

Patrick Eiden-Offe

„Eigenes“ und „Lebendiges“. Hölderlins „deutscher Gesang“ nach 1800

Mit nur wenig Übertreibung wird man sagen können, dass Hölderlins gesamtes Schaffen um die Frage kreist, wie und ob überhaupt das Deutsche eine Sprache der Dichtung sein oder werden kann. Das Deutsche wird dabei von Hölderlin nicht als bloße Gegebenheit betrachtet, sondern als Aufgabe, als Ziel einer selbst schon poetischen Bemühung. Deutsch ist für Hölderlin nicht Natur, nicht Muttersprache, sondern Kunst – in einer patriarchalischen Geste könnte man sagen: es soll eine *Vatersprache* werden, so wie „Vater“ Heinze sie geschaffen hat, dem die Elegie *Brod und Wein* zugeeignet ist, um die es im Folgenden gehen soll.¹ Paradoxerweise aber soll dieses künstliche und künstlerische, dieses hoch artifizielle Deutsch Hölderlins dann doch erst und wieder eine Annäherung an die Natur erlauben.

Wenn es nicht als natürliche Gegebenheit angesehen wird, sondern als etwas, das als poetische Sprache erst gemacht, das selbst erst poetisch verfertigt werden muss, dann wird das Deutsche zu einem poetologischen oder zu einem Formproblem. Wie und in welchen Formen wird aus dem, was „uns“ als Sprache natürlich gegeben zu sein scheint – so fragt Hölderlin –, eine Sprache, mit der sich dichten lässt? Wie lässt sich das Deutsche als dichterische Sprache selbst dichten? Dem drohenden Zirkel Heidegger'scher *figurae etymologicae* – die Frage fragen, das Dichten dichten, die Sprache sprechen – wollen wir uns durch einen beherzten Schritt in die Philologie entziehen. Denn gerade bei *Brod und Wein* – klassischer Hölderlin und noch „immer die beste Grundlage [. . .] zum Eindringen in Hölderlins Gedankenwelt“, so Norbert von Hellingrath schon 1913² – kommt jede weitergehende Interpretation, worauf auch immer sie im Einzelnen zielt, um ganz grundsätzliche philologische Fragen nicht herum; zum Beispiel um die, auf welchen Text sich die Interpretation eigentlich be-

1 Wir wollen genau sein: *Brod und Wein* ist nur „An Heinze“ adressiert; eine frühe Fassung der Hymne *Der Rhein* geht „An Vater Heinze“. Mit beidem ist Wilhelm Heinze gemeint, der als väterlicher Freund, Mentor und „ehrlich Meister“ – so ein spätes Fragment – für die philosophische und poetologische Bildung Hölderlins zentral war, vgl. Gaier 2002: 86–89. Vgl. auch Hock 1995: 79–105. Gegen den Befund bei Hölderlin macht Friedrich Kittler eine mütterliche Codierung poetischer Sprache um 1800 geltend, vgl. Kittler 1995: 35–67.

2 Hellingrath 1923: 318.

zieht. Denn die Elegie liegt uns nur als ein Gefüge von Fassungen, von handschriftlichen und fragmentarischen Überarbeitungsstufen vor, ohne dass dabei eine davon als ‚eigentliche‘, als ‚ursprüngliche‘ oder ‚letzte‘ etwa, herausgehoben werden könnte. In diesem komplizierten und unübersichtlichen Gefüge lässt sich aber auch nachvollziehen, wie Hölderlin sein Deutsch und seine Konzeption des Deutschen als Sprache der Dichtung erst herausarbeitet; gerade anhand der Komplexität dieses Befunds lässt sich die Großthese von Hölderlin als Dichter des Deutschen kleinschrittig nachvollziehen und überprüfen.

Die drei Wörter und Fügungen, die im Titel dieses Aufsatzes als Zitate markiert sind, nehmen dabei drei Positionen und Schwellen in den Blick, die Hölderlin bei der Abarbeitung seines Programms eingenommen und überschritten hat. Das ‚Eigene‘ ist Grundwort jener Suche nach einem poetischen Deutsch, das zwar am Griechischen geschult ist, dieses aber gerade (und nur!) darin nachahmen will, dass es – wie dieses – ganz eigenständig wird; in den Worten der Elegie: „ein Eigenes zu suchen, so weit es auch ist“.³ Dieses ‚Eigene‘ ersetzt Hölderlin in einer späten Überarbeitung durch „Lebendiges“ (Ü 42), ohne das ‚Eigene‘ allerdings auszustreichen. Zu fragen ist hier nach dem Verhältnis, nach Abgrenzung und Ergänzung der beiden Wörter oder Konzepte; Hölderlin’sch: nach ihrer *Innigkeit*. Die Elegie *Brod und Wein* ist von Hölderlins Hand im sogenannten Homburger Folioheft überliefert; in diesem Heft vollzieht Hölderlin den Übergang von einer Dichtung, die noch „nach traditionellen metrischen Schemata“ verfertigt ist (eben etwa in Form der Elegie), zu Gesängen in „freien“ – in „eigenen“ – „Rhythmen“.⁴ Dieser Übergang wird in *Patmos*, einer dieser „freien“ Dichtungen, die im Folioheft auf *Brod und Wein* folgen, im berühmten letzten Vers programmatisch proklamiert: „Dem folgt deutscher Gesang.“⁵ Ausgehend von der Stellung im Folioheft könnte man zuspitzen, dass jener „deutsche[] Gesang“ als gesuchtes Eigenes schon in *Brod und Wein* angekündigt und in der späten Überarbeitung

3 *Brod und Wein* wird zitiert nach der Edition von Groddeck 2012. Groddecks Textfassungen basieren auf der Edition der Historisch-kritischen Ausgabe von D.E. Sattler (Frankfurter Hölderlin-Ausgabe). Deren sechsten Band von 1976, *Elegien und Epigramme*, haben Sattler und Groddeck gemeinsam herausgegeben (Hölderlin 1976). Die Textfassung von Groddeck 2012 weicht in einigen Punkten von der von 1976 ab. Groddeck 2012 stellt die verschiedenen Überarbeitungsstufen des Hölderlin’schen Textes zudem übersichtlicher nebeneinander. Meine Interpretation ist der Groddecks in hohem Maß verpflichtet. Ich zitiere im Folgenden im Fließtext mit diesen Siglen: R plus Vers für die Reinschrift (Hölderlin 2012a); Ü plus Vers für die späte Überarbeitung (Hölderlin 2012b). Ü wird nur zitiert, wenn die Überarbeitung Änderungen an R zeitigt; Verse, die in der Überarbeitung nicht verändert werden, werden nach R zitiert. Zitat oben: R 42.

4 Groddeck 2011: 332.

5 Hölderlin 1951: 172.

(die Hölderlin an und in der Abschrift des Folioheftes selbst vornimmt) auch verwirklicht wird: So wie im Folioheft die Ankündigung des „deutsche[n] Gesang[s]“ in *Patmos* auf *Brod und Wein* folgt, so folgt die späte Überarbeitung von *Brod und Wein* der Ankündigung in *Patmos*.⁶ Der „deutsche[] Gesang“ ergäbe sich so aus Überarbeitungen und Überschreibungen. Für diesen Vorgang des fortgesetzten und sich verzweigenden Hervorgehenlassens des einen aus einem anderen (oder besser: des anderen aus dem einen) steht in der Sprache der späten Überarbeitung das „Lebendige[]“, welches bei Hölderlin wiederum als Inbegriff von Natur firmiert.

Die Überwindung der bloß natürlichen Sprache durch eine neue, künstlich-künstliche, führt zurück in die Natur, in eine neue Auffassung von Natur freilich, in der die alten strukturgebenden Oppositionen von Natur und Kunst, von Natur und Geschichte, von Natur und Form, zuletzt und vor allem aber: von Eigenem und Fremdem neu und anders konfiguriert werden. Hölderlins spätes Deutsch, das Deutsch der ‚deutschen Gesänge‘ (das sich in der Überarbeitung von *Brod und Wein* schon ankündigt) ist als „ein Eigenes“ gedacht, das als „Lebendiges“ ganz in dieser neuen Auffassung von Natur aufgeht, ohne noch einer abgrenzenden Rückversicherung in einem Fremden zu bedürfen. Das „Lebendige[]“ firmiert bei Hölderlin als ein Wort ohne Gegenwort, als Begriff ohne Gegenbegriff: es stellt einen Prozess vor, der ohne Ursprung und Ziel verläuft und immer auch sein vermeintliches Gegenteil einbegriff; ein Prozess steter und inklusiver Veränderung.

1 Der philologische Befund

Ein erster, noch unvollständiger Entwurf zu jener Elegie, die später *Brod und Wein* heißen wird, ist um 1801 herum entstanden (Textstufe 1). Eine erste Fassung, in der die Elegie schon ihren späteren vollen Umfang von neun Strophen zu je neun Distichen erreicht – *Brod und Wein* wird Hölderlins längste Elegie bleiben – trägt noch den Titel *Der Weingott* (Textstufe 2). Diese erste Reinschrift wird von Hölderlin noch mehrfach leicht überarbeitet (Textstufen 3 und 4), bevor er eine neue Reinschrift anfertigt, die ihrerseits mit einer grundlegenden Überarbeitung der ganzen Elegie verbunden ist (Textstufe 5). Diese zweite Reinschrift wird von D.E. Sattler und Wolfram Groddeck, den Editoren der

⁶ Groddeck sieht die Elegie in einer „Schwellenstellung [...] zwischen antikisierender Form und freiem ‚vaterländischem Gesang‘“ (Groddeck 2011: 328).

Frankfurter Ausgabe, ‚Arbeitsreinschrift‘ genannt, um ihren nicht-endgültigen, ihren *work-in-progress*-Charakter zu betonen; für Bernhard Böschstein hingegen haben wir es hier mit der „klassischen“ Fassung der Elegie zu tun,⁷ die als solche in den meisten Ausgaben, vor allem in der Großen Stuttgarter Ausgabe von Friedrich Beißner, aber auch in allen gängigen Leseausgaben, als maßgebliche abgedruckt wird.

Die zweite Reinschrift fertigt Hölderlin im Spätherbst 1802 im Homburger Folioheft an. Diese Fassung der Elegie beginnt Hölderlin dann wohl frühestens 1804 noch einmal grundlegend zu revidieren: in „schweren, mit dunkler Tinte und rundem Duktus vorgenommenen Überarbeitungen“.⁸ Er notiert die überarbeiteten Verse jeweils über den Versen der Reinschrift; die neuen Verse stehen zwischen deren Zeilen, gewissermaßen als Interlinearkorrektur. Dabei verzichtet Hölderlin darauf, die mutmaßlich zu ersetzenden Verse zu streichen. Die neuen Verse lassen die alten lesbar stehen, es handelt sich – wenigstens dem Schriftbild nach – eher um alternative Versionen.

Die Elegie *Brod und Wein* blieb zu Lebzeiten Hölderlins und lange danach unveröffentlicht. Nur die erste Strophe wurde unter dem Titel *Die Nacht in Senckendorffs Musenalmanach für das Jahr 1807* in einer unautorisierten Fassung abgedruckt. Die erste Strophe wurde dabei als ein in sich abgeschlossenes ganzes Gedicht wahrgenommen, das etwa bei den Romantikern für Furore gesorgt hat. Die gesamte Elegie wurde, in der Fassung der zweiten Reinschrift, erst 1894 im Anhang einer Biographie von Carl Müller-Rastatt zum ersten Mal publiziert und machte sofort eine erstaunliche Karriere: Bereits 1896 erschien die erste Monographie, die ganz *Brod und Wein* gewidmet war. Emil Petzolds *Hölderlins „Brod und Wein“*. *Ein exegetischer Versuch* wurde noch 1967 von Friedrich Beißner neu herausgegeben.⁹

Norbert von Hellingrath hat im vierten Band seiner Gesamtausgabe 1916 die ersten Entzifferungsversuche der späten Überarbeitungen vorgelegt. Bei Hellingrath aber wurden diese – wie auch in der Stuttgarter Ausgabe, die Beißner zwischen 1943 und 1961 besorgt hat¹⁰ – als bloße Lesarten in die Apparatbände verwiesen. Erst mit dem sechsten Band der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, den Sattler und Groddeck 1976 vorgelegt haben, werden die späten Überarbeitun-

7 Vgl. Böschstein 1991.

8 George 2011: 379–394, hier 380.

9 Petzold 1896/1967. Seitdem sind noch zwei Monographien erschienen, die ganz *Brod und Wein* gewidmet sind: Schmidt 1968 und Groddeck 2012. Insgesamt gilt *Brod und Wein* als die am intensivsten erforschte Dichtung Hölderlins, vgl. Groddeck 2011: 327.

10 Die Briefedition der Stuttgarter Ausgabe wurde erst 1977, der Registerband 1985 vorgelegt.

gen vollständig entziffert und dann auch als integrale eigenständige Fassung (Textstufe 6) konstituiert.¹¹

2 Formsemantik

Die Elegie *Brod und Wein* ist überaus streng komponiert; die Gesamtanlage unterliegt dabei einer regelrechten Triadomanie:¹² Die Elegie setzt sich aus drei mal drei, also neun Strophen zusammen. Jede Strophe besteht in sich noch einmal aus neun elegischen Distichen, wobei diese neun Distichen jeder Strophe sich wieder zu je drei Dreiergruppen zusammenfinden.

Inhaltlich stellt das Vers- und Strophengefüge von *Brod und Wein* ein triadisches geschichtsphilosophisches Schema vor Augen: Die Gegenwart wird in den Strophen 1 bis 3 als eine „dürftige[]“ (R 122), im Ganzen aber zufriedene Zeit beschrieben, in der den Menschen selbst noch das Bewusstsein der Dürftigkeit abhandengekommen ist. Nur „zuweilen“ (R 25), in der „Nacht“ (R 36) und durch „Gesang“ (R 28), bricht die „Not der Notlosigkeit“ (Heidegger) auf.¹³ In Strophe 3 wird dieses Aufbrechen in einen Aufruf zum Aufbruch umgemünzt: „Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht, / Aufzubrechen.“ (R 41f.) Die nun bewusste Dürftigkeit der Gegenwart enthüllt sich als Gottes- oder Götterferne. Dieser wird in den Strophen 4 bis 6 die ideale Vergangenheit eines „seelige[n] Griechenland“ (R 55) gegenübergestellt, in der die Menschen in einem regen Verkehr mit den Göttern standen. Dass diese festliche Zeit zu Ende gegangen ist, dass die Götter sich aus der Welt zurückgezogen und die Menschen verlassen haben, kommt in Strophe 7 katastrophisch zu Bewusstsein: „Aber Freund! Wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter / Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.“ (R 109f.) In diesem „Irrsal“ (R 115) der Gegenwart aber wird dann in den Strophen 8 und 9 aus den Gaben von Brot und Wein („Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Licht geseegnet, / Und vom donnernden Gott kom-

¹¹ Über den Status dieser letzten Fassung gibt es seitdem Streit. Sattler und Groddeck haben sich auf die These festgelegt, es müsse eine „Abschrift der letzten Überarbeitung [...] existiert haben“, die nur durch Zufälle der Überlieferung verlorengegangen sei (so Groddeck 2002/2012: 327, 334 – immerhin im *Hölderlin Handbuch*; auch so werden wissenschaftliche Tatsachen hergestellt). Dagegen liest Bernhard Böschstein die letzte Überarbeitung eher als Etappe des letztlich unabschließbaren Projekts einer Selbstkritik Hölderlins; als, wenn man so will, wesentliches Fragment, nicht als zufälliges, vgl. Böschstein 1991: passim.

¹² Den Ausdruck entlehne ich dem Vortrag von Lachmann 2006.

¹³ Heidegger 1961: 359: „Das seinsgeschichtliche Wesen des Dürftigen dieses Weltalters beruht in der Not der Notlosigkeit.“

met die Freude des Weins.“ [R 137f.] als „Zeichen“ (R 131) Gottes eine erneute Zusammenkunft von Göttern und Menschen in der Zukunft prophezeit.

Im formalen Kalkül von *Brod und Wein* findet das triadische geschichtsphilosophische Schema seinen Ausdruck in einem Detail, das zunächst als Fehler oder doch wenigstens als Abweichung gewertet werden müsste. Denn die siebte Strophe weist nur acht Distichen auf. Warum ist das so? In dieser Strophe bricht das Bewusstsein der Gottesferne in die Gegenwart ein – hier findet sich dann auch die berühmte Frage „und wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ (R 122) Genau jene Dürftigkeit der Zeit aber, das Fehlen der Götter, wird im Gedicht veranschaulicht durch das Fehlen eines Distichons. Und umgekehrt könnte man vielleicht sagen, dass die ganze strenge Komposition der Elegie nur dazu dient, diesen einen Fehler, der auf ein Fehlen verweist, umso evidenter werden zu lassen.¹⁴

Der semantische Gehalt der Form lässt sich noch in einer weiteren Dimension entfalten: Die triadische Konstruktion wird ergänzt (oder auch: konterkariert) durch eine durchgängige Zweiteilung aller Elemente: Die Elegie als Ganze findet in ihrer numerischen Mitte, im fünften Distichon der fünften Strophe, einen Umschlagpunkt: Hier – und nur hier – steht am Umbruch vom Hexameter zum Pentameter das Wort „Wahrheit“, das Distichon lautet: „Möglichst dulden die Himmlischen diß; dann aber in Wahrheit / Kommen sie selbst und gewohnt werden die Menschen des Glücks“ (R 81f.). Das „Kommen“ der Götter wird zuvor schon von einem Gott ausgesagt: „Dorthier kommt und zurück deutet der kommende Gott“ (R 54). Die Dopplung des Kommens („kommt [...] der kommende Gott“) deutet zugleich auf das untergegangene wie auf das wiedererstehende Griechenland. Der „kommende Gott“ kommt aus der Vergangenheit und der Zukunft zugleich, und die Doppelbewegung von Voranschreiten und Zurück(ver)weisen ist charakteristisch nicht nur für die Geschichtsphilosophie von *Brod und Wein*, sondern auch für die rhythmische Gestalt der Elegie, die durch die Zweiteilung der Distichen, den alternierenden Wechsel von metrisch relativ freien Hexametern und rigiden, eindeutig voranschreitenden Pentametern geprägt ist: Die Zäsur kann in den Hexametern nach mindestens drei verschiedenen Mustern gesetzt werden, wobei eine Mittelzäsur selten, jedenfalls aber nur eine unter anderen Möglichkeiten ist. Der Pentameter ist immer und ausnahmslos durch eine Mittelzäsur geprägt.

¹⁴ Zur Interpretation des fehlenden Verses vgl. Groddeck 2012: 167; vgl. dazu auch Nägele 1985: 104: „Das fehlende Distichon dieser Strophe ist nur der sichtbare Ausdruck einer Erschütterung, deren Ausmaß gerade daran ablesbar ist, daß sie sich im Äußerlichsten, im mechanischen Zahlenkalkül verrät.“

Auch wenn sich die semantischen Werte Statik und Dynamik nicht eindeutig der Zwei- oder der Dreiteilung zuweisen lassen, so kann man doch festhalten, dass die formale Unentschiedenheit zwischen der Zwei und der Drei als prägender Bezugsgröße (oder die Subversion der vielleicht dominanten Drei durch die Zwei) genau jenes Spiel von Zeit und Bewegung in Gang setzt, das auch den Gehalt der Elegie ausmacht.¹⁵

3 Kulturwanderung: Griechenland und Hesperien, Dionysos und Christus

Die geschichtsphilosophische Triade wird in *Brod und Wein* auch mit einer Ordnung der Kulturräume verbunden: Die verlorene Zeit der Götternähe ist explizit als „[s]eeliges Griechenland“ (R 55) benannt; dass diese durchaus auch als konkrete Lokalität zu verstehen ist, machen die Ortsnamen etwa in der letzten Verstris von Strophe 3 deutlich, wo jenes Griechenland durch den exotischen Klang der griechischen Namen poetisch evoziert wird:

Drum an den Isthmos komm! Dorthin, wo das offene Meer rauscht
 Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen umglänzt,
 Dort ins Land des Olymp, dort auf die Höhe Cithärons,
 Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo
 Thebe drunten und Ismenos rauscht, Im Lande des Kadmos,
 Dorthin kommt und zurück deutet der kommende Gott. (R 49–54)

Das „seelige[] Griechenland“ – „seelig[]“ im dreifachen Sinn von beseelt, seelenvoll und tot – baut einen Kontrast zur ersten Strophe auf, in der über Topoi wie die ruhige Stadt mit ihren „erleuchtete[n] Gasse[n]“, dem Markt, den Brunnen, dem Nachtwächter und dem Glockenschlag eine romantisch-deutsche Szenerie aufgerufen wird; dass die Romantiker diese als die ihre erkannt haben, mag dies bestätigen. Die Wiederkunft der Götter und der erneuerte Umgang mit ihnen wird nun für „Hesperien“ in Aussicht gestellt: „Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt, / siehe, wir sind es; Frucht von Hesperien ists!“ (R 149f.)

Der Kulturwanderung von Ost nach West, von den „Alten“ zu uns, entspricht im religiösen Register eine zunehmende Überblendung der alten, heidnischen Götter durch den einen christlichen Gott und dessen Sohn. Schon in

¹⁵ Boris Previšić hält fest, dass in der „[m]etrischen Flexibilität der Elegie“ besonders gute „Voraussetzungen für den freien Vers“ gegeben seien, vgl. Previšić 2008: 49–73.

der Welt der Alten firmieren „die Götter“ immer wieder auch im Singular als „der [bzw. „ein“] Gott“ (R 23, 54, 88, 105, 138); als dieser wird in den Strophen 7 und 8 explizit der „Weingott[]“ Dionysos benannt (R 123, 141).¹⁶ Dionysos ist ein „Halbgott“ (R 75), und als solcher ist er prädestiniert zur Mittlerfigur zwischen Göttern und Menschen. In dieser Funktion wiederum wird er beerbt von Christus, einem anderen Halbgott, bzw. einem Gott, der „des Menschen Gestalt an[nahm]“ (R 107). In der Überblendung von Dionysos und Christus, die in *Brod und Wein* gewissermaßen den gleitenden Untergrund für die offensichtlichere schroffe Gegenüberstellung der Weltepochen und Kulturregionen bildet, hat Hölderlin Teil am frühromantischen „Generationenprojekt“ einer Versöhnung von christlicher Soteriologie und antiker Mythologie.¹⁷ Hierin besteht in der Geschichtsphilosophie von *Brod und Wein* auch das Surplus der verheißenen Wiederkehr der Götter bzw. des Gottes: Diese wird nicht als bloße Wiederholung gedacht, sondern als christlich angereicherte Wiederholung und damit auch als Erlösung der heidnischen Antike. Brot und Wein, als „Zeichen“ (R 131) der Versöhnung und Erlösung, stehen in *Brod und Wein* für Dionysos und für Christus, und sie gelten den „Alten“ wie „uns“.¹⁸

4 Die Suche nach der eigenen Gangart

Das geschichtsphilosophische und kulturtopologische Programm wird in *Brod und Wein* auch sprachlich gewendet und damit poetologisch fruchtbar gemacht. Denn es ist nicht nur das „seelige[] Griechenland“, das in „Hesperien“ seine Wiedergeburt erwartet, es ist auch das Griechische als Sprache der Dichtung, das in

¹⁶ Die erste Fassung des Gedichts trug, wie erinnerlich, auch noch diesen Titel: „Der Weingott“.

¹⁷ Grodeck 2012: 26. Manfred Frank schreibt von einer „enharmonischen Verwechslung“ von Dionysos und Christus bei Hölderlin und in der Romantik (vgl. dazu Frank 1982: 285 ff.), Szondi von deren „Rapprochement“ (Szondi 2011a: 355). Eine weitgehende Desidentifikation betreibt Karl-Heinz Bohrer in seiner Lektüre von *Brod und Wein*; demnach kommt es im „dionysischen Augenblick“ zwar zu einer Überblendung von griechischer Mythologie und christlicher Theologie, aber zu keiner konzeptuellen Verschmelzung oder gar Überführung der Ersteren in Letztere, vgl. Bohrer 2015: 53–85, insb. die Abschnitte „Der dionysischen Augenblick“ und „Die poetologische Identifikation“. Eine „Synthetisierung von Dionysischem und Christlichem“ in *Brod und Wein* hingegen wird festgestellt bei Lee 2007: 183–199.

¹⁸ Die „Mythen der Wanderung“ werden, mit besonderem Blick auf die „[k]ulturelle Geographie“ und einem besonderen Ohr für die „explikative Prägnanz von Namen und Etymologien“, untersucht bei Honold 2002: 180; zu *Brod und Wein* insb. 186 ff.

Brod und Wein verloren gegeben, studiert und in der eigenen Sprache, im Deutschen, wiedergeboren werden soll.

Der Bezug des geschichtsphilosophischen Programms auf die poetische Sprache wird dabei über die Frage des Versmaßes hergestellt. Das Motiv des Gehens und des Schritts bringt das Problem der Versfüße ins Spiel, die erst der poetisch geformten Sprache ihr Maß geben. In Strophe 3, wo zum Aufbruch aus der Dürftigkeit der Gegenwart aufgerufen wird, heißt es:

Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht,
 Aufzubrechen. So komm! daß wir das Offene schauen,
 Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist.
 Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe
 Bis in die Mitternacht, immer besteht ein Maas,
 Allen gemein, doch jeglichem auch ist eigenes beschieden,
 Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann. (R 40–46)

Der Aufruf, „das Offene [zu] schauen“, wird ausgeführt als Suche nach einem „Eigene[n]“. Dieses wiederum liegt in einem „Maas“, durch das erst die Vermittlung des (All-)Gemeinen und des Besonderen erreicht wird. Durch die Rede vom ‚Gehen‘ wird das „Maas“ als Versmaß erkennbar, das Versfüße misst; das Eigene, das gesucht wird, wird lesbar als Umschreibung einer eigenen poetischen Gangart, eines eigenen Rhythmus.¹⁹

Das Problem einer eigenen poetischen Gangart des Deutschen hatte – nicht nur für Hölderlin – folgenreich Klopstock aufgeworfen, als er nach der Möglichkeit eines genuin deutschen Hexameters fragte.²⁰ Hölderlin abstrahiert an der zitierten Stelle nun von allen konkreten nationalsprachlichen Umständen und umschreibt

19 Der Bezug des Gehens auf das Versmaß ist schon bei Ovid topisch; die elegischen Distichen der *Amores* – „Mit sechs Metren soll steigen mein Werk, in fünf sich senken“ (I, 1, V. 27) – thematisieren das Gehen durchgängig als poetologische Metametapher. Gleich zu Beginn des ersten Gedichts raubt Cupido dem Dichter einen Versfuß, wodurch der zweite Vers, der Pentameter, kürzer wird als der erste, der Hexameter. Dadurch wird die Vergil’sche Anmutung des epischen Beginns („Waffengewalt und Kriege in wuchtigen Rhythmen besingen / wollte ich“ [I, 1, V. 1f.]) unvermeidlich zu einer Parodie. In II, 17, V. 19–22 wird der humpelnde Vulkan mit hinkendem Versfuß dargestellt, wobei die betreffenden Verse diese Angleichung zugleich poetologisch kommentieren: „Venus gehört dem Vulkan, und das, obwohl er mit krummem Fuße / hässlich hinkt, wenn er den Amboss verlässt; // ungleichmäßig ist auch die Gattung der Dichtung hier, / dennoch schmiegt sich der epische Vers dem, welcher kürzer ist, an“ (Ovidius 2014). Ich danke Jakob Gehlen für die Hinweise und freue mich auf seinen Aufsatz *Der Bruch mit der Ordnung. Ovids Politik des elegischen Distichons*, der demnächst erscheinen wird.

20 Grundlagentext ist Klopstocks Abhandlung *Vom deutschen Hexameter* von 1779, wiederabgedruckt in: Klopstock 1989. Zu Hölderlins Klopstock-Rezeption vgl. Groddeck 2012:18 ff. Zur Diskussion um den deutschen Hexameter im 18. Jahrhundert vgl. Amslinger/Wesche 2018.

allgemein, was es mit den Versfüßen und ihrem Maß auf sich hat: Zentral ist dabei für ihn, dass es überhaupt ein Maß und eine Einheit gibt; beides wird in denkbar allgemeinste Weise konstatiert oder gesetzt, vielleicht auch postuliert: „Fest bleibt Eins“ – „immer bestehet ein Maas“. Aus der Gegebenheit von Einheit und Maß ergibt sich überhaupt erst der Unterschied zwischen dem, was „[a]llen“ (allen Sprachen und Dichtungsarten, allen poetischen Gangarten) „gemein“ ist und was sie jeweils als „[E]igenes“ (vom Gemeinen und Gemeinsamen Differierendes, sich Singularisierendes) aufzuweisen haben. Dieser Unterschied ist aber nicht als ein ausschließender aufzufassen, sondern als ein sich gegenseitig bedingender und hervorbringender: Das Eigene konturiert sich nur vom Gemeinen her – als je spezifische Ausformung des Gemeinen –, und das Gemeine ist nichts als das, was allen Einzelnen und Eigenen eben gemeinsam ist. Das Kommen und Gehen, das aufgeführt wird („Dahin gehet und kommt jeder“) bezeichnet in seiner Spannung genau jene Wechselbestimmung, die auf keiner der beiden Seiten schon erfolgt ist und feststeht: Wenn und solange ein „[E]igenes“ gesucht wird, dann und solange bleibt auch das noch fraglich, was „[a]llen gemein“ ist. „Fest bleibt“ nur das Eine, dass jedes Eigene, das gesucht wird, wiederum an der Bestimmung des Gemeinen Teil hat, ebenso, wie es auch um diese Teilhabe nicht herumkommen wird. Eine Abtrennung des Eigenen vom Gemeinen (und umgekehrt) ist in diesem Modell nicht vorgesehen.

Die politischen Implikationen des Denkmodells sind unübersehbar: Jürgen Link hat sie jüngst und in aktualisierender Absicht – und durchaus überzeugend – noch einmal als Gedanken einer politischen „As-Sociation“ expliziert, den er beim republikanischen Hölderlin überall am Werk sieht.²¹ Die ältere Forschung hat das Widerspiel von gemeinem Maß und dem „Recht auf Eigenthümlichkeit“ philosophisch (als Umschreibung kantischer Imperative) oder religiös (als je eigene Teilhabe am göttlichen Offenbarungsgeschehen) gelesen.²²

Die poetologische Lesart, die das Gehen auf die Versfüße bezieht und das gesuchte Eigene als eigene und eigentümlich deutsche Verskunst und -lehre interpretiert, lässt sich mit einer Tendenz der Hölderlin'schen Dichtung zur Selbstreferentialität begründen: Hölderlins Dichtungen sprechen über vieles – Politisches, Philosophisches, Religiöses –, sie sprechen aber immer auch über sich selbst und

Alles, was ich über Hölderlins Bindekunst weiß und nicht weiß, verdanke ich meiner Freundin und Kollegin Julia Amslinger.

²¹ Link 2016, insb. das Kapitel „Den ‚Archipelagus‘ lesen, oder: Wie konkret ist Hölderlins Utopie einer griechischen As-Sociation? – Mit Zeltstädten und direkter Demokratie zu einem polyeurhythmischen Ausweg aus der griechischen Krise?“, 80–104.

²² Petzold 1896/1967, 91; vgl. Schmidt 1968: 58.

hier besonders über ihre eigenen Machart.²³ An der zitierten Stelle lässt sich dies allein schon an der Frage erörtern, wie die Wendung „Fest bleibt Eins“ zu skandieren wäre: als Kretikus oder als Molossus (– ∪ – oder – – –), als „archaisch-festliche Tanzfigur“ oder als metrischer Ausdruck von Statik. Beides ließe sich über das Homonym „Fest“ begründen, das sowohl „das Fixierte, durch ein Gesetz festgelegte“ wie auch „das Festliche als orgiastisch Bewegtes“ bedeuten kann; die Schreibweise mit ‚f‘ deutet gar eher auf die zweite Bedeutung, während Hölderlin das Feste im Sinn eines Fixierten eher mit ‚v‘ schreibt – so auch an anderer Stelle in *Brod und Wein*: „Vest und edel“ etwa sind die Städte und Tempel Griechenlands (R 98).²⁴ Das „Maas“ bildet demnach die Einheit dieser im Unentscheidbaren verbleibenden Gegensätze – wie „Tag und Nacht“, wie „Mittag“ und „Mitternacht“.²⁵

Das „Veste“ im Sinn von Befestigtem ist bei Hölderlin immer auch als Bestimmungsmoment der Schrift zu lesen, am prominentesten vielleicht in der Schlusswendung von *Patmos*: „daß gepfleget werde / Der veste Buchstab und bestehendes gut / Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.“²⁶ Wenn an der zitierten Stelle aus *Brod und Wein* beim „Eigene[n]“ und beim „Maas“ auch die Frage der Nationalsprachlichkeit der Dichtung gestellt wird, dann geht es dabei im Abgleich des Griechischen und des Deutschen auch um das Verhältnis von „Buchstab“ und „Gesang“, und genauer: um die in beiden Sprachen verschiedenen Weisen, auf „veste[n] Buchstab[en]“ tönenden „Gesang“ folgen zu lassen. Denn während das Griechische sein Versmaß im Wechsel von Längen und Kürzen findet und dementsprechend skandiert wird, differenziert das Deutsche nach betonten und unbetonten Silben. Aus dieser Spannung, die eine umstandslose Übertragung griechischer Versmaße und Rhythmen auf deutsche von vornherein verhindert, hat Klopstock bekanntlich die eigenständige Kraft des deutschen Hexameters hergeleitet. An Klopstocks Unterscheidung von ‚künstlichen Versfüßen‘ und (natürlichen) ‚Wortfüßen‘ hat Hölderlin auch in *Brod und Wein* „laborirt“ – und sie schon im berühmten ersten Vers der Elegie gewissermaßen vorgeführt: „Rings um ruhet die Stadt, still wird die erleuchtete Gasse.“ (R 1) Wo vom Wortfuß (und der alltäglichen Sinnerwartung) her nur

²³ Vgl. die einführenden Bemerkungen Groddecks zu seinem „philologisch-poetologischen Kommentar“, Groddeck 2012: 30 ff.

²⁴ Ebd.: 83.

²⁵ Dass das Maß nicht sekundär zum zu Messenden hinzutritt, sondern dieses als Gemessenes erst hervorbringt, ist die Pointe der Hegel’schen Seinslogik. Hier firmiert das Maß als Einheit und Aufhebung der Entgegensetzung von Qualität und Quantität; der Abschnitt zum Maß bildet den Höhepunkt des ersten Bandes der *Logik*, vgl. Hegel 1999: 224–264.

²⁶ Hölderlin 1951: 172.

eine Betonung auf „still“ in Frage kommt, diktiert der Versfuß des Hexameters eine Betonung auf „wird“, was wiederum formsemantisch als Inszenierung des poetischen Werdens (und Vergehens) der Gasse im performativen Vollzug des Verses und des Gedichts gedeutet werden kann.

Wie dem auch sei: Dass es in den besagten Versen vom gesuchten Eigenen und dem gemeinen „Maas“ auch um die poetologische Reflexion der Möglichkeiten eines Dichtens in deutscher Sprache geht, lässt sich noch durch eine prominente Parallelstelle stützen: den zweiten Brief an Casimir Ulrich von Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. Dieser Brief wurde von Peter Szondi als einer der zentralen poetologischen Programmtexte Hölderlins identifiziert, und Szondis Deutung des Briefes kann denn auch als einer der Grundlagentexte aller poetologischen Lesarten Hölderlins gelten.²⁷

5 Eigenes – Fremdes – Lebendiges

Für Szondi ist der Brief an Hölderlins Dichterfreund Böhlendorff *das* Belegdokument einer nachgerade programmatischen „Überwindung des Klassizismus“ beim späten Hölderlin. Hölderlin wendet sich hier gegen die alte Winckelmann'sche These, wonach „die Nachahmung der Alten“ „[d]er einzige Weg für uns [sei], groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden“.²⁸ Der Brief hebt mit einem Lob Hölderlins für Böhlendorffs Drama *Fernando* an; in diesem habe es der Freund vermocht, das „uns“ Eigene der Dichtung – die „Klarheit der Darstellung“ – mit dem Eigenen der Griechen – dem „Pathos“ und der „Wärme“: dem „Feuer vom Himmel“ – zu verbinden.²⁹ Über dieses Lob modifiziert Hölderlin dann im Folgenden das Nachahmungspostulat auf entscheidende Weise. An zentraler Stelle heißt es:

Deßwegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahieren. Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß ausser dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältnis und Geschick, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen.

Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist.³⁰

²⁷ Vgl. Szondi 2011b.

²⁸ Winckelmann 1995: 4.

²⁹ Hölderlin 1954: 425 f.

³⁰ Ebd.: 426.

Es geht für Hölderlin nicht darum, das Eigene durch die Nachahmung des Fremden hindurch zu lernen; es geht nicht einmal darum, vom Fremden die Fähigkeit zur Nachahmung überhaupt zu lernen, um dann zum Eigenen zu kommen. Sondern: Eigenes wie Fremdes kommen nur darin überein, dass sie je in sich ein „Verhältnis“ finden müssen, ein „lebendige[s] Verhältnis und Geschik“. Dieses „Verhältnis“ ist wiederum das von Eigenem und Fremden, das nun aber in jedem – im Eigenen wie im Fremden – je verschieden gelagert sein muss. Das einzige, was „wir“ von den Griechen lernen können – und wodurch sie uns denn doch „unentbehrlich“ bleiben – ist *ihre* Art, dieses Verhältnis zu bilden; unsere wird eine ganz andere sein müssen. In der Bildung des Verhältnisses von Eigenem und Fremdem, das den Kern des Kunstwerks ausmacht, lernen wir erst, was unser Eigenes ist; Setzungen wie „Klarheit der Darstellung“ oder Präzision bleiben vorerst notwendigerweise abstrakt. Mehr noch, wir lernen nicht nur, was unser Eigenes ist, sondern auch, wie wir es gebrauchen sollen: der „Gebrauch“ aber besteht darin, das Eigene in ein „lebendige[s] Verhältnis“ zum Fremden zu setzen, und ‚frei‘ wird nur ein Gebrauch genannt werden können, der diese seine Art des Ins-Verhältnis-Setzens nicht wiederum vom Fremden, von den Griechen, abzieht, sondern eine eigene Art findet.

Dass Hölderlin lange an der Nachahmung der Griechen „laborirt“ hat, davon legen nicht nur seine umfänglichen Nachbauten etwa der pindarischen Oden beredt Zeugnis ab, sondern auch noch *Brod und Wein*, das ganz in die antike Form des elegischen Distichons eingebettet ist. Durch diese Versuche und Mühen hindurch – in diesem Durcharbeiten seines Griechenkomplexes – kommt es Hölderlin letztlich nur darauf an, sich auf die Suche nach einem Eigenen zu machen, das er schließlich in den „freien“ Metren und Rhythmen der späten Gesängen gefunden haben wird: in den *hesperischen*, den *abendländischen* oder *deutschen* Gesängen.

Der Durchgang durch die ‚fremde‘, streng nachgebaute griechische Form zur frei gebrauchten eigenen lässt sich auch in der Abfolge der Gedichte nachvollziehen, wie sie in der Sammlung *Nachtgesänge* versammelt sind: im Übergang von den sechs Oden zu den drei freirhythmischen letzten Gedichten.³¹ Oder im Homburger Folioheft, im Übergang von den vier zuerst stehenden Elegien – darunter als zweite *Brod und Wein* – zu den folgenden freien Hymnen und Hymnenentwürfen. Oder in *Brod und Wein* selbst: In der noch ganz antikisierenden Elegie ist der Übergang wenigstens schon angedacht; den entscheidenden

³¹ Vgl. dazu Menninghaus 2005: 25, wo festgestellt wird, dass auch die freirhythmischen Gedichte eine rhythmische Klammer besitzen: sie schließen jeweils auf einem sapphischen Adoneus.

Schritt zur Verwirklichung des Eigenen im Formgewand des Fremden vollzieht freilich erst die späte Überarbeitung.

6 Was ist Lebendiges?

Dem Böhlendorff-Brief nach besteht das „Eigene“ (jeder „[n]ationellen“: jeder nationalsprachlichen und nationalkulturellen Dichtung) gerade darin, in sich ein (eben: je eigenes) „lebendige[s] Verhältnis“ von Eigenem und Fremdem zu finden und auszuarbeiten – womit Hölderlin jede Vorstellung eines substantiellen Eigenen zugunsten einer relationalen Bestimmung fahren lässt. Zu fragen bleibt indes noch, was gegeben sein muss, um ein solches Verhältnis als „lebendige[s]“ charakterisieren zu dürfen. Die Frage wird spätestens dann virulent, wenn man die späte Überarbeitung von *Brod und Wein* mit in Betracht zieht. Hier schreibt Hölderlin „Lebendiges“ über „Eigenes“, er nimmt aber im Umfeld der Stelle noch andere Modifikationen vor, die zur Bestimmung des „Lebendige[n]“ mit herangezogen werden müssen. Die erste Distichen-Trias der dritten Strophe lautet in der Reinschrift:

Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, umsonst nur
Halten den Muth noch wir, Meister und Knaben, denn wer
Möcht' es hindern und wer möcht' uns die Freude verbieten?
Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und Nacht,
Aufzubrechen. So komm! Daß wir das Offene schauen,
Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist. (R 37–42)

In der Überarbeitung heißt es:

Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, umsonst nur
Halten den Muth noch wir, Meister und Knaben, denn wer
Möcht' es hindern und wer würd' uns die Freude verbieten?
Herrliches Zeichen auch singen, bei Tag und Nacht,
Witterungen. So komm! Daß wir das Offene schauen,
Daß Lebendiges wir suchen, so weit es auch ist. (Ü 37–42)

Der Rest der Strophe bleibt unverändert, erst der letzte Pentameter wird wieder einschneidend modifiziert. Statt: „Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott“ (R 54) heißt es in der Überarbeitung: „Dorther kommt und da lachet verpflanzet, der Gott“ (Ü 54).

In den Modifikationen der dritten Strophe lässt sich ein einheitlicher Zug identifizieren: Das, was zunächst noch mit einem Göttlichen metaphorisch umschrieben wird – ein Gewitter als „[g]öttliches Feuer“ –, wird nun als „Witterungen“

ganz in den irdischen Bereich geholt, wo es gleichwohl aber „Zeichen“, „[h]errliches Zeichen“ bleibt – und somit auf anderes bezogen. Dass es um Zeichen geht, die gesungen werden – es „singen“ offenbar die „Witterungen“ selbst – verstärkt noch den selbstbezüglich-poetologischen Charakter der Stelle.³²

Dass hier das „Göttliche[]“ auch als Metapher verschwindet, drückt eine übergreifende Tendenz der Überarbeitung aus, die ich im nächsten Abschnitt („Verpflanzung der Geschichte“) behandeln werde. Fraglich bleibt an dieser Stelle zunächst, was stattdessen eingesetzt wird, und hier dann gewinnt das „Lebendige[]“ seine Bedeutung. Bei der Ersetzung des „Eigene[n]“ durch das „Lebendige[]“ vermutet Groddeck, dass Hölderlin so die tragende „Dialektik von Fremdem und Eigenem“ aussetzen wolle.³³ Demnach wäre die Ersetzung eine adversative, die Überschreibung des „Eigene[n]“ würde dieses (wie auch seinen Widerpart, das Fremde) aus dem Denkraum der Elegie verbannen.

Eine andere Deutung scheint mir wahrscheinlicher.³⁴ Danach wäre das „Lebendige[]“ eine weitere Qualifizierung, nicht eine Ersetzung des „Eigene[n]“. Diese Lesart kann sich auf Wilhelm Heine berufen, dem die ganze Elegie gewidmet ist. In Heines Roman *Ardinghello*, der gerade für das Griechenlandphantasma Hölderlins eine zentrale Rolle spielt, stellt das „Lebendige[]“ ein Grundwort dar, das bezeichnenderweise sehr oft mit dem „Eigene[n]“ zusammen und oft fast synonym verwendet wird. Eigenes kann es für Heine nur als Lebendiges geben: „Sein Lebendiges war frisch und meisterhaft in der Arbeit und kam dem Tizianischen ziemlich nahe; doch war es nicht Manier, sondern sein eigen und verschieden nach der Natur“ etwa heißt es über ein Gemälde Ardinghellos.³⁵ Vor dem Problemhorizont des Romans, der noch einmal die Frage der antiken und der modernen Kunst und die nach der rechten Anknüpfungsart der Modernen an die Alten aufwirft, steht das Lebendige bei Heine für eine mögliche Verlebendigung der Antike.³⁶ Eine solche bedeutet nun aber

³² Die Zeichenhaftigkeit der Natur korrespondiert dabei jener der titelgebenden Elemente Brot und Wein, die „zum Zeichen, daß einst er [der Gott] dagewesen und wieder / Käme“, als „Gaaben“ von diesem zurückgelassen wurden (R 131 f.).

³³ Groddeck 2012: 81.

³⁴ Diese bleibt aber mit Groddecks Gesamtdeutung durchaus vereinbar.

³⁵ Heine 1975: 24.

³⁶ Im Italien des 16. Jahrhunderts, wo der Roman angesiedelt ist, wird diese Frage innerhalb der Malerei in die Frage „Farbe oder Zeichnung?“ übersetzt. Vgl. dazu das Gespräch zwischen Paolo Veronese („Paul von Verona“), der als Vertreter venezianischer Farbmalerie in Rom auf die Vertreter des *disegno* trifft, gleich zu Beginn des *Ardinghello*, Heine 1975: 10–12. Zum *paragone* des 16. Jahrhunderts, welche Kunstgattung eine bessere Verlebendigung bewirken könne, die Malerei oder die Skulptur, und dessen Wiederaufnahme im Zeichen des Streits zwischen Dichtung und Bildender Kunst im 18. Jahrhundert vgl. Dominik Müller 2009: 41–54,

auch deren Aneignung, wodurch die Antike immer auch anders und fremd wird. Es war Heines antikophiler Sensualismus, der im antikenfrommen Klassizismus des späten 18. Jahrhunderts den Skandal um *Ardinghello* verursacht hat, nicht so sehr die Schilderung loser Sitten überhaupt.³⁷

Nun ist aber das Lebendige – über den engen Kontext der Verweisung auf Heine hinaus – um 1800 ein ubiquitärer Kopplungsbegriff, der im Zwischenraum weit auseinanderliegender Wissens- und Praxisfelder wirksam wird.³⁸ Im Bereich der philosophischen und literarischen Reflexion ist sicher Kants ‚Ästhetik des Lebendigen‘ als überwölbendes Moment beider Teile seiner *Kritik der Urteilskraft* auch für Hölderlin von zentraler Bedeutung.³⁹ Jürgen Link hat darüber hinaus Hölderlins „naturwissenschaftlich[es]“ Wissen – „naturgeschichtlich“ im Sinne der fortgeschrittenen Episteme um 1800“ – freigelegt, das zentral um die Begriffe des Lebens und der Lebendigkeit herum angeordnet ist. Link zeigt, dass Hölderlin überall vom lebendigen Körper als Referenz ausgeht, den er sensualistisch als erregten und erregbaren Körper versteht (und *lebt*, so Link).⁴⁰

insb. 51ff. – Einen festen Knoten zwischen (Roman-)Kunst und Leben/Verlebendigung schürzt Almut Hüfler schon im Untertitel ihrer Dissertation: *Vermittlung und Unmittelbarkeit. Wilhelm Heineses Romanpoetik zwischen Leben und Literatur* (Hüfler 2012).

37 In *Brod und Wein* ist Heins/ze nicht nur Widmungsempfänger, die Elegie ist auch als Gespräch mit ihm fingiert. Über die Anrufung von „Vater Aether“ zitiert Hölderlin zudem direkt Heineses *Ardinghello* (Heine 1975: 304). Zu Heines Rolle als Gesprächspartner in *Brod und Wein* vgl. Böschstein 1989: 1–19, insb. 10f.

38 Maria Muhle und Christiane Voss fassen die Begriffe des Lebens und des Lebendigen – über deren mögliche Differenz wäre zu gegebener Zeit noch einmal eigens zu handeln – ob ihrer Konstruktion „im Schnittpunkt von Technik- und Medienphilosophie, Wissenschaftsgeschichte und Ästhetik“ als „Black Box“ (Muhle & Voss 2017b: 9). Muhle erklärt die Integrationskraft des Begriffs des Lebendigen gerade nicht aus einer mit ihm angesprochenen Substantialität, sondern daraus, dass es sich beim Lebendigen wesentlich um einen „polemischen“ und einen „Form-Begriff“ handelt, der Zusammenhang zwischen verschiedenen Gegenstandsfeldern dadurch stiftet, dass er sie unterscheidet, vgl. Muhle 2017: 301–323. Mehr Stoff zu diesem unerschöpflichen Thema bietet der Sammelband Avanesian, Menninghaus & Völker 2009.

39 Vgl. Völker 2008. Völkers Ziel ist es, „entlang des Lebensbegriffs die[] Einheit der dritten *Kritik* [der *Kritik der Urteilskraft*] in Augenschein zu nehmen“ (168), wobei, so heißt es weiter, „Lebendigkeit“ [...] zur Bezeichnung eines ästhetischen Lebens dienen [soll], das die Passage zwischen der Skylla Hylozoismus und der Charybdis Theismus überstanden hat“ (169).

40 Link 1999: 70f. Vgl. dazu Ulrich Gaier über Heines Einfluss: „Es ist zu vermuten, dass H[ölderlin] die Sprache auf allen Ebenen auf diese von Heine als Grundlage der Musik [...] entdeckte Systematik der Energien bezog und demnach wie Heine Metren und Wortfüße als Spannungs- und Lösungsprozesse begriff, die den Körper unmittelbar erfassen [...], so daß sich die im Gedicht auf allen Sprachebenen komponierten energetischen Zu-

Nun ist der „sensualistische Körper“ aber einer, der nicht in sich abgeschlossen ist, sondern über seine „konstitutionell[e] Periodizität“ in übergreifende Natur- und vielleicht sogar kosmische Prozesse eingebunden ist: in den Wechsel der Gestirne und Gezeiten, aber auch in Spannungsaufbau und -abfuhr in der Atmosphäre.⁴¹ Die (zunächst nur im Bereich der äußeren Natur verortete) „Witterung“, so zeigt Groddeck, weist bei Hölderlin über die „Konnotation einer feinen Sinneswahrnehmung“ – im Sinne von: Witterung aufnehmen – immer auch eine subjektive Komponente auf, die „Außen und Innen“ des Menschen verknüpft.⁴² Das Gewitter – als „Zeichen des Himmels“ – ist elementarer Bestandteil des Natur-„Tonus“ und seiner Wechsel⁴³ und zugleich Metapher einer gesellschaftlich-historischen Eruption, als die Hölderlin die Französische Revolution begriffen hat.⁴⁴

Als lebendiger ist Hölderlins Körper immer schon in der Welt, so könnte man mit nur unwesentlichem Anachronismus sagen, und in dieser Welt lässt sich ein Leben der Gesellschaft nicht mehr von einem solchen der Natur trennen. Die Zonen der Ununterscheidbarkeit, die Hölderlin nachgerade systematisch erzeugt, müssen nicht auf eine Indifferenz gegenüber der wesentlichen modernen Abkoppelung des Sozialen von der Natur verweisen; gerade umgekehrt können sie auch als Einspruch gegen eine einhegende Disziplinierung des Lebens, der Natur und letztlich auch der Gesellschaft verstanden werden, die sich ihrerseits als fortschrittlich und alternativlos präsentiert. Die über Rousseau vermittelte Bezugnahme auf die Klimatheorie Montesquieus etwa deutet vielleicht in die alte Episteme vor 1800 zurück, ihre Neuinterpretation im Rahmen der Soemmerig'schen Nerven- und Gehirnphysiologie weist gleichzeitig entschieden „moderne“ Züge auf.⁴⁵ Ob beides post festum überhaupt zu trennen ist, und wenn ja: ob es sinnvoll ist, das zu tun, erscheint fraglich. Die große Integralleistung der Hölderlin'schen Dichtung, die neuestes Wissen aus verschiedenen Gebieten im Licht ältester Mythen verbindet, um eine „höhere

stände und Prozesse dem Menschen als Lebenskraft und Daseinsmacht vom Körper über die Gefühle und Vorstellungen bis ins Denken mitteilen“ (Gaier 2011: 89).

41 Link 1999: 71 ff.

42 Groddeck 2012: 81.

43 Link 1999: 72.

44 Groddeck 2012: 80. Vgl. dazu immer noch grundlegend die Studien von Bertaux 1969. Dass Hölderlin neben dem Atmosphärischen und Somatischen auch das Ökonomische im Blick hatte, wenn er – wie verstellt auch immer – von der Revolution spricht, zeigt Honold 2005: 74–90. Zur Gewittermetaphorik vgl. im Weiteren 96, 104. Die „periodischen Schwingungen bewegter Körper“ (115) untersucht Honold, anders als Link, v. a. im Hinblick auf astronomische, nicht auf menschliche Körper.

45 Link 1999: 74–77, 78 ff.

Aufklärung“ zu erreichen als jene, die zeitgenössisch und gängig war, wird von dieser Frage jedenfalls gar nicht berührt.⁴⁶

7 Verpflanzung der Geschichte

In unserem Kontext ist es nun zentral, dass sich von Hölderlins „naturwissenschaftlichem“ Wissen her auch die späte Überarbeitung von *Brod und Wein* interpretieren lässt und sich so auch die Frage nach der ganz eigenen, der „[n]ationellen“ Dichtungsart und letztlich die nach dem „deutsche[n] Gesang“ neu stellt.

Jean-Luc Nancy hat die Aufgabe, Hölderlin heute zu lesen, einmal damit umschrieben, ihn ohne Götter zu lesen.⁴⁷ Auch diese Aufgabe beginnt Hölderlin selbst schon in der Überarbeitung von *Brod und Wein*. In der Überarbeitung werden die Götter, und damit letztlich auch der triadische Gedanke von einer Anwesenheit, einem Rückzug und einer Wiederkehr der Götter zugunsten eines naturgeschichtlichen Prozesses ausgesetzt: eines Prozesses, in dem Natur und Geschichte nicht länger unterscheidbar sind oder vielmehr immer ununterscheidbarer werden und den ich im Folgenden als *Verpflanzung* bezeichnen möchte.

Verpflanzt wird in der Überarbeitung zunächst der vormals „kommende Gott“, von dem es dann in der Überarbeitung heißt: „Dorther kommt und da lachet verpflanzet, der Gott.“ (Ü 54) Dass der Gott nicht nur „verpflanzet“ ist im Sinne von entwurzelt und anderswo heimisch gemacht – so wie der Weingott Dionysos wohl indischen Ursprungs ist, bevor er zunächst im vorderen Orient und dann in Griechenland wieder auftaucht –, sondern dass der Gott auch darum „verpflanzet“ erscheint, weil er selbst ganz Pflanze wird, das wird man als unerwartet und vielleicht gar als befremdlich kennzeichnen dürfen. Denn die lokal-bewegte Sinndimension ist bei Hölderlin und auch in *Brod und Wein* allemal näherliegend. Dass die griechische Kultur sich mittels eines Systems von Pflanzstädten, von Kolonien, vor allem nach Westen ausgebreitet hat, ist nicht nur historisch belegt, sondern auch bei Hölderlin bedeutsam. In der Überarbeitung der letzten Strophe von *Brod und Wein* etwa heißt es:

46 Ein ähnliches Problem – ob die Morphologie auf alte Formbegriffe vor der epistemischen Zäsur ‚um 1800‘ zurückgreift oder aber ‚moderne‘, ‚protostrukturalistische‘ der nächsten Zäsur ‚um 1900‘ vorwegnimmt – stellt sich bei Goethe. Vgl. dazu Geulen 2016, insb. das Kapitel „Reihenbildung“, 109–122.

47 Nancy 1997: 34: „Heute Hölderlin zu lesen verlangt auch, ihn aus der romantischen Bilderwelt zu lösen, die zwangsläufig die seine war und zu der auch ‚die Götter‘ gehörten.“

[...] Nemlich zu Hauß ist der Geist
 Nicht im Anfang, nicht an der Quell. Ihn zehret die Heimath.
 Kolonien liebt, und tapfer Vergessen der Geist. (Ü 154–156)

Dass der Geist nicht im Ursprung, nicht an der Quelle und auch nicht an der Wurzel „zu Hauß“ ist, sondern in den „Kolonien“ eine neue „Heimath“ findet, die ihn womöglich nicht mehr aus-„zehret“, sondern nährt: Das kann als unmissverständlicher Einspruch gegen alle Ursprungsmetaphysik des Eigenen gelten. Der Geist will hinaus – ins „Offene“ –, und auch die Topik der Kulturwanderung von Griechenland nach Hesperien würde zum kolonialen Prinzip der Verpflanzung passen. Und so heißt es denn auch in der neunten Strophe – gleichlautend in Reinschrift und Überarbeitung:

Was den Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt,
 Siehe, wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists! (R 149 f.)

Während ein national gesinnter Leser wie Friedrich Beißner 1933 noch annehmen wollte, Griechenland sei eine Kolonie deutschen Geistes (worin Martin Heidegger ihm dann folgte), ist auch die kulturmigratorisch korrektere Lesart, wonach Hesperien eine späte Ausgründung, eine Kolonie Griechenlands sei, nicht vor speziell „[n]ationellen“ Lesarten bewahrt geblieben. Denn Hesperien – „[u]nser Land“ – wäre demnach nicht nur transitorische *Station*,⁴⁸ sondern auch finale *Erfüllung* allen griechischen Geists. Im Geist der Deutschen Bundesbahn schreibt Jochen Schmidt entsprechend 1968: „Unser Land Hesperien bildet also nicht den Anfang, sondern die Endstation des Geistes.“⁴⁹

Gegen diese national zentrierten, allemal unscharfen Lesarten (denen man zumindest vorwerfen muss, dass sie alle das „Vergessen“ vergessen, das der Geist so „tapfer“ liebt) kann der Doppelsinn der Verpflanzung geltend gemacht werden.

Was also könnte ein Gott sein, der sich „verpflanzet“? Wie fügt sich die Idee eines *dieu plante* – wie man in Übertragung der aufklärerischen Vorstellung eines *homme plante* sagen könnte⁵⁰ – in die Gesamtinterpretation der

⁴⁸ So etwa Hans Pyritz 1953, dem zufolge die Kolonie den „neuen Wohnsitz“ bezeichnet, „in den der Geist auswandert (bis ihn die nächste Geschichtsstunde zu weiterer Landnahme treibt)“ (Pyritz 1953: 102, zit. nach Groddeck 2012: 264). Böschenstein sieht in der Überarbeitung von *Brod und Wein* auch den Weg nach Amerika schon vorgezeichnet, wie er in einer Parallelstellenkonstruktion mit der Hymne *Andenken* belegt, vgl. Böschenstein 1991: 175 f.

⁴⁹ Schmidt 1968: 201.

⁵⁰ Den *homme plante* führt – ohne Nachweis und ohne Bezug auf den verpflanzten Gott aus *Brod und Wein* – auch Jürgen Link an, vgl. Link 1999: 75. Der *homme plante* ist leider viel weniger bekannt als der *homme machine* des gleichen Autors, vgl. de la Mettrie 2008.

Elegie und besonders der späten Bearbeitung? Dass Hölderlin in seinem Vers „Dorther kommt und da lachet verpflanzet, der Gott“ (Ü 54) vielleicht tatsächlich einen Gott zu denken gibt, der selbst zur Pflanze wird, interpretiert Groddeck zunächst streng im engen Rahmen der antiken Bacchus-Ikonographie, wonach der Weingott nicht bloß als Weinstock allegorisiert werden kann, sondern bisweilen selbst diese Gestalt annimmt. Dann aber stellt Groddeck in Rechnung, dass mit diesem Eingriff eine „semantische Neuorientierung der ganzen Elegie“ verbunden ist: Wenn der Gott selbst Natur „ist“ und sogar Pflanze wird,⁵¹ dann wird auch verständlich, warum in der umfassenden Überarbeitung der letzten Strophe Hesperien als Ort der Wiederkehr der Götter nicht als eine neue Kulturlandschaft dargestellt wird, sondern als „Wildniß“ (Ü 121, 149), in der jener wiedergekehrte und wiederkehrende Gott „lachet“.

Eine gewisse Heiterkeit macht sich in der überarbeiteten letzten Strophe insgesamt breit. Wo die Versöhnung – „Ja! Sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus“ heißt es ohne Überarbeitung in beiden Versionen im ersten Vers (R 143) – in der Reinschrift noch als eine durchaus spannungsreiche Zusammenkunft inszeniert wird, in der die Abwesenheit oder Ferne der Götter nie ganz getilgt werden kann, da bringt die Überarbeitung einen höheren Frieden zur Darstellung, in dem allen ohne Mühsal alles zuteilwird. Das Distichon „Weil er bleibt und selbst die Spur der entflohenen Götter / Götterlosen hinab unter das Finstere bringt“ (R 147f.) wird in der Überarbeitung zu: „Weil er bleibt. Vergnügt ist nemlich der in der Wildniß / Auch. Und süßer Schlaf bleibt und Bienen und Mahl“ (Ü 149f.).

Dass die „Kolonien“ eben auch als Verpflanzungen, als wuchernde „Wildniß“ zu lesen sind, wird in einem Detail in der letzten Distichen-Trias der Elegie deutlich. Wo in der Reinschrift noch der „Fakelschwinger des Höchsten / Sohn, der Syrier“ – nach spätantiker Ikonographie können hier Dionysos oder Christus oder eben beide gemeint sein – noch Licht „unter die Schatten herab“ (R 155f.) bringt und also die Menschen noch als solche, als Bewohner eines Schattenreichs gefasst werden, da rastet in der Überarbeitung eben jener „Beseeler“ selbst in den „Schätten unserer Wälder“, wo ihn die „Blumen erfreuen“ (Ü 157f.).⁵²

51 Groddeck 2012: 91.

52 Angerissen, aber keineswegs ausgeschöpft ist dieser Zusammenhang bei Almhofer 1989: 162–174.

8 Alles ist irdisch

Der Tendenz nach wird in der Überarbeitung *Natur* – im Sinne wilder Verpflanzung – dort eingesetzt, wo in der „klassischen“ Reinschrift noch *Götter* und *Himmliches* walteten, und wenn auch die Götter als Wort und Namen nicht ganz verschwinden, so werden sie nun doch lesbar als Anrufungsinstanzen von „generativen Potenzen und Elementen der Natur“.⁵³ Der triadische Geschichtsprozess aber, der eine Wiederkehr Gottes in Aussicht stellt, wird damit als geschlossen-teleologischer Dreischritt in letzter Instanz (also dort, wo es zählt) ausgesetzt und als eine infinite *Rückkehr zur Natur* refiguriert.⁵⁴

Diese Lesart hat ihren härtesten Prüfstein an der siebten Strophe. In der Reinschrift bricht hier, nach der Evokation des „seelige[n] Griechenland“ in den Strophen 4 bis 6, das Bewusstsein der Gottesferne auf. Strophe 6 schließt mit dem Distichon „Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an / Und vollendet und schloß tröstend das himmlische Fest“ (R 107f.). Strophe 7 beginnt mit einer Apostrophe, die das Gedicht zu einer Zwiesprache werden lässt, die am Ende der Strophe wieder aufgenommen werden wird: „Aber Freund! Wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter / Aber über dem Haupt droben in anderer Welt“ (R 109f.). Diese strikte Trennung, die als bewusste und vom Gedicht bewusstgemachte für das Drei-Phasen-Modell zentral ist – ohne Rückzug keine Wiederkehr – wird in der Überarbeitung auch formal gleichsam überwuchert: die zuvor strenge Form verwildert. Eingeführt wird das einzige (und für die Form der Elegie allemal unübliche) Strophen-Enjambement, das somit auch die strikte formsemantische Dreiteilung der Elegie überspringt. Das letzte, Fragment gebliebene Distichon von Strophe 6 und das erste von Strophe 7 lauten in der Überarbeitung:

Aber er kam selbst und nahm des Menschen Gestalt an
[. .] ein Ärgerniß aber ist Tempel und Bild,

Narben gleichbar zu Ephesus. Auch Geistiges leidet,
Himmlischer Gegenwart, zündet Feuer, zuletzt. (Ü 107–109)

„Tempel und Bild“ sind nun keine Erinnerungszeichen mehr dafür, dass die Götter einst zugegen waren, sondern werden als „Ärgerniß“ und als „Narben“

⁵³ Link 1999: 77.

⁵⁴ Vgl. Link 1999: 52–64 u. ö. Von einer „transition from the eschatological to the geographical conception of history“ (Tang 2008: 304) zu sprechen, scheint mir allerdings zu kurz zu greifen: Denn das eschatologische Modell *ist* bei Hölderlin ein geographisches. In der Überarbeitung wird beides gleichermaßen abgearbeitet.

wahrgenommen, als verwachsene und entstellt-entstellende Zeichen – Ruinen – eines Einschnitts oder Verlusts. Während die „klassische“ Reinschrift die Schwierigkeiten ausmisst, die eine Wiederkehr Gottes zu gewärtigen hätte – die Menschen sind eigentlich zu schwach, „die göttliche Fülle“ (R 114) zu tragen – stellt die Überarbeitung aus, dass schon die Erwartung einer Rückkehr eine unreine Vermischung der Sphären bedeutet. Während Griechenland zuvor als „Haus der Himmlischen“ angerufen wird, als „Festlicher Saal! Der Boden ist Meer! Und Tische die Berge / Wahrlich zu einzigem Brauche vor Alters gebaut!“ (R 57f.), da heißt es nun, in der überarbeiteten Strophe 7, von Hesperien: „Gebäuden gleich stehen die Bäum und Gebüsch / Nimmer“ (Ü 116f.). Wenn „Bäum und Gebüsch“ keinen „Gebäuden“ für die Himmlischen mehr gleichen, so bleiben sie doch eben das: „Bäum und Gebüsch“. Das jedenfalls stellen dann – eingeleitet durch ein adversatives „Aber“ – die letzten vier Distichen vor Augen, und sie nehmen dabei die verpflanzt-verwachsenen Ruhebilder der letzten Strophe in der Vision eines Tierfriedens vorweg:

Aber Herzen an Kraft, wie auf weißer Haide Blümlein,
 Da es dürr ist; das Grün aber ernähret das Roß
 Und den Wolf, in der Wildniß, aber des Todes denkt Einer
 Kaum, und der Jugend Haus fassen die Seher nicht mehr. (Ü 119–122)

Wenn erst die „Wildniß“ nicht mehr als „Haus“ ge- und versehen wird, kommt Ruhe auf.⁵⁵ Dass damit kein bloßes Verkennen propagiert wird (wie es die Rede vom Tod, an den kaum einer denkt, andeuten könnte), stellen indes die letzten beiden Distichen fest; sie kommen *gesetzt*, als ein Gesetz fast daher, sind aber schwer zu fassen:

Aber doch etwas gilt, allein. Die Regel, die Erde.
 Eine Klarheit, die Nacht. Das und das Ruhige kennt
 Ein Verständiger wohl, ein Fürstlicherer, und zeigt
 Göttliches, ihrs auch sei lang, wie der Himmel breit. (Ü 123–126)

Wiederum adversativ durch ein „Aber“ eingeleitet, wird gegen den Wildwuchs der „Wildniß“ hier zunächst noch sehr unbestimmt „etwas“ gesetzt, das aber doch „gilt“ und dessen Geltung sogar Ausschließlichkeit beansprucht („allein“). Dieses geltende Etwas ist eine „Regel“, die Groddeck überzeugend als „Kunstregel“ im Sinn des Böhlendorff-Briefs interpretiert: Das Wort stammt aus dem Bereich des Handwerks und meint hier „Maß oder Richtscheit“; in Hölder-

⁵⁵ Hier muss daran erinnert werden, dass „der Jugend Haus“ zuvor noch als „Haus der Himmlischen“ benannt wurde.

lins übergreifendem poetologischem Projekt, das Dichten als Handwerk zu begreifen und, wie es in den *Anmerkungen zum Oedipus* heißt, der „μηχανή der Alten“ anzugleichen, um dem Dichter „auch bei uns“ Rang und Ansehen zu sichern, kann die „Regel“ [..] synonym mit ‚Gesez‘ und ‚Kalkul‘ verstanden werden.⁵⁶ Verstehen wir die Regel als Maß, dann stellt sich der Vers in ein Korrespondenzverhältnis zu jenen anderen Versen, in denen eine poetologische Maxime ausgegeben wurde: „Fest bleibt Eins“ – „immer bestehet ein Maas“. Nimmt man aus dem Kontext dieser Verse noch die Schritte (und die Versfüße) als das hinzu, was gemessen wird – „Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann“ (R 46) – dann wird „die Erde“ als Widerhalt lesbar, auf dem erst die Schritte einen Rhythmus erzeugen.

Über die poetologische Lesart hinaus aber kann der Bedeutungshorizont des elliptischen Nominalsatzes „Die Regel, die Erde“ gar nicht weit genug angesetzt werden. Hier wird, so komprimiert wie nur irgend denkbar, ein „Abschied von jeder Transzendenz festgeschrieben. Keine Himmlischen, keine Vergangenheit, kein Äther, keine Götter, keine Geister, sondern allein ‚die Erde‘ gibt jetzt die gültige Regel“.⁵⁷

Vorbereitet wird die Einholung der Transzendenz (oder ihr Immanentwerden) schon in der vierten Strophe. In der Reinschrift wird das „seelige[] Griechenland“ durch eine Reihe von Fragen evoziert, die den „Gesang“ wie selbstverständlich in den „Tempel[n]“ der „Götter“ verorten:

Aber die Thronen, wo? Die Tempel, und wo die Gefäße,
Wo mit Nectar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang? (R 59 f.)

Die Überarbeitung überschreibt „Die Tempel“ mit „Geseze der Erd“, der „Gesang“ wird durch die Einfügung von „Schritte[n]“ und der Gangart des Schreibens noch stärker als poetisch geformte, nach Versfüßen gemessene Sprache markiert; die „Götter[]“ als Adressaten des Gesangs verschwinden ganz:

Aber die Thronen, wo? Geseze der Erd und die Schritte,
Wo mit Nectar gefüllt, schreitend in Winkeln Gesang? (Ü 59 f.)

⁵⁶ Groddeck 2012: 203. Der erste Satz der *Oedipus*-Anmerkungen lautet: „Es wird gut seyn, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerlich Existenz zu sichern, wenn man die Poesie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur μηχανή der Alten erhebt“ (Hölderlin 1952: 195–202, hier 195).

⁵⁷ Groddeck 2012: 202. Indes wird man den „Äther“ vielleicht aus der Reihe ausnehmen müssen. Denn der Äther – im Gedicht angerufen als „Vater Äther“ – ist, so hat Link gezeigt, gerade eines der stärksten Indizien einer rein diesseitigen, naturwissenschaftlichen Lesart, vgl. Link 1999: 77–81. Der Begriff der Regel firmiert – innerhalb der Bestimmung des „Maßes“ – in Hegels *Logik* als einer der zentralen Begriffe, vgl. Hegel 1999: 229–238.

In den Fügungen „Die Regel, die Erde“ und „Geseze der Erd“ verdichtet sich jener Prozess, der nicht nur Jenseitiges (die thronenden Götter und das Göttliche) durch Diesseitiges (Mensch, Natur, Erde) ersetzt, sondern auch die Bezugsordnung verschiebt, in der beides zuvor gegenübergestellt wurde. Die Beiordnung des zweiten Nominalsatzes „Eine Klarheit, die Nacht“ etwa justiert die zuvor bestimmende Zeitordnung von Tag und Nacht schon dadurch neu, dass der Tag als Zeitraum der „Klarheit“ und Hellsicht ganz wegfällt und die „Klarheit“ – als „Eine“, gemeinsame und unteilbare – nun „der Nacht“ zugeschrieben wird. Der „Himmel“, der im letzten Vers auftaucht, ist nicht mehr ein Ort „droben in anderer Welt“, nicht mehr der Aufenthaltsort entzogener „Himmlischer“, wie zu Beginn von Strophe 7 in der Reinschrift, sondern komplementäres Gegenstück zur Erde, über die er sich „breit“ ausbreitet; der Himmel selbst ist irdisch geworden, so wie zuvor schon „Göttliches Feuer“ zu „Witterungen“ geworden ist.⁵⁸

Die „Erde“ und der „Himmel“, so könnte man zuspitzen, sind gleichsam „verpflanzet“ wie der Gott, ja, sie mussten auch erst verpflanzen, weil sie keinen Gegensatz mehr zum Gott und den Göttern bilden: All die Pflanzen, „Bäume und Gebüsch“, das „Obst“, der „Haide Blümlein“, die „Blumen“ und „Wälder“, die ganze „Wildniß“, kurz: „Lebendiges“ wächst nun auf und aus der Erde in den Himmel, ohne dass dies noch als frevelhafte, als heroische oder epiphantische Grenzüberschreitung betrachtet werden könnte.⁵⁹

Die Immanenz: ein Leben . . . – diese Formel, die der späte Deleuze unter anderem der „letzten Philosophie“ Fichtes abgewinnt,⁶⁰ wird auch als Umschreibung der späten Poetologie des Fichte-Schülers Hölderlin gelten können: konzeptionelle Abarbeitung und dichterische Abschreitung aller transzendental sich versichernden (Geschichts-)Philosophie und Poetik gleichermaßen, Freilassung in eine

58 Alexander Honold schreibt treffend von einer „Erdung des Himmels bei Brot und Wein“ (Honold 2005: 393) und untersucht diesen Prozess an *Brod und Wein*, vgl. ebd.: 407–419.

59 Bei Böschenstein 1991: 190 heißt es bündig: „Der Himmel und die Unterwelt sind als brennende Zonen ersetzt durch die Erde der Blumen und Wälder.“ Poetologisch gewendet spricht Nägele von der „verblümte[n] Rede“ des Gedichts (Nägele 1985: 99 f).

60 „Man möchte sagen, die reine Immanenz sei EIN LEBEN und nichts anderes. Sie ist nicht Immanenz im Leben, vielmehr ist sie als Immanentes, das in nichts ist, selbst ein Leben. Ein Leben ist die Immanenz der Immanenz, die absolute Immanenz: Es ist ein vollkommenes Vermögen, vollkommene Glückseligkeit. In dem Maß, in dem Fichte die Aporien von Subjekt und Objekt hinter sich läßt, stellt er in seiner letzten Philosophie das transzendente Feld als *ein Leben* dar, das von keinem Sein abhängt und keinem Akt unterliegt: absolutes unmittelbares Bewußtsein, das selbst in seiner Tätigkeit nicht mehr auf das Sein verweist, sondern sich fortwährend in einem Leben setzt. Das transzendente Feld wird dann zu einer wahrhaften Immanenzebene, die den Spinozismus ins Innerste des philosophischen Unternehmens von neuem einführt“ (Deleuze 1996: 30).

Natur, die als „nicht-teleologischer determiniert-kontingenter Prozeß“ begriffen wird.⁶¹ Die „Irdischwerdung des Dionysischen“, von der Böschstein schreibt, ist ein offener Prozess des Werdens, ohne festen Grund und sicheres Ziel.⁶²

9 Schluss ohne Vollendung

Das gesuchte „Eigene[]“, der eigene Gesang, findet in der Reinschrift sein „Maas“, seine „Regel“ und sein „Gesez“ noch am Gesang der Griechen. Der „freie Gebrauch des Eigenen“⁶³ aber, der nach Szondi erst eine wahrhafte „Überwindung des Klassizismus“ erlaubt, steht hier noch aus; dieser gesuchte „freie Gebrauch“ wird erst in der Überarbeitung spürbar, wenn das „Eigene[]“ buchstäblich durch „Lebendiges“ überwuchert wird. Auch formal überwuchert die Überarbeitung das strikte Versschema und erzeugt so allenthalben rhythmische Härten und Unregelmäßigkeiten, die als Fehler nur werten kann, wer sie nicht als Ausdruck von Freiheit, als Praxis eines „freie[n] Gebrauch[s]“ zu begreifen versteht.

Die Freiheit muss ihre Form dem Leben und dem Lebendigen selbst abgewinnen – oder sie findet keine. Dieses Postulat, dem philosophisch schon Kant gefolgt ist und an dem sich zeitgenössisch noch Hegel orientiert – die *Phänomenologie des Geistes* entsteht parallel zur späten Überarbeitung von *Brod und Wein*, die *Wissenschaft der Logik* wird einige Jahre später wesentliche Einsichten zum Zusammenhang von Maß, Regel und Freiheit auf ihre Art erbringen –, leitet auch Hölderlins späte Poetologie an.⁶⁴

61 Link 1999: 257.

62 Böschstein 1991: 190. Allerdings würde ich, so viel sollte klar geworden sein, die „Idylle“ der Verpflanzung gerade *nicht* in einen „deutlichen Gegensatz zur ‚Regel‘ der Erde und zur Klarheit der Nacht“ stellen, sondern sie vielmehr als deren Komplement fassen. Meiner Interpretation nach beginnen sowohl die Geltung der „Regel“ wie das Walten der Verpflanzung genau dann, wenn „die Erwartung einer Götterankunft verschwindet“ (Böschstein 1991: 191). Dieses Verschwinden hat in meiner Lesart gerade keinen katastrophischen, sondern einen befriedenden Charakter.

63 Hölderlin 1954: 426.

64 Zur freien Form des Lebens und zur Lebensform der Freiheit zwischen Kant und Hegel hat – das kann hier nur erwähnt, nicht aber in Bezug auf Hölderlin ernsthaft durchgeführt werden – in den letzten Jahren vor allem Thomas Khurana entscheidende Arbeiten vorgelegt, vgl. kurz: Khurana 2017a: 105–135 und lang: Khurana 2017b.

In seinem Aphorismus *Dem folgt deutscher Gesang* hat Adorno dem Postulat von der lebendigen Form der Freiheit eine geschichtsphilosophische Wendung gegeben: „Wo der freie Vers als Form eigenen Wesens sich erweist, ist er aus der gebundenen Strophe hervorgegangen, über die Subjektivität hinausdrängt.“ Und wenig später: „Nicht umsonst war die Epoche der freien Rhythmen die französische Revolution, der Einstand von Menschenwürde und -gleichheit.“⁶⁵ Das ‚Hinausdrängen‘ der Subjektivität und der Verse über die alten sozialen und metrischen Formzwänge hinaus darf indes nicht als einfaches Entwachsen – im Sinne eines Erwachsenwerdens – verstanden werden, sonst ginge die Analogie zur Revolution ins Leere. Die wesentliche Negativität des Vorgangs – die freien Verse sind nur als „strenge Negation des Strengsten“ zu haben⁶⁶ – zeitigt eine Dialektik, die bis zu unserer Ausgangsfrage nach der Möglichkeit des Deutschen als Sprache der Dichtung durchschlägt, und somit auch auf die Möglichkeit eines „deutsche[n] Gesang[s]“. Denn das Deutsch, das Hölderlin in der Durcharbeitung der alten griechischen Metren und Formen gewinnt und das er zunehmend frei zu gebrauchen versteht, gerät ihm im gleichen Maß, in dem es ‚eigen‘ wird, zu einem ganz und gar Fremden: „Fremd ragen“, so Adorno, die „freien Rhythmen“ Hölderlins und Goethes in die „neuen Sprachen hinein und taugen kraft solcher Fremdheit zum Ausdruck dessen, was in Mitteilung sich nicht erschöpft.“⁶⁷ Bei Hölderlin werden die freien Rhythmen, die sich in der Überarbeitung von *Brod und Wein* ankündigen, vielleicht auch zum Ausdrucksmedium dessen, was sich gerade der Pluralität der „neuen Sprachen“ versagt, der „neuen“ National- wie der verschiedenen Wissenschafts- und Fachsprachen, die sich um 1800 konstituieren. Der alleinige Bezug auf die „Erde“ als Regel-, Maß- und Gesetzgeberin kann – neben der Aufkündigung aller transzendent versicherten Autorität – auch als Anrufung einer Universalität verstanden werden, in der die sprachliche Polarität von Eigenem und Fremden, von eigener und fremder, von Alltags- und von wissenschaftlicher Sprache, keine Rolle mehr spielt.

Hölderlins „deutscher Gesang“ jedenfalls ist einer, der zu „keinem existierenden ‚deutschen‘ Gesang stimmt“; es ist ein „deutscher Gesang“, wie es ihn weder um 1800 gab noch um 1900 geben wird“, so Bernhard Böschenstein in seinem Kommentar zu Adornos Aphorismus,⁶⁸ und dieser Gesang wird – so können wir ergänzen – auch abermals einhundert Jahre später nicht verständlicher geworden sein. Hölderlins „deutscher Gesang“ ertönt in einer Fremdsprache.

65 Adorno 1991: 296 f.

66 Ebd.: 296.

67 Ebd.

68 Böschenstein 2003: 113.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1991): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Almhofer, Werner (1989): „Wildniß“ und Vergnügen. Hölderlins mythologische Bildersprache in den späten Korrekturen von *Brod und Wein*. In: Bernhard Böschenstein & Gerhard Kurz (Hrsg.), *Hölderlin-Jahrbuch* 26, 162–174.
- Amstlinger, Julia & Jörg Wesche (2018): Metrik. In: Joachim Jacob & Johannes Süßmann (Hrsg.), *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus* (Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Supplemente 13). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 458–462.
- Avanessian, Armen, Winfried Menninghaus & Jan Völker (Hrsg.) (2009): *Vita aetetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Bertaux, Pierre (1969): *Hölderlin und die Französische Revolution*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böschenstein, Bernhard (1989): „Was nennest du Glück, was Unglück . . . mein Vater!“ Heinse in Hölderlins Dichtung. In: Bernhard Böschenstein & Gerhard Kurz (Hrsg.), *Hölderlin-Jahrbuch* 26, 1–19.
- Böschenstein, Bernhard (1991): *Brod und Wein*. Von der „klassischen“ Reinschrift zur späten Überarbeitung. In: Valérie Lawitschka (Hrsg.), *Hölderlin: Christentum und Antike* (Turm-Vorträge 1989/91). Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft, 173–194.
- Böschenstein, Bernhard (2003): Dem folgt deutscher Gesang. In: Andreas Bernhard & Ulrich Raulff (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Minima Moralia neu gelesen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 115–117.
- Bohrer, Karl-Heinz (2015): *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Berlin: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1996): Die Immanenz: ein Leben. In: Friedrich Balke & Joseph Vogl (Hrsg.), *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*. München: Wilhelm Fink, 29–33.
- Gaier, Ulrich (2011): Wilhelm Heinse. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 86–89.
- George, Emery E. (2011): Homburger Folioheft. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 379–394.
- Geulen, Eva (2016): *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*. Berlin: August.
- Groddeck, Wolfram (2011): Elegien. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 320–335.
- Groddeck, Wolfram (2012): *Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht*. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld.
- Frank, Manfred (1982): *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1999): *Die Wissenschaft der Logik: Das Sein*. Hamburg: Meiner, 224–264.
- Heidegger, Martin (1961): *Nietzsche*. Bd. 2. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Heinse, Wilhelm (1975): *Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe*. Mit Textvarianten, Dokumenten zur Wirkungsgeschichte, Anm. und einem Nachw. hrsg. von Max L. Baeumer. Stuttgart: Reclam.

- Hellingrath, Norbert von (1923): Brod und Wein. An Heinze [Kommentar]. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Bd. 4: *Gedichte 1800–1806*. Hrsg. von Norbert von Hellingrath. 2. Auflage. Berlin: Propyläen, 317–323.
- Hock, Erich (1995): „Dort drüben, in Westphalen“. *Hölderlins Reise nach Bad Driburg mit Wilhelm Heinsse und Susette Gontard*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hölderlin, Friedrich (1923): *Sämtliche Werke*. Bd. 4: *Gedichte 1800–1806*. Hrsg. von Norbert von Hellingrath. 2. Auflage. Berlin: Propyläen.
- Hölderlin, Friedrich (1951): Patmos. Dem Landgrafen von Homburg. In: *Sämtliche Werke* (Große Stuttgarter Ausgabe). Bd. 2.1: *Gedichte nach 1800*. Hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart: Kohlhammer, 165–172.
- Hölderlin, Friedrich (1952): Anmerkungen zum Oedipus. In: *Sämtliche Werke* (Große Stuttgarter Ausgabe). Bd. 5: *Übersetzungen*. Hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart: Kohlhammer, 193–202.
- Hölderlin, Friedrich (1954): An Casimir Ulrich Böhlendorff am 4. 12.1801. In: *Sämtliche Werke* (Große Stuttgarter Ausgabe). Bd. 6.1: *Briefe: Text*. Hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart: Kohlhammer, 425–428.
- Hölderlin, Friedrich (1976): *Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe). Bd. 6: *Elegien und Epigramme*. Hrsg. von Dietrich Eberhard Sattler. Frankfurt a.M.: Roter Stern.
- Hölderlin, Friedrich (2012a): Arbeitsreinschrift im Homburger Folioheft. In: Wolfram Groddeck: *Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht*. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld, 301–305 (= R).
- Hölderlin, Friedrich (2012b): Komplexer Text. In: Wolfram Groddeck: *Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht*. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld, 306–317 (= Ü).
- Honold, Alexander (2002): *Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike*. Berlin: Vorwerk 8.
- Honold, Alexander (2005): *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800*. Berlin: Vorwerk 8.
- Hüfler, Almut (2012): *Vermittlung und Unmittelbarkeit. Wilhelm Heinses Romanpoetik zwischen Leben und Literatur*. Heidelberg: Winter.
- Khurana, Thomas (2017a): Leben der Form. Praktische Vernunft nach Kant und Hegel. In: Maria Muhle & Christiane Voss (Hrsg.), *Black Box Leben*. Berlin: August, 105–135.
- Khurana, Thomas (2017b): *Das Leben der Freiheit. Form und Wirklichkeit der Autonomie*. Berlin: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich A. (1995): *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 3. Auflage. München: Wilhelm Fink.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1989): Vom deutschen Hexameter. In: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hrsg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a.M.: Insel, 60–156.
- Lachmann, Renate (2006): *Die (seltsame) Logik der Triaden. Festvortrag zur Eröffnung der zweiten Förderphase des Graduiertenkollegs „Die Figur des Dritten“*. Gehalten an der Universität Konstanz, 9. Mai 2006.
- Lee, Young-Ki (2007): *Friedrich Hölderlins Mythopoesie als neue Mythologie*. München: m-press.
- Link, Jürgen (1999): *Hölderlin-Rousseau: Inventive Rückkehr*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Link, Jürgen (2016): *Anteil der Kultur an der Versenkung Griechenlands. Von Hölderlins Deutschenschelte zu Schäubles Griechenschelte*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Menninghaus, Winfried (2005): *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mettrie, Julien Offray de la (2008): *L'Homme Plante / Der Mensch als Pflanze*. Weimar: edition weimar.
- Muhle, Maria (2017): Formen und Formierungen des Lebendigen. In: Dies. & Christiane Voss (Hrsg.), *Black Box Leben*. Berlin: August, 301–323.
- Muhle, Maria & Christiane Voss (Hrsg.) (2017a): *Black Box Leben*. Berlin: August.
- Muhle, Maria & Christiane Voss (2017b): Black Box Leben. Zur Konstruktion eines Leitbegriffs in den Wissenschaften und Künsten. In: Dies. (Hrsg.), *Black Box Leben*. Berlin: August, 9–15.
- Müller, Dominik (2009): *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses Ardinghello bis Carl Hauptmanns Einhart der Lächler*. Göttingen: Wallstein.
- Nägele, Rainer (1985): *Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung: „Uneßbarer Schrift gleich“*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Nancy, Jean-Luc (1997): *Das Kalkül des Dichters nach Hölderlins Maß*. Stuttgart: Legueil.
- Ovidius Naso, Publius (2014): *Liebesgedichte – Amores. Lateinisch – deutsch*. Hrsg. und übers. von Niklas Holzberg, 2., verb. und erw. Aufl. Berlin: De Gruyter.
- Petzold, Emil (1896/1967): *Hölderlins Brod und Wein. Ein exegetischer Versuch*. Reprographischer Nachdruck. Darmstadt: WBG.
- Previšić, Boris (2008): *Hölderlins Rhythmus. Ein Handbuch*. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld.
- Pyritz, Hans (1953): Zum Fortgang der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. In: Friedrich Beißner & Paul Kluckhohn (Hrsg.), *Hölderlin-Jahrbuch 7*, 80–105.
- Schmidt, Jochen (1968): *Hölderlins Elegie Brod und Wein. Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung*. Berlin: De Gruyter.
- Szondi, Peter (2011a): Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. In: *Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Jean Bollack. Berlin: Suhrkamp, 261–412.
- Szondi, Peter (2011b): Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. In: *Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Jean Bollack. Berlin: Suhrkamp, 345–366.
- Tang, Chenxi (2008): *The Geographic Imagination of Modernity: Geography, Literature, and Philosophy in German Romanticism*. Stanford: Stanford University Press.
- Völker, Jan (2008): *Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Winckelmann, Johann Joachim (1995): *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart: Reclam.

