhaberinnen und im gleichzeitigen Preis der Knabenliebe ausdrückte. Solange nur gelingt es seinem Gesang, die heranfliegenden Geschosse abzulenken, bis dieser vom Lärm der Flöten, Klappern und des Kriegsgeschreis der Frauen übertönt und entkräftet wird. Orpheus wird gesteinigt und mit Ackergeräten in Stücke gehauen. Von den verstreuten Gliedern des Dichters werden Kopf und Lyra vom Strom des Flusses Hebrus aufgenommen. Dort beginnen Saitenspiel und Zunge zu tönen und stimmen mit ein in das Klagelied der Natur um den toten Sänger. Als eine Schlange das singende Haupt verschlingen will, verwandelt Apoll sie in eine bergende Grotte, Bacchus aber übernimmt die Rache an den Mänaden. Denn Orpheus steht unter dem Schutz beider Gottheiten, die – jede auf ihre Art – dafür sorgen, daß der orpheische Gesang über den Dichtertod hinaus Bestand hat.

Im späteren siebenstrophigen Neuanatz, der im Stuttgarter Foliobuch den Titel *Dichtermuth* erhält, wird diese Linie des offensichtlichen mythologischen Zitats anfangs noch einmal verstärkt. So heißt es in den Strophen 5 und 6 der konstituierten Fassung II D: »Wenn die Wooge denn auch einen der Muthigen / Wo er treulich getraut wirbelnd hinunterzieht, / Und die Stimme des Sängers / Nun in blauender Halle ruht, // Freudig starb er und noch klagen die einsamen, / Seine Haine den Fall ihres Geliebtesten«. Nicht nur erinnert Hölderlin damit an die Grotte, die das singende Haupt umschließt, sowie an die Naturklage des Orpheus-Mythos bei Ovid. Er baut darüber hinaus auch noch eine Notiz aus der »Περὶ ἡγήσεως τῆς Ἑλλάδος« ein, dem im 2. Jh. v. Chr. verfaßten *Reiseführer durch Griechenland* des Pausanias, in deren 9. Buch davon die Rede ist, daß die Nachtigallen, die in der Nähe des Orpheus-Grabes nisten, dort

<sup>8</sup> Vgl. Ovid *Met.* XI,1–70 (nach der Ausgabe: Ovidius, *Metamorphosen*, ed. William S. Anderson, Leipzig 1982).

süßer und mächtiger sängen als anderswo:<sup>9</sup> »Doch oft tönet der Jungfrau / Vom Gezweige sein liebend Lied.« An der in der Synopse von mir mit Sternchen gekennzeichneten Stelle geht Hölderlin schließlich gar so weit, den Namen des mythischen Vorbilds direkt auszusprechen: »Vater Orpheus«. Wie aber die lineare Darstellung der Konzeptionsphase von *Dichtermuth* in der FHA zeigt,<sup>10</sup> ist dieser Moment der namentlichen Identifikation zugleich der Wendepunkt in der thematischen Behandlung des Dichtertodes. Denn an dieser Stelle läßt sich zum einen beobachten, daß der mythische Name, kaum an die Textoberfläche getreten, sofort wieder zurückgenommen und überschrieben wird. Zum anderen wird von hier aus deutlich, daß der Tod des Orpheus nunmehr – statt als mythologisches Sujet behandelt zu werden – nach und nach als das *strukturelle* Problem des Odengesangs erkannt wird. Mit anderen Worten: Genau da, wo Hölderlin den Urahn aller Dichter adressiert und gleich darauf seinen Namen wieder tilgt, vollzieht sich ein Bruch, der letztlich zu der von Ulrich Gaier formulierten ästhetischen Lösung führt:

»Die letzte Fassung [sc. der Nachtgesang *Blödigkeit*] ist nicht mehr eine Ode über den Dichter, sondern eine Ode über die Dichtung.«<sup>11</sup>

Und diese Dichtung, so möchte ich hinzufügen, trägt in sich – in ihrer Machart und nicht länger nur in ihrer Reproduktion mythologischen Handbuchwissens – die Fragilität und Unfestigkeit des zerrissenen, zerstückten Dichterkörpers. Sie bildet – so könnte man zugespitzt formulieren – die Gestalt einer Auflösung der Gestalt.

Wie läßt sich diese These am Material der Umarbeitungen konkretisieren und aus der Textgenese erschließen? Schon in der dritten Bearbeitungsstufe von *Muth des Dichters* beginnt Hölderlin, dem Mythos vom Tod des Orpheus ein anderes klassisches Todesbild der antiken griechischen Literatur entgegenzustellen. Dessen Formulierung zwingt ihn, auf die folgende, heute aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöste *recto*-Seite seines Manuskripts auszuweichen (Abb. 2: H<sup>55</sup> als Fortsetzung von H<sup>38</sup>). An die Stelle des *παράγγμος*, des dionysischen Opfertodes durch Zerreißen und Zerstückung bei lebendigem Leibe im wirbelnden Tanz der Mänaden, tritt nun die »schmeichelnde / Lebenswooge«, die »den frohen / Lauscher schwindelnd hinunterzieht«, und die Lücke, die sich aufgrund dieses abrupten Bildbruchs zwischen Strophe 7 und 8 auftut, wird

probeweise durch die beiden Syntagmen gefüllt: »der taumelnde Schwimmer // Bis zerschlagen an Klippen.«<sup>12</sup>

Schließlich wird nach dem Abbruch dieses Versuchs im Neuanfang von *Dichtermuth* (Abb. 3: H<sup>6</sup>, p. 108) die dritte Strophe, die zuvor noch dem »erfreuende[n] / Bacchus« galt, durch das Bild des Schwimmers ersetzt: »Denn wie still am Gestad, oder in steigender / Immertönender Fluth, oder auf schweigender / Wassertiefe der leichte / Schwimmer wandelt« (II D). Zusammen mit dem Appell des Odenanfangs zum unbesorgten Einstieg ins Leben evoziert dieses verstreute Stellen-Ensemble eine Szene aus dem V. Gesang der Homerischen *Odyssee*, auf die ein Kommentar Dietrich Sattlers aufmerksam macht:

»Schon 1795 ... hatte der gefährdete Dichter, in dem Rätselgedicht »Die Unerkannte«, die weiße Göttin und ihren rettenden Schleier besungen ... Dieses Mal paraphrasiert er, zu Beginn des Entwurfs, die Worte, mit denen die unvermutet erscheinende »Leukothea« Odysseus auffordert, sein steuerloses Floß zu verlassen und furchtlos zu schwimmen.«<sup>13</sup>

Bei Homer markiert jene Szene den Übergang des Odysseus von seiner Liebesgefangenschaft bei Kalypso zum Land der Phäaken, die ihn, nachdem er ihnen von seinen Irrfahrten erzählt hat, wohlbehalten in seine Heimat Ithaka zurückbringen. Freilich handelt es sich beim Übergang zu jenen »Graumännern«, die aus dem »Jenseitsland« Hypereia stammen, und wieder von ihnen weg jeweils um einen Grenzübertritt in und aus einer Art Anderwelt, in und aus einem episch idealisierten Geister- oder Totenreich. Das konnte Uvo Hölscher durch den Vergleich mit märchenhaften Erzählmustern herausstellen,<sup>14</sup> und der Text der *Odyssee* selbst macht es auch motivisch deutlich. So erreicht Odysseus die Phäakeninsel Scheria nach einer (für das Erzählen vom Abstieg in die Unterwelt schematypischen) Floßfahrt und nach einem verheerenden Sturm, der ihn gleichsam durch den Tod hindurchgehen läßt. Er übersteht die Katastrophe nur durch die Wundergabe der »Weißen Göttin«, Leukothea – bei Homer die unter die Meergottheiten aufgenommene Kadmostochter Ino –, die ihm für die Passage ihren Schleier leiht und angesichts der ausweglosen Lage in der von Hölderlin aufgegriffenen Weise an den Verstand des Odysseus appelliert, das vermeintlich sichere Floß ins balkenlose Element hinein zu verlassen:

<sup>9</sup> Vgl. Pausanias 9,30,6 (nach der Ausgabe: Pausanias, *Description of Greece*, with an English Translation by W.H.S. Jones, Cambridge [Mass.], London 1992).

<sup>10</sup> Vgl. FHA 4, S. 261 u. 5, S. 693.

<sup>11</sup> Ulrich Gaier, Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen, Basel 1993 (Uni-Taschenbuch, 1731), S. 371.

<sup>12</sup> Vgl. FHA 4, S. 152f. u. 5, S. 690.

<sup>13</sup> KTA 5, S. 305.

<sup>14</sup> Uvo Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988, S. 103–121.



»Da, umhülle die Brust mit diesem heiligen Schleier,  
Und verachte getrost die drohenden Schrecken des Todes.«<sup>15</sup>

Aus Furcht jedoch, einer Täuschung durch die Götter zu erliegen, kann sich Odysseus erst in dem Augenblick dazu entschließen, den Rat zu befolgen, als eine Riesenwoge Poseidons sein Floß zertrümmert. Noch zwei Tage wird Odysseus dann vor der Küste Scherias in Poseidons Sturm hin- und hergeworfen, bis es ihm, zuletzt nahezu »zerschlagen an Klippen«, schließlich doch mit Hilfe Athenes gelingt, das rettende Ufer zu erreichen. Dort führt er auch den anderen Teil der Anweisung Leukotheas aus, indem er, am dritten Tag aus todesartiger Ohnmacht erwacht, den Schleier »mit abgewendetem Antlitz« (v. 350) ins Meer zurückwirft.

Doch auch diese Gestaltung einer Schwellensituation zum Tod hin genügt Hölderlin anscheinend nicht. Denn noch in der Reinschriftphase entschließt er sich, die drei zentralen Strophen von *Dichtermuth* (II D), in denen Odysseus- und Orpheusmythos aufeinandertreffen und ineinander übergehen müßten, zu streichen. An ihrer Stelle erscheint ein ganz neuartiger Textstrom, den Hölderlin zunächst auf einer freien Seite des Stuttgarter Foliobuchs – zusammen mit dem Odenschluß – noch einmal separat entwirft (Abb. 4: H<sup>6</sup>, p. 44). Dann trägt er sie in die Reinschrift ein: in besonders auffälliger Weise, wie die zentrale Seite des Manuskripts zeigt (Abb. 5: H<sup>30</sup>). Was genau geschieht auf dieser Reinschrift-Seite? Hölderlin führt ein Enjambement über zwei Strophengrenzen hinaus und in einer solchen Weise über alle drei zusammengehörigen Strophen hinweg, daß diese einen Redefluß bilden und im Schriftbild zu einem *nicht-strophischen*, aber auch *nicht prosaisch* fortlaufenden Textblock zusammen-treten, wie ihn erstmals die FHA ernstgenommen und im Druckbild von *Dichtermuth* (III D) wiedergegeben hat. Im Zentrum dieser graphisch verdichteten Periode taucht eine neue Gestalt auf – »unser Vater [bzw.: Ahne], der Sonnengott« (III C/[D], v. 16). Das mythologische Potential dieser Gestalt erhellt aus den ebenfalls neu gefaßten Schlußstrophen von *Dichtermuth* (III D, 6./7. Strophe): »Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kömmt, / Seine purpurne Fluth; sieh! und das edle Licht / Gehet, kundig des Wandels, / Gleichgesinnet hinab den Pfad. // So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist / Und dem Geiste sein Recht nirgend gebriecht, so sterb' / Einst im Ernste des Lebens / Unsre Freude, doch schönen Tod!« Insofern es auch in diesem Zusammenhang immer noch um eine Analogie zu den »Sänger[n] des Volks« geht und deren Weg in den Tod

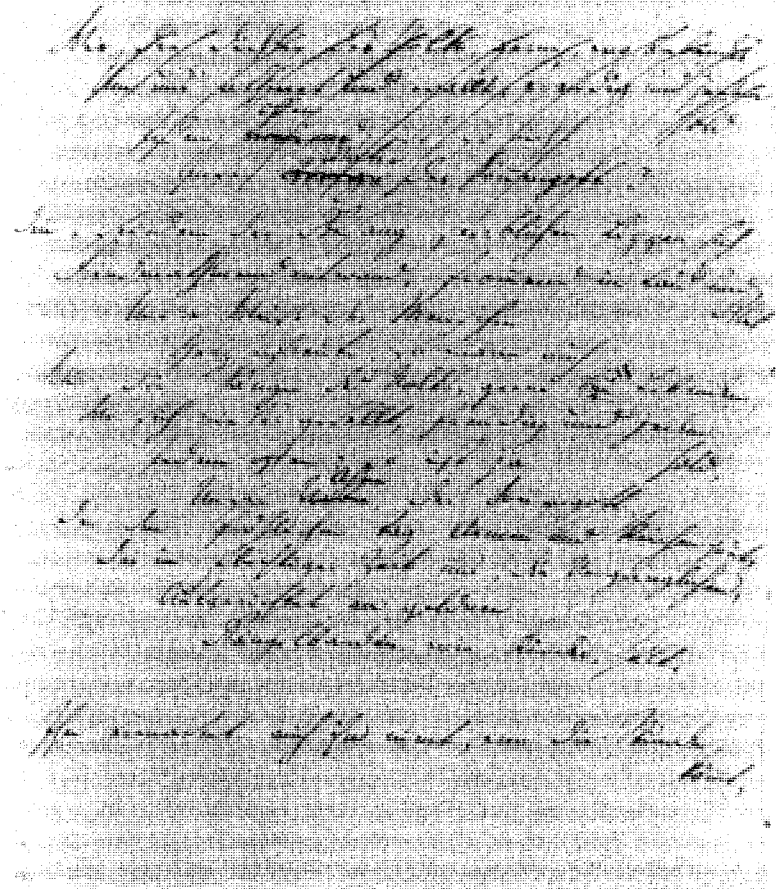


Abb. 5: H<sup>30</sup>

<sup>15</sup> Homer, *Odyssee*, V. Gesang, v. 333–463, hier: v. 346f. (zit. nach der Ausgabe: Homer, *Ilias. Odyssee*, vollst. Ausg., in der Übertr. v. Johann Heinrich Voß, mit e. Nachw. v. Wolf Hartmut Friedrich u. Literaturhinweisen v. Frieder Schönagel, München 1979).

mit dem Untergang der Sonne enggeführt wird, könnte hier auf einen dritten paradigmatischen Todesmythos der Antike angespielt sein: auf den Untergang des Phaëton. Nachdem dieser, wie im 2. Buch der *Metamorphosen* erzählt wird,<sup>16</sup> von seinem Vater Sol (oder Helios) zum Beweis seiner göttlichen Abstammung die Erlaubnis erhalten hat, einmal den Sonnenwagen aus eigener Kraft auf dessen täglicher Bahn zu lenken, verliert er am höchsten Punkt die Kontrolle über das Gespann und löst bei seinem tödlichen Sturz vom Himmelsgewölbe in den Strom Eridanus einen Weltbrand aus. Bei Hölderlin mag demnach die Rede von der »purpurne[n] Fluth« sowie vom Vergehen und Sterben »unsre[r] Freude« an eben diesen Untergang der Sonne und des hochfliegenden Phaëton erinnern – es wäre in derartiger Explizitheit ein freilich eher konventioneller Vergleich aus dem Fundus der Genieästhetik. Vom anfänglichen mythologischen Sujet des Orpheus-Todes oder der Odysseus-Leukothea-Parallele bleibt jedenfalls nichts als eine verhaltene Formel: Dem »doch schönen Tod« hört man schon keine konkrete mythologische Reminiszenz mehr an, sondern nur noch eine Intention auf verklärende Ästhetisierung des Dichtertodes.

### III

Wir haben damit sowohl die handschriftlichen Dokumente der Überlieferungsgeschichte von *Muth des Dichters* und *Dichtermuth* kennengelernt als auch die jeweilige Bearbeitungstendenz anhand der von Hölderlin untergelegten mythischen Folien zu erfassen versucht. Es zeigte sich aus dieser Perspektive, daß das biographische Muster des »Lebenspfads« von Anfang an und mit zunehmender Deutlichkeit auf die Frage des exemplarischen Dichtertodes hin angelegt war. Im Zuge der Analyse der zitierten paradigmatischen Todesmythen ließ sich aber auch eine gegenläufige Bewegung feststellen, die auf die Zurücknahme der vorgeprägten mythologischen Exempla drängte und Wege zu einer eigenen, nicht bloß abbildlichen, sondern produktiven Mythopoesis suchte. Bis zur Reinschrift von *Dichtermuth* verliefen diese vornehmlich über die Montage, die schroffe Fügung oder sukzessive Überblendung, mythologisch sonst getrennter Sujets: Orpheus – Odysseus – Phaëton führten in ihrer Melange zur Aussicht auf eine Ästhetik des »schönen Todes«, die den einzelnen, fraglos grausigen Todesgeschichten durch die Komposition des Gesanges erst abzugewinnen war.

Bemerkenswerter und für meine weitere Argumentation bedeutsamer als diese »Arbeit am Mythos« erscheint mir aber Hölderlins formaler An-

<sup>16</sup> Ovid, *Met.* II,1–332.

lauf zur Komprimierung und gleichzeitigen Auflösung des strophischen Odenschemas. Ich hatte diese Erscheinung metaphorisch als Textstrom und Redefluß bezeichnet und darauf aufmerksam gemacht, daß das im Schriftbild entstehende neue Textphänomen, das Zusammenrücken der zentralen Strophen zu einem Block und der Zeilensprung als Regelfall, auf eine Form zusteuert, die *nicht mehr* strophisch und *noch nicht* Prosa ist. Vielleicht ließe sich dieses *mixtum compositum* eines schriftbildlich ange deuteten Prosimetrons am ehesten als ein Umschlagen von metrischer Ordnung in Periodenbildung (und wieder zurück) beschreiben.<sup>17</sup> Denn obwohl Hölderlin das Strophenmaß der asklepiadischen Ode keineswegs aufgibt, wird dennoch das Odenmaß mit einer syntaktischen Ordnung überzogen, deren zahlreiche Interpunktionszäsuren scharf und an dafür nicht vorgesehenen Stellen in die metrischen Einheiten einschneiden.<sup>18</sup> Man könnte sagen, daß auf diese Weise das Maß der Versfüße stellenweise zerlegt wird durch Einheiten einer anders und anderes gliedernden Syntax. Solche syntaktischen Einheiten werden in der antiken, im Rahmen der

<sup>17</sup> Zu diesem Phänomen eines schriftbildlichen Prosimetrons als Darstellungsmodus menschlicher Rede s. Giorgio Agamben, *Idee der Prosa*, aus dem Italienischen v. Dagmar Leupold u. Clemens-Carl Härle, München 1987, S. 18–21: »Es ist des Nachdenkens wert, daß es keine befriedigende Definition des Verses gibt, außer der, die ihn durch die Möglichkeit des Enjambements, das der Prosa ermangelt, bestimmt. . . . Das Enjambement offenbart die Nicht-Koinzidenz und Unverbundenheit der metrischen und syntaktischen Elemente, von Lauthrhythmus und Bedeutung, gleichsam als ob das Gedicht – entgegen einem weitverbreiteten Vorurteil, das in ihm die vollkommene Übereinstimmung von Klang und Bedeutung sieht – sein Dasein nur deren innigster Zwierracht verdankt. . . . Das Enjambement hebt also den ursprünglichen Gang der Dichtung ans Licht, der weder poetisch noch prosaisch ist, sondern strengen Sinnes bustrophedisch genannt werden kann: das aller menschlichen Rede eigentümliche Prosimetron. . . . [Die Darstellung des Enjambements] ist die zweideutige Bewegung, die gleichzeitig in entgegengesetzte Richtungen weist, rückwärts (Vers) und vorwärts (pro-vorsa, Prosa). Dieses Schweben, dieses erhabene Zögern zwischen Bedeutung und Klang, ist die poetische Erbschaft, an der sich das Denken zu messen hat. Um dieses Vermächtnis einzusammeln, blickte Platon, die überkommenen Formen der Schrift zurückweisend, unverwandt auf jene Idee der Sprache hin, die für ihn, nach Aristoteles' Zeugnis, weder Poesie noch Prosa, sondern deren Mitte war.«

<sup>18</sup> Umgekehrt können metrische Zäsuren oder Versgrenzen die Stelle von Interpunktionszeichen einnehmen, wie etwa die fehlende (von Reißner ergänzte) Interpunktion hinter der Apposition »Wir, die Zungen des Volks« (v. 14) in *Blödigkeit* zeigt. Auf diese Weise ergibt sich ein ambivalentes Kalkül, wie es von Theodor W. Adorno für die späte Lyrik Hölderlins insgesamt als charakteristisch herausgestellt worden ist. Adorno sieht schon darin, daß Hölderlin antike Odenstrophen wählt, eine Wendung »wider die Gelegenheitsdichtung und den dinghaften Reim«: »Sie nähern . . . als reimlose in ihrer Strenge paradox sich der Prosa«. Zugleich erkennt er – mit Benjamin – im »Begriff der Reihe« die »Hierarchie subordinierender Syntax«, den Ciceronianischen, auf's logische Urteil (iudicium) gerichteten Periodenbau, suspendiert: »Musikhaft ist die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente anders sich verknüpfen als im Urteil« (Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins, in: *Noten zur Literatur*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1981, S. 470f.).



Rhetorik entwickelten Theorie der Prosaperiode griechisch  $\kappa\acute{\omega}\lambda\alpha$ , lateinisch *membra* genannt. In der Geschichte der antiken Poetik findet nun dieses von Hölderlin aufgenommene Verfahren der Auflösung von Metren in Kola und Kommata, wörtlich: in »Glieder« und ihre »Abtrennungen« innerhalb der Prosaperiode, seine Vergleichsfolie eben im Bild des zerstückelten Dichters Orpheus. Es ist Horaz, der in seiner Satire I,4 die berühmte Formel von den *disiecti membra poetae* (den Gliedern des zer-rissenen Dichters) prägt und damit nichts anderes als die Prosaauflösung metrischer Texte meint. Diese Destruktion der metrischen Struktur erklärt Horaz zur Qualitätsprobe echter Dichtung und nimmt dabei seine eigene Satirendichtung von der Kritik an ihrer charakteristischen Schwäche, dem niederen, kolloquialen Stil, nicht aus. Ich zitiere die Passage in der Übersetzung Christoph Martin Wielands:

»Nehmet dem,  
was ich so eben schreibe, oder was Lucil  
vor mir geschrieben, Rhythmus und Mensur,  
und stellt, was nun das letzte ist, voran,  
was bleibt uns dichterisches? Thut dasselbe,  
wenn Ennius singt: *die schwarze Zwietracht hatte kaum  
des Krieges Eisenthore aufgesprengt,*  
ihr werdet auch in den zerstückten Gliedern  
den Dichter wieder finden.«

*invenias etiam disiecti membra poetae.* (Hor. sat. I,4,62)<sup>19</sup>

Damit formuliert Horaz – unter Rückgriff auf den Mythos vom Orpheus-Tod – ein kritisches, strukturbezogenes Prinzip: die Inversion syntaktischer Glieder. Diese sollen aus ihrer festgefühten Position im Vers herausgelöst (*dissolvas*, v. 55), ja herausgerissen werden (*eripias*, v. 57) und dann so wieder zusammengefügt, daß das »letzte dem ersten« vorangeht (*quod prius ordine verbum est / posterius facias praeponeus ultima primis*, v. 58 f.), damit geprüft werden könne, ob trotz solcher Verrenkung und Entstellung der *membra* dennoch eine, wenn auch gebrochene, dichterische Gestalt sich erhalte.

Wie nun Hölderlin dieses kritische Prinzip nutzt, um eine vollständige Transformation und Verlagerung des Mythos vom Orpheus-Tod in die Struktur seines Gesangs zu vollziehen und dadurch seiner Ode eine zerhackte, aber dennoch tragfähige Figur zu geben, das möchte ich Ihnen am

<sup>19</sup> Christoph Martin Wieland, Horazens Satiren, aus dem Lat. übers. u. mit Einl. u. erl. Anm. vers. v. C. M. W., hrsg. v. Hans Radspieler, Nördlingen 1985 (Wielands Horaz, Bd. I), S. 127. Horaz ist zitiert nach der Ausgabe: Horatius, Opera, ed. Friedrich Klingner, Leipzig 1982.

letzten Text der Odenreihe, dem nur im Druck überlieferten, inzwischen auf sechs Strophen reduzierten *Nachtgesang*, vorführen:

### Blödigkeit

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

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

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

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

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

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

Die »Umwälzung der Struktur« von den mythologisch operierenden Texten hin zu *Blödigkeit* läßt sich bereits ablesen an der Zäsur, die mit der Umbenennung des Textes gesetzt wird. Dazu ist immer wieder bemerkt worden, daß sie den Begriff des Mutes offensichtlich in sein Gegenteil verkehre. Denn »Blödigkeit« kann nach dem Sprachgebrauch der Zeit mit »innerer Verzagttheit« oder »Ängstlichkeit« glossiert werden (J. Schmidt). Beide Monosemierungen, die des alten und die des neuen Titels, scheinen mir jedoch revisionsbedürftig, vermögen doch beide Titel über die dargestellte Sprecherhaltung des Mutes oder der Zagheit hinaus Struktur und Verfahrensweise der poetischen Darstellung selbst zu benennen. Diese gab sich, wie wir sahen, in den Odenfassungen bis zur Reinschrift von *Dich-*

*termuth* in erster Linie zu verstehen als eine thematische Disposition zum Sujet des Dichtertodes. In der Graphie MVTH verwandelt er sich denn auch buchstäblich dem MYTH-OS als seiner Vermittlungsform an. Ebenso buchstäblich – in Form einer Paronomasie oder *annominatio* – könnte dabei außerdem eine im 18. Jahrhundert mögliche etymologische *inventio* zum Tragen kommen, wonach das griechische μῦθος »aus ägyptisch *Muth* (Tod, also Mythologie = »l'histoire ou le récit des actions des morts«) abzuleiten sei.<sup>20</sup> »Muth« des Dichters wäre also identisch mit »Mythos vom Tod« des Dichters und Tod mithin das thematisch abgeleitete »Identitätsgesetz« (Benjamin) der Ode, das von Hölderlin bis zu dem Punkt geführt wird, an dem der »Dichtermuth« mit dem »schönen Tod« des Dichters kongruiert.

Demgegenüber vollzieht die Umbesetzung der Position von »Muth« durch »Blödigkeit« einen Perspektivenwechsel von der thematischen zur formalen Strukturierung der Ode. Georg Stanitzek, der dem Konzept *Blödigkeit* im Kontext der *Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert* eine Monographie gewidmet hat, fügt der ersten, charakterologischen Lesart zwar eine Vielzahl weiterer lexikalischer Belege hinzu, die in den Bereich von individueller Aufrichtigkeit, Naivität, Einfalt und Empfindsamkeit gehören. Zugleich findet er aber auch andersartige Verwendungsweisen des Wortes, die vor dem Hintergrund technisch-rhetorischer Konvenienz und Konvention mit »Blödigkeit« die Bedrohung des rhetorischen Ideals glatter, eleganter, unanstößig perfekter Rede bezeichnen: Die hier zu glossierende Entsprechung lautet *infirmitas*, Schwäche und Unfestig-

<sup>20</sup> Siehe den Artikel »Mythos«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Bd. 6, Sp. 287 (mit Bezug auf de Brossets' Schrift *Du culte des dieux fétiches* von 1760). Vgl. damit auch die mögliche Anspielung Hölderlins auf das hebräische מוּת: Im biblischen Hebräisch stellt die mit »muth« zu transliterierende Wurzel den status constructus des Nomens moth – »Tod« dar, wäre in *Muth des Dichters* also sogar syntaktisch »korrekt« konstruiert. Zu Hölderlins Beschäftigung mit dem Hebräischen siehe etwa seinen Magisteraufsatz *Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen* (in: StA. 4, S. 176–188). In dieser Arbeit zum Erhabenen der kurzen, gnomischen Form bezieht Hölderlin erstmals die Begriffe des Griechentums und des Orientalismus aufeinander. Benjamins Einführung des letzteren Konzepts in seinen Hölderlinkommentar hat möglicherweise schon hier (und nicht erst im Brief Hölderlins an Wilman vom 20. September 1803) seinen Anknüpfungspunkt. – Mit Hilfe eines Silbenspiels, auf das Rainer Nägele im Zusammenhang mit Hölderlins *Brod und Wein* aufmerksam macht, läßt sich im übrigen die poetische Kombinatorik der Buchstabenfolge MYTH-OS noch weiter treiben. Liest man den Wortstamm nämlich »buchstabenverkehrend«, so ergibt sich das griechische THYM-OS, das als Palindrom den Bogen wieder zurückschlägt zur Bedeutung »Mut«, »Gemüt« und innerer Gestimmtheit (vgl. R. Nägele, Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung – »Uneßbarer Schrift gleich«, Stuttgart 1985, S. 70f.). Diese wiederum gleitet hinüber in das lateinische Wortfeld schöpferischer Manie von FUM-US bis zum Ausbruch des (selbst-)zerstörerischen dionysischen FUR-OR des enthusiastischen Dichters.

keit. Gerade in diesem Kontext rhetorischer Schicklichkeit und Geschicklichkeit bedeutet es nun eine vorschnelle Reduktion, so verstandene Blödigkeit nur wieder auf die Befindlichkeit des Dichters zurückzubeziehen, wie Stanitzek es erwägt:

»In diesem technischen Sinn bezeichnet die Überschrift den Mangel an Geistesgegenwart, der gegeben ist, wenn der Dichter sich in Reflexionen über seine Aufgabe verstrickt.«<sup>21</sup>

Selbst wenn dabei eine weitere Valenz mitbedacht wird, daß nämlich »angesichts der Zumutung [an den Dichter], das Undeutbare zu deuten, das Unsagbare zu sagen, ... Blödigkeit selber schicklich« wird, insofern sie Teil der *conditio humana* im Ganzen der göttlichen Ordnung sei,<sup>22</sup> selbst dann also bleibt ein entscheidender Aspekt unberücksichtigt: eben derjenige, auf den Ulrich Gaier aufmerksam gemacht hat, daß es in *Blödigkeit* nicht länger um den Dichter, sondern um die Dichtung selbst gehe. Dies aber wird deutlich, wenn man »Blödigkeit« als *infirmitas* auf die sprachliche Struktur der Ode, die Verfaßtheit ihres Gesangs und die Frage nach dessen Wirkung, bezieht. Mit Blödigkeit würde dann das Horasche Argument der Schwäche des eigenen Gesanges aufgenommen und zugleich dessen Möglichkeit zurückgebunden an die *disiecti membra poetae*, so als könnte die vorgetragene Ode selbst zum Strom eines Mythos werden, wie er nach dem Dichtertod weiterklingt: zwar ohne an die Macht des orpheischen Gesanges anzuknüpfen, den destruierten Naturzusammenhang magisch wiederherzustellen, doch mit dem Vermögen versehen, die Gestalt des Gedichtes, getragen von der eigenen Sprachbewegung, Stück für Stück in einen artifiziellen, wenn auch zäsurierten und entstellten Zusammenhang zu überführen.

Wo freilich Syntax und Metrum, wie beschrieben, »in innigster Zwie- tracht« (G. Agamben) dissoziieren, kann die im Mythos vom Orpheus-Tod noch einmal beschworene bindende Kraft der ὠδή nicht einfach als Fluß der Rede performativ imitiert oder in der schriftbildlichen Form seines prosimetrischen Analogons eingeholt werden. Die poetische *compositio membrorum* (die Wiederausammenfügung der verstreuten Glieder) wird statt dessen die Spuren der Schwächung und Destruktion des Gesangs mit zur Darstellung bringen müssen, will sie den Orpheus-Mythos vom bloß hyperbolischen Exempel konsequent in eigenen, tragenden Gesang übersetzen. Hölderlins Nachtgesang arbeitet an einer solchen Übersetzung, indem er die oxymorale Gestalt einer *infirmen* strukturellen *Festigkeit* sowohl diskursiv vorbereitet (s. den argumentativen Eingang von

<sup>21</sup> Georg Stanitzek, *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1989 (Hermæa, 60), S. 272.

<sup>22</sup> Ebd., S. 274 f.

Strophe 3: »Denn, seit«) als auch auf allen stilistisch signifikanten Ebenen von *Blödigkeit* plastisch-figurativ ausstellt.

So löst Hölderlin den Textblock aus der Reinschrift H<sup>30</sup> – jene äußerste experimentelle Annäherung an den mythischen Gesang, die auf der Basis der mimetisch-abbildlichen Poetik von *Dichtermuth* möglich erschien – in der Druckfassung der Ode wieder auf in drei gesonderte, wenn auch weiterhin durch's Enjambement gebundene Strophen. In ihnen illustriert Hölderlin nicht länger das Schicksal der »Sänger des Volks« und den mutig akzeptierten, beispielhaft »schönen Tod« eines ihrer Vertreter nach dem biographischen Verlaufsmuster des »Lebenspfads«. Denn die nun eingefügten »Zungen des Volks« (v. 13) erschöpfen sich nicht notwendig darin, eine Metonymie für die Dichter durch eine andere, gesuchtere zu ersetzen. Statt dessen eröffnet die neue Formel zusätzlich die Möglichkeit einer Betrachtung über die Natur- und Menschheitsgeschichte der Sprachen (im Sinne von: *de linguis vulgaribus* bzw. *de vulgari eloquentia*), die von Hölderlin in die Perspektive einer »Wende der Zeit« gestellt wird. Damit nähert er sich einem Denkmodell an, das an das Rousseausche Konzept der Ursprache (im *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*) erinnert bzw. an Rousseaus komplementäre Thesen über den *Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*.<sup>23</sup> Nach dieser geschichtsphilosophischen Aitiologie drückt sich der als *solitaire* lebende Mensch ursprünglich in einem von Leidenschaften, nicht von Bedürfnissen erregten Gesang aus. Erst die Vergesellschaftung verdrängt durch das Erwecken falscher Bedürfnisse nach Besitz die natürlichen Empfindungen. Sie bereitet der sozialen Ungleichheit unter den Menschen den Boden und geht entsprechend mit einer Schwächung und Brechung der unmittelbar empfundenen Anziehungskraft des Gesanges einher. In der Hölderlinschen Diktion wird vor diesem Hintergrund aus dem Menschen, der seiner Doppelnatur gemäß als »ein einsam Wild« und als den »Himmlichen gleich[er]« zunächst frei sich gesellt und dem »Gesang und der Fürsten Chor« von sich aus folgt, mit dem Beginn von Geschichte (Präteritum »waren«, v. 12, gegenüber dem präsentischen »führet«, v. 10) und Gesellschaft allererst ein Sprachwesen. Die Degeneration des Gesanges, der die einzelnen Gesonderten wie in Chören zu binden vermochte, mündet in die Entstehung vielfältiger »Zungen des

<sup>23</sup> Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird*, in: J. J. R., *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, aus dem Franz. übertr. v. Dorothea u. Peter Gülke, mit e. Essay v. P. G.*, Leipzig 1989, S. 99–168, sowie die Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen, in: J. J. R., *Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Henning Ritter, München 1978, S. 165–302.

Volks«, die der neuen Lebensform sich »gerne« bequemen. Sie werden von selbstgenügsamen Naturgebilden zu Kommunikationsmitteln – »jedem gleich, / Jedem offen« (v. 14) – und schaffen dadurch paradoxerweise allererst eine hierarchische Ordnung, indem sie die naturwüchsige Trennung »nach Arten« außer Kraft setzen. Dies zeigt sich sowohl in der neuen Scheidung zwischen »Armen und Reichen« (v. 17) als auch in der Erscheinung einer alles überragenden, neuartigen Gottheit, die nicht mehr – wie noch »der Sonnengott« in *Dichtermuth* – dem Mythos und seinem Erzählen zugehört, sondern sich im Gang der Geschichte (»zur Wende der Zeit«) und in allen geschichtlichen Volkssprachen manifestiert: »jedem gleich, / Jedem offen« – wie diese – »so ist ja / Unser Vater, des Himmels Gott« (v. 16). Ihm zugeordnet ist das Gewähren des »denkenden Tag[es]« (v. 17) für die ungleich gewordenen Menschen, denen so immerhin der Rahmen einer vernunftgeleiteten Selbstbestimmung zugestanden ist. Gleichwohl sind aus der ursprünglichen selbstbewegenden Kraft des Gesanges nunmehr »goldne[.] / Gängelbande[.]« (v. 19 f.) geworden, die eine ambivalente Vorstellung von abhängiger Beweglichkeit ausdrücken: Sie zeugen von Hemmung und Beschränkung ungezügelter menschlicher Willensfreiheit und knüpfen die Restriktion zugleich an die biblische Verkündigung eines in die Geschichte einwirkenden, mütterlich sorgenden Gottes, wie ihn der Prophet Hosea sprechen läßt:

»Ich nam Ephraim bey seinen armen und leitet jn Aber sie merckten nicht wie ich jnen halff. Ich lies sie ein menschlich Joch ziehen und in seinen der Liebe gehen« (Hos 11,3 f.).<sup>24</sup>

In diesem Sinne also richten Gängelbände die Unmündigen (»wie Kinder«, v. 20) auf: Sie geben Halt »uns, d[en] Entschlafenden« (v. 18), denen es von sich aus an Bewegungsfähigkeit schon fehlt, und verhindern so, daß sie, sprich: »die Zungen«, gänzlich ihre Lebens-, will sagen: Sprachkraft verlieren. Andernfalls würde die einstmalig und potentiell bindende Kraft gesungener und singender Sprache der Selbstauflösung verfallen – einer in der Öffentlichkeit und Gesellschaft der »Armen und Reichen« längst wirksamen, in der »blöden«, schwachgewordenen Rede der Ode aber ebenso dargestellten wie eingedämmten Dissoziation.

Im Gefüge der Rede selbst findet sich dieses Modell der *infirmitas* besonders durch zwei Positionsfiguren realisiert: durch die Synekdoche und durch die syntaktische *figura àπὸ κοινοῦ*. Die erstere leistet durch ihre *pars pro toto*-Verfahrensweise zweierlei: Zum einen ersetzt sie die Vorstellung der Ganzheit, die mit der expliziten mythischen Figur noch verbunden war, durch isolierte Funktionen: »Fuß« – »Herz« – »Zungen« –

<sup>24</sup> Zur Stelle glossiert Luther: »(Leitet) Wie die Mutter ein Kind gengelt und leret gehen und füret bey den Armen«.

»Hände« können dabei übertragen für Aspekte der poetischen Produktion stehen: »Versfuß« – »Rhythmus« – »Artikulation und Vortrag« – »sprachliche Technik und handwerkliche Angemessenheit des Ausdrucks«. Zum anderen erzeugen diese Synekdochen, in aller Konkretheit verstanden, den performativen Effekt des Textflusses, der im Gefüge seiner Beziehungen die einzelnen Körperglieder auffängt und dem Gesang, der ὠδή, zuträgt. Hinzu kommen die entsprechend metonymisch sich reichenden Metaphern der poetischen Struktur und ihrer Präsentation: der »Teppich« – das »gelegen« bzw. »gereimt«-Sein – das Bringen des einen Himmlischen. Zu ihnen hat Walter Benjamin das Maßgebende gesagt.

Die an zweiter Stelle genannte *figura ἀπὸ κοινοῦ* operiert mit der Möglichkeit, ein und demselben Satzglied zwei verschiedene syntaktische Funktionen zuzuordnen und damit die Spannung der Ambiguität ins Satzgefüge hinein zu transportieren.<sup>25</sup> So bleibt, wie oben in der Rousseau-Sequenz *en passant* gezeigt, doppeldeutig, ob sich die Reihung »freudig und jedem gleich, / Jedem offen« eher auf die »Zungen des Volks« oder auf »so ist ja / Unser Vater« beziehen läßt, und es ist zweifelhaft, wo sich diese Attributa umzukehren beginnt. Ähnlich verhält es sich mit dem Syntagma »geschickt einem zu etwas« in der letzten, besonders stark zäsurierten Strophe von *Blödigkeit*: eine Monosemierung von »geschickt« entweder im Sinne von »jemandem bestimmt« oder im Sinne von »zu etwas nützlich sein« ist aufgrund des Doppelbezugs – »einem zu etwas« – nicht möglich. Weder semantisch noch nach grammatischen Kriterien lassen sich diese Ambivalenzen der Satzkonstruktion auflösen. Sie erscheinen vielmehr als Funktionen der Textperformanz und lassen sich insofern als Instanzen der Umkehrbarkeit, der Invertibilität poetischer Strukturen betrachten.

Hölderlin selbst hat in einer aphoristischen Notiz diese poetisch-strukturelle Qualität von Inversionen nicht nur auf syntaktischer Ebene, sondern auch als konstruktives, kompositorisches Prinzip der Poesie überhaupt reflektiert:

»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 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.«<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Zur Verwendung dieser Figur bei Hölderlin s. Karl Maurer, Textkritik und Vergleichen-de Literaturwissenschaft. Zu einer Konstruktion ἀπὸ κοινοῦ in Hölderlins »Nachtgesängen«, in: *Poetica* 31, 1999, S. 201–235. In der antiken Rhetorik gilt jene Konstruktion auch als Sonderfall des Zeugmas (ebd., S. 215).

<sup>26</sup> Friedrich Hölderlin, Sieben Maximen, in: FHA 14, Entwürfe zur Poetik, S. 69 (unter dem Herausgebertitel: Reflexion, in: StA 4, S. 233).

Der poetische Sinnzusammenhang, sei er als einzelner Satz, als Text oder – wie hier beschrieben – als Textfolge realisiert, steigert seine Wirkungskraft in der kalkulierten Vertauschung und Verschiebung seiner Elemente gegenüber schlichter Folgerichtigkeit. Dieses Kalkül aber ist, wie ein weiterführender Aphorismus aufdeckt, ein gefährdetes und den Dichter durchaus gefährdendes. Denn in der Tendenz des schöpferischen Aktes korrespondiert der Prozedur des Invertierens ein weltumstürzendes, die Naturgesetze auf den Kopf stellendes, verrücktes Bewußtsein:

»Man kann auch in die Höhe fallen, so wie in die Tiefe. Das letztere verhindert der elastische Geist, das erstere die Schwerkraft, die in nüchternem Besinnen liegt. Das Gefühl ist aber wohl die beste Nüchternheit, und Besinnung des Dichters, wenn es richtig und warm und klar und kräftig ist. Es ist Zügel und Sporn dem Geist. Durch Wärme treibt es den Geist weiter, durch Zartheit und Richtigkeit und Klarheit schreibt es ihm die Gränze vor und hält ihn, daß er sich nicht verliert; und so ist es Verstand und Wille zugleich.«<sup>27</sup>

Das Gefühl also gibt dem enthusiastischen Überschwang Richtung, Intention, und innere Spannung, Intensität. Es verleiht durch Verstandeskraft dem destruktiven *furor* zugleich »Zartheit und Richtigkeit und Klarheit«, Qualitäten, die sich unschwer als Begriffe der Stilistik erkennen lassen: λεπτότης, πρόπον, σαφήνεια oder in lateinischer Tradition: *subtilitas*, *aptum*, *perspicuitas*. Diese stilistischen Größen freilich richten sich nicht länger nach rhetorischer Konvention, sondern übertragen die Spuren der inneren Rhetorik in die äußere, sprachliche Inversion. Die *inversio* wird damit von einer Funktion des dichterischen Enthusiasmus zur Figur des Gesanges. Dessen »Blödigkeit« ist die strukturelle Entsprechung und der formative Widerspruch zum zerrissenen Orpheus, dem infirmen Dichter *par excellence*.

<sup>27</sup> FHA 14, S. 69 (vgl. StA 4, S. 233f.).

## Anhang: Synopse der konstituierten Fassungen aus der FHA

I A (H<sup>38</sup>)*Muth des Dichters* (vierstrophig)

Auf und wandle nur wehrlos  
Fort durchs Leben und Sorge nicht!

Was geschieht es sei alles willkommen,  
sage, was könnte denn  
Dich belaidigen, was denn  
Dir begegnen, du liebend Herz?

selbst die furchtbaren  
Schicksaalsgötter  
Reichen die Schaale voll Thränen  
Wundernährend dem Genius.

**und das Saitenspiel  
Wildzerrissen im Sande liegt  
Starben doch im Berufe sie.**

I B (H<sup>38</sup>)*Muth des Dichters* (achtstrophig)

Auf und wandle nur wehrlos  
Fort durchs Leben und Sorge nicht!

Was geschieht es sei alles geseegnet mir,  
Sei zum Besten gewandt! oder was könnte denn  
Dich belaidigen, was denn  
Dir begegnen, du liebend Herz?

Von der Wiege vertraut war mit den Lebenden  
Allen, eh' er sie noch nannte, der ahnende  
Geist, und alle sind günstig  
Und es nähret, damit sie nicht

Des Gesanges entbehrt selber die furchtbare  
Schicksaalsgöttin zum Dienst weise den Dichter sich,  
Reicht die Schaale voll Thränen  
Wunderheilsam dem Genius.

Wie durch heimliche Thal oder auf luftgem Pfad  
Hoch an schäumender Kluft  
Immerglücklich ein junger  
Alpenwanderer, so gehen vergnügt

Wir die Dichter des Volks jeglichen Lebenspfad,  
Böses kennen wir nicht, nimmer siehet den Tod  
Unser Auge, wie sängen  
Sonst wir jedem den eigenen Gott?

Wenn denn einer auch wohl liebend des feindlichen  
Augenblicks nicht gewahrt, der in **das furchtbare  
Wilde Leben** ihn weh! und  
Der Mänadische Reigentanz

**Ihn ergreift und der Strom das Haupt des Zerrissenen  
Und sein Saitenspiel wälzt  
Schuldlos fiel er und edel  
Starb in edlem Berufe er doch.**

I C-D (H<sup>38</sup> / H<sup>55</sup>)*Muth des Dichters*

Nährt zum Dienste denn nicht selber die Parze dich,  
Drum so wandle nur wehrlos  
Fort durchs Leben und Sorge nicht!

Was geschieht es sei alles geseegnet dir,  
Sei zum Besten gewandt! oder was könnte denn  
Dich belaidigen, Herz! was  
Da dich stören, wohin du sollst?

Ist doch nahe vertraut allen den Himmlischen  
Längst der ahnende Geist und der erfreuende  
Bacchus trinkt nicht allein ihn  
Denn es nähret damit sie nicht

Des Gesanges entbehrt selber die furchtbare  
Schicksaalsgöttin zum Dienst weise den Dichter sich,  
Reicht die heilsame Schaale  
Voll von Thränen dem Genius.

Denn wie drunten im Thal oder am steigenden  
Pfad an schäumender Kluft oder in schweigender  
Wolke droben ein muth'ger  
Alpenwanderer, so gehen auch wir

Wir die Dichter des Volks jeglichen Lebenspfad,  
Böses kennen wir nicht, nimmer siehet den Tod  
Unser Auge, wie sängen  
Sonst wir jedem den eigenen Gott?

Wenn denn einer auch wohl liebend des feindlichen  
Augenblicks nicht gewahrt, weh! und die schmeichelnde  
Lebenswooge den frohen  
Lauscher schwindelnd hinunterzieht.

**und der Strom das Haupt des Zerrissenen  
Und sein Saitenspiel wälzt  
Arglos fiel er und edel  
Starb in edlem Berufe er doch.**

II D (H<sup>6</sup>, p. 108)*Dichtermuth* (siebenstrophig)

Sind denn du nicht verwandt, allen Lebendigen,  
Nährt die Parze denn nicht selber zum Dienste dich?  
Drum! so wandle nur wehrlos  
Fort durchs Leben und Sorge nicht!

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

Denn wie still am Gestad, oder in steigender  
Immertönender Fluth, oder auf schweigender  
Wassertiefe der leichte  
Schwimmer wandelt, so sind auch wir

Wir, die Dichter des Volks gerne, wo Lebendes  
Um uns athmet und wallt, freudig und jedem hold;  
Jedem trauend; wie sängen  
Sonst wir jedem den eignen Gott?

Wenn die Wooge denn auch einen der Muthigen  
Wo er treulich getraut wirbelnd hinunterzieht,  
Und die Stimme des Sängers  
Nun in blauender Halle ruht,\*

Freudig starb er und noch klagen die einsamen,  
Seine Haine den Fall ihres Geliebtesten  
Doch oft tönet der Jungfrau  
Vom Gezweige sein liebend Lied.

Wenn des Abends vorbei einer der unsern kömt  
Wo der Bruder ihm sank denket er manches  
wohl

An der warnenden Stelle  
Schweigt und gehet gerüsteter.

III D (H<sup>6</sup>, p. 44 / H<sup>30</sup>, Reinschrift)*Dichtermuth*

Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen,  
Nährt die Parze denn nicht selber im Dienste dich?  
Drum, so wandle nur wehrlos  
Fort durchs Leben, und fürchte nichts!

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

Denn, seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich  
Friedenathmend entwand, frommend in Laid und  
Unsre Weise der Menschen  
Herz erfreute, so waren auch

Wir, die Sänger des Volks, gerne bei Lebenden  
Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem hold,  
Jedem offen; so ist ja  
Unser Ahne, der Sonnengott,

Der den fröhlichen Tag Armen und Reichen gönnt,  
Der in flüchtiger Zeit uns, die Vergänglichen,  
Aufgerichtet an goldnen  
Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kömmt,  
Seine purpurne Fluth; sieh! und das edle Licht  
Gehet, kundig des Wandels,  
Gleichgesinnet hinab den Pfad.

So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist  
Und dem Geiste sein Recht nirgend gebricht,  
so sterb'

Einst im Ernste des Lebens  
Unsre Freude, **doch schönen Tod!**

Druck: Wilmans Taschenbuch 1805

*Blödigkeit* (sechsstrophig)

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

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

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

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

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

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

\* V. 20: (Vater) Orpheus endete sanfter nicht /  
Orpheus endet' auch sanfter nicht