

Nina Janz

„In Chören gegenwärtig“

Funktionen des hohen Tons
bei Hölderlin und Celan

und Abzählung auf überfakt
Urkult tief, der auf dem sprach der Geist
Kopf ist, und tief, wie im
And, selbst in Ordnung
In dem reißt, und facht
Man muss handeln, man weiß

~~von einem anderen~~

Das ist nur die und im
Von Leistung und
In der ersten Regel überfacht die
Mit einem Werk, der ist
In der ersten Teil, der ist
Das ist die Ursprung und die
Und die ersten, die, die, die
An der ersten Teil, der ist
An der ersten Teil, der ist
Die ist die erste, die ist
Das ist die erste, die ist

HÖLDERLIN-FORSCHUNGEN

„In Chören gegenwärtig“

HÖLDERLIN-FORSCHUNGEN

Herausgegeben von

Jörg Robert
Martin Vöhler

Wissenschaftlicher Beirat

Anke Bennholdt-Thomsen, Jakob Deibl,
Andreas Fahrmeir, John Hamilton,
Alexander Honold, Johann Kreuzer,
Gerhard Kurz, Anja Lemke,
Patrick Primavesi

BAND 6

Nina Janz

„In Chören gegenwärtig“

Funktionen des hohen Tons bei Hölderlin und Celan



BRILL | FINK



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846769768>

Die vorliegende Arbeit wurde 2024 von der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen unter dem Titel *Funktion des hohen Tons bei Hölderlin und Celan* als Dissertation angenommen. Für die Publikation wurde sie geringfügig überarbeitet.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2025 bei der Autorin. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.brill.com

E-Mail: info@fink.de

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Umschlagabbildung: Friedrich Hölderlin: Die Wanderung – Homburg, H, 1–4, Stadt Bad Homburg v. d. Höhe (als Depositum in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart) <Homburg, H, 1–4>.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2698-2579

ISBN 978-3-7705-6976-2 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6976-8 (e-book)

Inhalt

Einleitung	VII
1. Hölderlin – Celan. Ein Vergleich, hochgestimmt	VII
2. Methodik und Aufbau der Arbeit	XIII
1. Vom Funktionsbegriff zu einer literarischen Praxis des Funktionalisierens	1
1.1 Der Funktionsbegriff, literaturtheoretisch	2
1.2 Funktionalisieren. Eine literaturwissenschaftliche Praxis	6
1.3 Funktionalisieren. Eine literarische Praxis	14
2. Poetik des Übergangs. Hölderlins Praxis des hohen Tons	23
2.1 „Verfahrungsart“ als literarischer Erfahrungsprozess	28
2.2 Das „innigere Studium der Griechen“. Ein funktionaler Lektüremodus	39
2.3 „Untergang oder Übergang“: Hölderlins Funktionsmodell des hohen Tons	56
2.4 „Aber wo ist er?“ Ringen um einen Chor der Moderne	85
2.4.1 <i>Chor-Experimente um 1800</i>	87
2.4.2 <i>Das Empedokles-Projekt. Ein chorisches Sprachexperiment</i>	93
3. Ein Chor der Moderne in den <i>Gesängen</i>	109
3.1 „Leichtgebauete Brücken“. Darstellung des Übergangs in der imaginären Reise	111
3.2 „Daß Gemeingeist über alles in allem gehen“. Die zeitweilige Konstitution einer gemeinschaftlichen Anschauung im Fest ...	131
3.3 „+Chor. Zukunft“. Der Modus modernen Chorgesangs	141
3.4 Exemplarische Analyse: <i>Die Wanderung</i>	154
4. Poetik des Umwegs. Celans Praxis des hohen Tons	167
4.1 Das Gedicht und sein Gegenüber. Celans Funktionsmodell des hohen Tons	177
4.2 „Geheimnis der Begegnung“. Ringen um einen Chor nach der Shoah	195
4.2.1 <i>„Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du“.</i> <i>Celans Konzeption einer Stimmlichkeit der Schrift</i>	196

4.2.2 „Es wird Gespräch“. Die Lesungen in Niendorf (1952) und Jerusalem (1969)	203
4.2.3 „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“. (Un-)Möglichkeiten chorischen Sprechens nach der Shoah ...	218
5. Ein Chor nach der Shoah in der Niemandrose	232
5.1 „Mit ihm wandern die Meridiane“. Die Suche nach einer ansprechbaren Wirklichkeit in der imaginären Reise	235
5.2 „Rückkehr in das eben noch Stimmhafte“. Der Modus chorischen Sprechens nach der Shoah	290
5.3 Exemplarische Analyse: <i>Hüttenfenster</i>	309
6. Fazit	321
Literaturverzeichnis	332
Danksagung	356
Register	357
Sachen	357
Werke	359

Einleitung

1. Hölderlin – Celan. Ein Vergleich, hochgestimmt

Friedrich Hölderlin (1770–1843) zählt heute unumstritten zu den kanonisierten Größen der deutschsprachigen Literatur. Dabei begründen insbesondere die um 1800 entstandenen Gedichte seinen Ruhm. Wenngleich diese heute als eigentlicher Höhepunkt seines Werkes gelten, zeigte sich die zeitgenössische Rezeption weniger euphorisch, die Texte stießen eher auf Unverständnis und Ablehnung.¹ Wie Friedrich Hölderlin ist auch der Autor Paul Celan (1920–1970) aus dem gegenwärtigen deutschsprachigen Literaturkanon nicht mehr wegzudenken. Doch sahen auch seine Gedichte sich lange mit dem Vorwurf der Unverständlichkeit konfrontiert, stehen teilweise noch immer unter dem Signum des Hermetischen.²

Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass die poetische Verwandtschaft zwischen eben diesen gemeinhin als ‚dunkel‘ oder zumindest rätselhaft begriffenen Dichtungen in den vergangenen Jahrzehnten zu einem beliebten Gegenstand der Literaturwissenschaft avancierte. Celan selbst artikuliert die eigene Faszination für den anderen Dichter im Rahmen seiner sogenannten ‚Hölderlin-Gedichte‘ *Tübingen, Jänner* aus dem Band *Die Niemandrose* (1963) und *Ich trinke Wein* aus dem posthum herausgegebenen Band *Zeitgehöft* (1976). Aber auch in den zuvor entstandenen Gedichten *Andenken* aus dem Band *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) sowie *Tenebrae* aus *Sprachgitter* (1959) finden sich Bezüge zu Hölderlin, die eine lebenslange Beschäftigung mit Hölderlin erkennen lassen.³ So sind es in der Regel auch gerade diese Gedichte, die in den Mittelpunkt literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen gerückt werden, welche sich auf der Basis intertextueller Bezüge mit der Beziehung zwischen den beiden Dichtern auseinandersetzen. Dabei fällt der Befund zumeist negativ aus: Klaus Manger etwa stellt an den beiden Gedichten *Ich*

1 Vgl. dazu die systematische Untersuchung von Christ (2020).

2 Vgl. dazu exemplarisch die systematische Untersuchung von Sparr (1989), auf die sich bis heute immer wieder bezogen wird.

3 Zuletzt hat etwa Christoph Jamme sehr genau Celans Beschäftigung mit Hölderlin anhand der Anstreichungen und Notizen in dessen im DLA Marbach befindlichen Nachlass nachgezeichnet und dabei gezeigt, dass sich Celans lebenslange Faszination bereits bis in dessen Schulzeit zurückverfolgen lässt. Dessen intensive Auseinandersetzung beschränke sich dabei nicht ausschließlich auf die Gedichte oder die Biographie Hölderlins, sondern erstreckte sich auch auf dessen *Sophokles-Übersetzungen* und poetologische Abhandlungen (vgl. Jamme (2020), insb. 620–626).

trink Wein und *Andenken* ein Zerreißen des hymnischen Gefüges fest und attestiert Celan gar eine „Zerschlagung“ des Hölderlin’schen Gesangs.⁴ Ganz ähnlich argumentiert auch Otto Pöggeler, der Celans Dichtung vornehmlich als Gegenentwurf zu Hölderlins *Gesängen* begreift.⁵ Und erst kürzlich konstatierte Wolfgang Emmerich, dass Hölderlin gerade dem jungen Celan durchaus als „unmittelbare[s] Vorbild“⁶ diene, noch den Gedichten aus *Sprachgitter* attestiert er dabei einen unmittelbaren Anknüpfungswillen. Doch erkennt Emmerich in dem später entstandenen Gedicht *Tübingen, Jänner* (und später dann *Ich trink Wein*) eine „entschiedene Absage an die hymnische Sprechweise und den hohen Ton“.⁷

Demgegenüber zeigt sich Bernhard Böschenstein in seinen zahlreichen Veröffentlichungen zum Verhältnis von Hölderlin und Celan immer wieder bemüht, die beiden Dichter in einen produktiven Dialog zu bringen. Er liest Celans Gedichte als wiederholtes Zwiegespräch mit Hölderlin, welches er dialektisch zwischen Nähe und Ferne ausleuchtet.⁸ In dieselbe Richtung zielt auch Philippe Lacoue-Labarthes Lektüre von *Tübingen, Jänner*, in der er Celans Gedicht nicht als Abkehr von Hölderlins hohem Ton, sondern vielmehr als Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten eines Rückgriffs auf diesen begreift.⁹

An den vornehmlich auf die Unterschiede zwischen Hölderlin und Celan ausgerichteten Untersuchungen zeigt sich eine grundlegende, aber womöglich problematische Vorliebe der Celan-Forschung, die Winfried Menninghaus als „Zitatsuche“¹⁰ charakterisiert. Nach Menninghaus, der damit an einen zentralen Kritikpunkt Peter Szondi anschließt,¹¹ zielen viele Ansätze darauf, auf Basis literarischer, historischer und biographischer Anspielungen und Zitate die Bedeutung eines bestimmten Autors für Celans Werk offenzulegen, um so Einsichten in die oftmals schwer zugänglichen Gedichte zu erlangen.¹² Dabei läuft ein solches „Detektivspiel“¹³ Gefahr, die Bedeutung des Zitats stark einzuschränken und so die Interpretationsvorgaben zu fixieren. Dieses Verfahren

4 Vgl. Manger (1982/83), insb. 160–165.

5 Vgl. Pöggeler (1981). Vereinzelt Bemerkungen dazu auch in Pöggeler (2000).

6 Emmerich (2020), 286.

7 Ebd.

8 Vgl. Böschenstein (2008); Böschenstein (2006a); Böschenstein (2006b); Böschenstein (2006c).

9 Vgl. Lacoue-Labarthe (1991), 37.

10 Menninghaus (1988), 171.

11 Vgl. Peter Szondi (1973a).

12 Menninghaus (1988), 171.

13 Ebd., 170.

steht aber einer Poetik der Offenheit, wie Celan sie im *Meridian* entwickelt, diametral entgegen. Daneben schränkt sich nach Menninghaus damit auch die Forschung selbst in ihrer Betrachtungsweise ein – und zwar auf Kosten der Dichtung:

Die Vermehrung des positiven Wissens um literarische, historische und biographische Anspielungen und Zitate in Celans Werk hat nicht in gleichem Maß die Selbstreflexion des Wissens auf seinen eigenen Wert gesteigert. Im Gegenteil: das immer neue Finderglück macht eher blind für kritische und theoretische Fragen an das eigene Unternehmen.¹⁴

Eine solche ‚Zitatsuche‘ scheint nun aber gerade den Ausgangspunkt der meisten Forschungsbeiträge zu bilden, die sich mit dem Verhältnis von Hölderlins und Celans Dichtung beschäftigen. Diese Methodik mag eine gewisse Berechtigung haben, denn das Zitieren stellt selbst ein zentrales Verfahren in Celans poetischem Schreiben dar, das inzwischen ausführlich theoretisch und auch praktisch an einzelnen Gedichten untersucht worden ist.¹⁵ So stellt Arno Barnert in seiner systematischen Untersuchung zum „poetischen Zitieren“¹⁶ bei Celan heraus, dass die verschiedenen Formen des Zitierens, von markierten Zitaten über unmarkierte bis hin zu Zitat-Umformungen, als Ausdruck des dialogischen Anspruchs von Celans Dichtung begriffen werden können. Sie sind kein

monologisch-einseitiges Abrufen fremder Rede [...], sondern ein schwieriger Kommunikationsprozeß, in dem der zitierende Autor sich selbst bewußt mit der Fremdheit eines Zitats konfrontiert und auseinandersetzt, um mit dem Anderen, dem Zitierten, ein Gespräch aufzunehmen und dadurch die eigene Stimme überhaupt zu finden.¹⁷

Zitieren, so wird deutlich, erweist sich als Teil des Celan’schen Stimmfindungsprozesses, der nur in der Bewegung zu einem anderen hin, im Gespräch mit anderen Autor:innen, überhaupt gelingen kann. Insofern stellt es ein für Celans Dichtung konstitutives Verfahren dar, das jedoch gerade nicht auf intertextuelle Bezüge zu reduzieren ist. Will man die Offenheit der Celan’schen Poetik nicht verschleiern und auch weiterführende Zusammenhänge nicht

14 Ebd., 170.

15 Vgl. dazu vor allem die systematische Untersuchung von Arno Barnert (Barnert 2007). Daneben auch: Bayerdörfer (1973); Geisenhanslüke (2004); Gellhaus (1993); Jakob (1993); Menninghaus (1988); Pfad-Eder (2010), insb. 167–196; Szondi (1973b).

16 Barnert (2007), 12.

17 Ebd.

übergehen, so darf die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung nicht bei der Suche nach Zitaten stehen bleiben.¹⁸ Im konkreten Fall Hölderlin – Celan greift ein solches Verfahren der ‚Zitatsuche‘ allerdings in besonderem Maße zu kurz, erweist es sich doch als schwierig, die größtenteils negativen Verhältnisbestimmungen mit von Celan selbst und ihm nahestehenden Zeitgenossen getroffenen Aussagen in Übereinstimmung zu bringen. So verweist Böschenstein darauf, dass Celan sich zeitlebens in großer Nähe zu Hölderlin gesehen habe.¹⁹ Und auch Nelly Sachs teilt diese Beobachtung, wenn sie just in dem Zeitraum, in dem die obigen literaturwissenschaftlichen Positionen eine entschiedene Abkehr Celans von Hölderlin zu bestimmen versuchen, in einem Brief an Celan schreibt, dieser sei „gesegnet von Bach und Hölderlin“²⁰ oder ihn im Mai 1960 ausdrücklich als „Hölderlin unserer Zeit“²¹ charakterisiert. Die Äußerungen bezeugen eine Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung bzw. der Wahrnehmung Sachs’ auf der einen Seite und der gegenwärtigen Rezeption von Celans Gedichten auf der anderen Seite. Es ist das Anliegen dieser Arbeit, diesem Indiz für eine strukturelle Nähe im Denken und Schreiben der beiden Dichter nachzuspüren. Eine Nähe, die sich eben nicht zwangsläufig auf den ersten Blick, auf der Textoberfläche und an intertextuellen Bezügen ablesen lässt.

Es gilt, die beiden Dichter unter dieser Perspektive miteinander ins Gespräch zu bringen. Die Arbeit erprobt die These, dass es gerade das Register des hohen Tons ist, über das sich die Beziehung zwischen Hölderlins und Celans Dichtung neu denken lässt. Wenn beispielsweise Emmerich postuliert, Celan erteile dem Hölderlin’schen hohen Ton eine entschiedene Absage, so mag dieses Unterfangen auf den ersten Blick zweifelhaft erscheinen. Dieser Umstand lässt sich vor allem auf eine Unbestimmtheit der Rede vom hohen Ton zurückführen, die sich mit Blick auf Hölderlin konstatieren lässt. Wenn gleich nicht nur unter Literaturwissenschaftler:innen weitgehende Einigkeit darüber zu herrschen scheint, dass Hölderlins Dichtung unter dem hohen Ton reüssiert, fehlt es an einer systematischen Bestimmung, was denn eigentlich unter dieser Zuschreibung zu verstehen sei. Zumeist verweist der Terminus auf eine Einordnung in die hymnische Tradition und umkreist dabei Topoi wie

18 Hierauf weist auch Sieghild Bogumil-Notz hin, die darum bemüht ist, Hölderlin und Celan ausgehend von einem spezifischen Dichtungsverständnis, das Poesie und Geschichte eingeführt, miteinander ins Gespräch zu bringen. An ihre gewinnbringenden Überlegungen kann diese Arbeit in gewissem Maße anschließen, sucht sie aber systematischer unter dem Konnex des hohen Tons neu zu entwickeln (vgl. Bogumil-Notz (2020b)).

19 Vgl. Böschenstein (2006c), 314; Jamme (2020).

20 Wiedemann (1994), 25.

21 Ebd., 39.

ein pathetisches oder erhabenes Sprechen, das sich in Bezug auf religiöse oder mythologische Sinnbilder manifestiert;²² oder auf die sprachlichen Verfahren, die als Ausdruck dieser Traditionen gelesen werden.²³

Damit schließen solche Beobachtungen an klassische Topoi an, die seit der Antike mit dem hohen Ton bzw. der hohe Stillage in Verbindung stehen. Wie ein Blick in die Begriffsgeschichte zeigt, geht die Rede vom hohen Ton einerseits auf die antike Rhetorik zurück, in welcher der Begriff der hohen Stillage innerhalb der Lehre von den *genera dicendi* als Teil der *elucutio* seinen Platz hat. Schon in Aristoteles *Rhetorik* angelegt, entfalten insbesondere Cicero und Quintilian die drei Stilebenen ausführlich und erweitern sie durch zusätzliche Kriterien, an den Redner gerichtete Handlungsanweisungen sowie regelgeleitete Verfahrensweisen zur sprachlichen Ausgestaltung der Rede in den verschiedenen Stilen.²⁴ Von Beginn an ist der hohe Stil dabei vornehmlich auf die Leidenschaften der Zuhörenden ausgerichtet. Ziel ist es, zu erschüttern und zu bewegen. Damit steht er in enger Verbindung mit der Kategorie des Pathos und seit Pseudo-Longinos' Abhandlung auch mit dem Erhabenen.²⁵

Andererseits ist der hohe Stil ebenso Teil der antiken Regelpoetik, in der gerade die attische Tragödie wie auch chorlyrische Formen den Idealtypus einer hohen Dichtung darstellen, die aufgrund ihrer geformten Sprache die Zuhörenden zu affizieren und zu erschüttern vermag.²⁶ In beiden Fällen ist die Wirkmacht des hohen Tons von Anfang an mit dem Ideal eines ethischen Anspruchs verbunden: Dichter wie Redner stehen als Sinnbild des sittlichen Menschen für den Wahrheitsanspruch ihrer Rede. Einer Rede, die umgekehrt die Zuhörenden in der Erschütterung nicht bloß verführen, sondern moralische, für das gesellschaftliche Zusammenleben notwendige Werte vermitteln soll.²⁷

Diese grundlegende Konstellation bleibt über die Jahrhunderte trotz der abnehmenden Bedeutung der Rhetoriklehre weitestgehend konstant. Johann Georg Sulzer stellt dies in seinem Lemma „Ton“ deutlich heraus: „Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten, festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte

22 Vgl. dazu nur überblicksartig die systematischen Untersuchungen: Bennholdt-Thomsen (2004/2005); Gabriel (1992); Schilling (2018); Vöhler (1997).

23 Auch hier nur schlaglichtartig: Kurz (1982/1983); Killmayer (1992/1993); Schilling (2018).

24 Vgl. Sowinski (2007); zu einem kurzen historischen Abriss des hohen Stils auch Hempel (2011), 21–34.

25 Vgl. Bär/Vollmann/Kraus (2007).

26 Vgl. ebd.; Herington (1985); Gödde (2016); Gruber (2009).

27 Vgl. Hempel (2011), 24–26; Ueding (1996); Kuch (1983); Treu (1983).

liegt [...].“²⁸ Wie schon in der Antike kennzeichnet den hohen Ton im 18. Jahrhundert die Wahl eines (moralisch) hohen oder ‚kühnen‘ Gegenstandes, dem die „Wahl des Ausdrucks“²⁹ der Wörter, Bilder, Figuren, aber auch die Syntax und der Rhythmus angemessen sein müssen. Als entscheidend erweist sich dabei auch, dass sich die Wirkung, egal ob in der Rede oder der Dichtung, vor allem über eine oratorische Leistung vollzieht. „Seit der Antike“, so lässt sich mit John Hamilton prägnant zusammenfassen, „hat der hohe Ton mit der oratorischen Leistung des *movere* zu tun, die auf einen *sensus communis* zielt.“³⁰

Zwei zentrale Punkte lassen sich an dieser Charakterisierung als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit festhalten. Zum einen zielt das Register des hohen Tons dezidiert auf die Gemütsbewegung des Gegenübers, die vor allem über eine Form der stimmlichen Verlautbarung zu erreichen ist. Zum anderen hat der hohe Ton eine bestimmte Funktion, er ‚zielt auf den *sensus communis*‘, auf eine Form des Gemeinnsinns, der „moralisch-ästhetische Werthaltungen einer Gesellschaftsgruppe oder der Gesellschaft insgesamt“³¹ und somit „bestimmte, allen Menschen gemeinsame Überzeugungen, Meinungen oder Ansichten“³² umfasst. Diese auf neue Weise zu Bewusstsein zu bringen, wäre die entscheidende Funktion des hohen Tons, sei es „durch eine an ihn appellierende Rhetorik oder Philosophie“³³ – oder eben durch die Dichtung.

Während sich Überlegungen zum hohen Ton bei Hölderlin zumeist auf den ersten Aspekt konzentrieren, bleibt der zweite und ebenso zentrale Punkt, nämlich dass eine solche Dichtung gerade ‚auf einen *sensus communis* zielt‘, überraschend unbeleuchtet. Dieses Desiderat sucht die vorliegende Arbeit zu schließen, indem sie versucht, von dieser Funktionszuschreibung ausgehend eine alternative Lesart eines hohen Tons zu entwickeln. Dabei ist es vor allem die Funktion des hohen Tons, welche in den Fokus der Begriffsbestimmung gerückt werden soll. Dieser wird als eine Form literarischen Sprechens begriffen, der von Grund auf die Funktion zgedacht wird, allgemein gültige, gesellschaftliche Werte und Normen auf neue Weise ins Bewusstsein zu rufen, und die ausgehend davon an spezifischen Schreibweisen arbeitet, die dieser Funktion vor dem Hintergrund der oratorischen Leistung von Dichtung Rechnung tragen.

28 Sulzer (1793), 327.

29 Ebd.

30 Hamilton (2016), 437 [Herv. i. O.].

31 F. Neumann (2009), 842.

32 Ebd.

33 Ebd.

Hieran zeigt sich aber auch die Schwierigkeit, *den* hohen Ton im Rahmen eines so formulierten Kollektivsingulars zu greifen, erweisen sich doch gerade moralisch-ästhetische Werthaltungen einer Gesellschaft als grundlegend dem historischen Wandel gesellschaftlicher Strukturen unterworfen. Dies muss entsprechend auch für die Dichtung gelten, die eben jene erst zu Bewusstsein bringen soll. Diesen Umstand berücksichtigend geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass es – unter der Perspektive seiner Funktion betrachtet – so etwas wie *den* hohen Ton nicht geben kann. Er kann nur in verschiedenen Formationen existieren, die den jeweils gegebenen gesellschaftlichen Strukturen Rechnung tragen. Der hohe Ton ist Bestandteil des Ensembles tradierter literarischer Mittel, eine immer wieder aufs Neue räsonierende Idee, die in unterschiedlichen historischen Konstellationen unterschiedliche Schreibweisen befördert hat, wie am Beispiel von Hölderlin und Celan gezeigt werden wird.

Die Charakterisierung des hohen Tons ausgehend von dessen Funktion – und damit als sich in Abhängigkeit des jeweiligen gesellschaftspolitischen Kontextes unterschiedlich manifestierendes Konstrukt – ermöglicht es, Celans Dichtung als Versuch zu begreifen, einen *eigenen* hohen Ton zu entwickeln. Eine solche Perspektive, die unter dem Begriff des hohen Tons Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen den beiden Dichtern gleichermaßen zu greifen vermag, fehlt der Celan-Forschung bisher gänzlich.

2. Methodik und Aufbau der Arbeit

Die Bearbeitung des genannten Desiderats erfordert einen dezidiert funktionalen Untersuchungsansatz. Anstatt sich auf die klassischen Topoi wie den Pathos- oder Erhabenheitsdiskurs zu fokussieren, die sich in Schreibweisen des hohen Tons niederschlagen, kehrt die vorliegende Studie den Blick um und fragt nach den zugrundeliegenden Funktionen, die solche Schreibweisen in einem jeweils spezifischen historischen Kontext offenbar überhaupt erst hervorbringen. Die Untersuchung lässt sich dabei von der Annahme leiten, dass sowohl Hölderlin wie auch Celan ihr dichterisches Schreiben grundsätzlich von einer sehr präzisen Beobachtung der eigenen gesellschaftlichen Gegenwart her entwickeln und genau hieraus die Möglichkeitsbedingungen ihrer Dichtung ableiten. Mit anderen Worten: Am Anfang ihres poetischen Arbeitens steht das Ausloten eines möglichen *sensus communis*, auf den die eigene Dichtung zielen kann. Von dem aus erarbeiten sie in einem zweiten Schritt eigene Schreibweisen, die als Modus des hohen Tons zu begreifen wären, wobei diese Kontinuitäten wiederum – trotz historischer Differenzen – durch

eine strukturelle Nähe des poetischen Schreibfindungsprozesses von Hölderlin und Celan bezeugt werden.

Diese Art des Arbeitens soll in einem ersten Schritt als literarische Praxis des Funktionalisierens verstanden werden. Die theoretischen Grundlagen hierfür liefert das erste Kapitel. Dafür rekonstruiert es den literaturwissenschaftlichen Funktionsbegriff in verschiedenen theoretischen Ansätzen, um in einem ersten Schritt eine literaturwissenschaftliche Praxis des Funktionalisierens genauer konturieren zu können. In einem zweiten Schritt soll hier von ausgehend Funktionalisieren in eine literarische Praxis gewendet werden, die sich als konstitutiv für dichterische Denk- und Schreibprozesse erweist. Diese bildet dann den entscheidenden Konnex zwischen Hölderlin und Celan und macht damit eine Verbindung beschreibbar, die sich nicht mehr nur auf die intertextuellen Bezüge fokussiert, sondern auf systematische Weise die gemeinsame Struktur des poetischen Sprechens offenzulegen vermag und zugleich die je eigenen Formationen berücksichtigt.

Aus diesem Grund gliedert sich die Arbeit im Anschluss in zwei Hauptteile: Der erste konzentriert sich auf Hölderlin, der zweite auf Celan, wobei beide Hauptteile in je zwei Kapitel unterteilt werden, die dem funktionalen Zugang der Arbeit Rechnung tragen sollen. Das jeweils erste Kapitel widmet sich vornehmlich den poetologischen Texten und analysiert, wie die beiden Autoren ein Funktionsmodell eines eigenen hohen Tons entwickeln. Das zweite untersucht, wie diese Modelle anschließend in die poetische Praxis umgesetzt werden. Dabei soll gerade in der palimpsestartigen Anlage der Arbeit die dialogische Beziehung der beiden Dichter hervorgehoben werden.

Das zweite Kapitel konzentriert sich auf Hölderlins theoretische Arbeit am hohen Ton. Hierfür wird in einem ersten Schritt anhand seiner *Sophokles-Anmerkungen* und des Fragments *Wenn der Dichter einmal ...* nachvollzogen werden, inwiefern sich aus Hölderlins Begriff der Verfahrensart ein Funktionalisierungsprozess des eigenen Schreibens ableiten lässt. Anschließend beleuchtet ein zweites Unterkapitel genauer Hölderlins „Studium der Griechen“³⁴. Im Mittelpunkt steht dabei sein spezifischer, aber keineswegs unkritischer Rückgriff auf die antike Dichtung Pindars und Sophokles' unter der Fragestellung nach den Möglichkeiten der Gewinnung eines eigenen hohen Tons. Das dritte Unterkapitel erarbeitet dann vornehmlich am Fragment *Das untergehende Vaterland*, wie Hölderlin in der Verschränkung von gesellschaftlicher Gegenwartsdiagnose und kritischer Auseinandersetzung mit der antiken Tradition zu einem eigenen Modell des hohen Tons gelangt.

34 StA VI, 381.

Das dritte Kapitel untersucht daran anschließend, wie Hölderlin den eigenen hohen Ton in die poetische Praxis umsetzt. Die Textgrundlage hierfür bilden seine freirhythmischen Gedichte, die um 1800 entstanden sind und in der Forschung bis heute unter Titeln wie *Späte Hymnen*, *Vaterländische Gesänge* (StA) oder *Gesänge* (FHA) gefasst werden.³⁵ Letztere Nomenklatur findet auch in dieser Arbeit Verwendung. Wenn die etwa zeitgleich entstandenen Oden und Elegien nicht in die Untersuchung einbezogen werden, schließt die Arbeit an die Argumentation Szondis an, der den freirhythmischen Gedichten einen gesonderten Status zuweist. Für ihn gehören diese „in der inneren Chronologie seiner Dichtung [...] einer späteren Episode an[] als die beiden anderen lyrischen Gattungen.“³⁶ Szondi attestiert den *Gesängen* einen „qualitativen Sprung“³⁷ gegenüber den Oden und Elegien, in denen zwar bereits bestimmte Züge angelegt seien, die aber zunächst noch nicht vollständig entfaltet würden.³⁸ Während Szondi diesen Gedanken vornehmlich an Aufbau und Inhalt der Gedichte entwickelt, weist Boris Previšić diese Tendenz stärker an der rhythmischen Entwicklung in den Odenüberarbeitungen und Elegien nach.³⁹ Erik Schilling wiederum führt beide Überlegungen eng, den ‚qualitativen Sprung‘ markiert für ihn die Form der freien Rhythmen sowie eine inhaltliche neue Form der Reflexion: Zentrale Themen, die in den Elegien und Oden bereits angelegt waren, etwa das Motiv der Heimat, werden in den *Gesängen*

35 Während in der Forschung zumeist keine ausführliche Reflexion der Werkgruppenbezeichnung erfolgt, hat sich vor allem Ulrich Gaier um eine Aufwertung der Gattungsbezeichnung ‚Gesänge‘ bemüht (vgl. Gaier (1986/1987), Gaier (2000/2001); Gaier (2004); Gaier (2020)). Dieter Burdorf hat zuletzt in einem Aufsatz eine differenzierte Gegenposition eingenommen. Ausgehend von einer genauen Analyse der erhaltenen Textzeugen (Briefe, Handschriften, Gedichte) plädiert er für die Einordnung unter die Gattung der Hymne, betont jedoch auch die Bedeutung der Kategorie des ‚Gesangs‘ in Hölderlins expliziter (Paratexte) und impliziter Poetik in den Gedichten. Dass dort nun aber der Begriff der Hymne gerade kaum (nur in früheren Textzeugnissen) bis gar nicht vorkommt, erwähnt Burdorf nur am Rande (vgl. Burdorf (2019)).

In Erik Schillings diachroner Untersuchung freirhythmischer Hymnen findet sich zu Hölderlins späten Gedichten zwar ein kleiner Abschnitt zu „Gattung und Gattungsgrenzen“, der klären soll, „inwieweit die späten Gedichte Hölderlins als Hymnen zu bezeichnen sind“. Doch zielt dieser stärker auf eine Abgrenzung zu den Elegien und Oden als tatsächlich um die Frage der Bezeichnung (Schilling (2018), 158).

Insgesamt scheint zurzeit eine Art gangbarer Mittelweg zu herrschen, wie ihn etwa Martin Vöhler einschlägt, der vom „hymnischen Spätstil“ in den *Gesängen* spricht (vgl. Vöhler (2018/19)).

36 Szondi (1970a), 37.

37 Ebd., 60.

38 Ebd., 38.

39 Vgl. Previšić (2008), 49–85.

zunehmend als problematisch reflektiert.⁴⁰ Diese formale und inhaltliche Überschreitungsbewegung und ihre gleichzeitige Problematisierung konstituieren ein Spannungsfeld, in dem sich ausschließlich die Gedichte der *Gesänge* bewegen und das Hölderlins hohen Ton im Besonderen kennzeichnet.

Von dieser neu gefassten Beschreibung des Hölderlin'schen hohen Tons ausgehend erprobt der zweite Hauptteil eine neue Form des Gesprächs zwischen Hölderlin und Celan. Das vierte Kapitel widmet sich der Frage, inwiefern Celan in seinen poetologischen Zeugnissen die Grundlagen für einen eigenen hohen Ton entwickelt, der aber zugleich als dezidierte Auseinandersetzung mit einem hohen Ton Hölderlin'scher Provenienz gedacht werden muss. Hierfür werden zuerst die historischen Differenzen zwischen den beiden Autoren herausgearbeitet, in denen sich die Unmöglichkeit eines einfachen Rückgriffs auf Hölderlin für Celan manifestiert. Daraus abgeleitet zielt die Arbeit im Anschluss darauf, Celans poetologische Zeugnisse als ein Ringen um Anschlussmöglichkeiten an den hohen Ton zu lesen, indem er die Möglichkeiten auslotet, wie Dichtung auch nach der einschneidenden Erfahrung der Shoah auf so etwas wie einen *sensus communis* zielen kann.

Das fünfte Kapitel untersucht dann analog zu Kapitel drei, wie Celan das in der *Bremer Rede* und im *Meridian* erarbeitete Funktionsmodell eines eigenen hohen Tons schreibpraktisch umsetzt. Dabei soll herausgearbeitet werden, inwiefern Celans Gedichte über ähnliche sprachliche Verfahren und Motive einen Gesprächsraum mit Hölderlins hohem Ton trotz der historischen Differenzen zu eröffnen suchen. Dabei konzentriert sich die Arbeit auf Celans Gedichtband *Die Niemandsrose* (1963), die eine Mittelstellung in Celans Gesamtwerk einnimmt. Einerseits schließt Celan in keinem anderen Band so deutlich an die vornehmlich in den Preisreden entwickelte Poetologie an und sucht ihr dichterische Gestalt zu verleihen.⁴¹ Andererseits ist sie, wie Jürgen Lehmann betont, „zugleich Schwellentext und Wendepunkt“, sie resümiert „die Entwicklung des eigenen Dichtens, bevor dann mit *Atemwende* ein anderes, der europäischen Avantgarde verpflichtetes Schreiben dominierend wird“.⁴² In der *Niemandsrose* drückt sich am deutlichsten und auf systematische Weise Celans Ringen um die Möglichkeiten eines Sprechens im hohen Ton aus.⁴³

40 Schilling (2018), 159.

41 Vgl. Lehmann (2012a).

42 Lehmann (1997a), 35.

43 Womit keineswegs gesagt sein soll, dass Celan auch nicht in den anderen Gedichtbänden die Möglichkeiten eines Sprechens im hohen Ton auslotet. Dies wird unter punktueller Hinzuziehung anderer Gedichte deutlich werden.

Abgerundet werden beide Hauptteile durch eine exemplarische Analyse zweier Gedichte, *Die Wanderung* von Hölderlin und *Hüttenfenster* von Celan. Diese führen zum einen die vorher überblickshaft gewonnenen Erkenntnisse zu den Formationen des hohen Tons noch einmal eng. Zum anderen kann gerade an *Hüttenfenster* gezeigt werden, inwiefern Celan in der Auseinandersetzung mit Hölderlin zu einer eigenen, radikaleren Dichtung findet, die ein Sprechen im hohen Ton nach der Shoah erprobt.

Vom Funktionsbegriff zu einer literarischen Praxis des Funktionalisierens

Im Umgang mit literarischen Texten spielt die Vorstellung, dass Literatur eine bestimmte Funktion hat oder bestimmte Funktionen erfüllt, eine gewichtige Rolle. Funktionszuschreibungen werden immer wieder, in mehr oder minder expliziter Form, von den verschiedenen Akteuren des literarischen Feldes vorgenommen – von Autor:innen, Literaturkriter:innen sowie verschiedenen Rezipierendenkreisen, insbesondere aber von Literaturwissenschaftler:innen.¹ Aussagen oder Annahmen über die Funktionen von Literatur stellen einen zentralen Gegenstand der Literaturwissenschaft dar, „denn letztlich“, so konstatieren Marion Gymnich und Ansgar Nünning, „setzt jede interpretierende Aussage über einen literarischen Text Annahmen darüber voraus, welche Funktionen Texte oder einzelne Textelemente erfüllen.“² Entsprechend mag es wenig verwundern, dass der Funktionsbegriff zu den „Hundert Grundbegriffen“ der Literaturwissenschaft gezählt wird.³

Zugleich bleibt der Begriff selbst merkwürdig unbestimmt, wie Nünning in seinem Lexikoneintrag zur ‚Funktion‘ gleich eingangs bemerkt: „Der Terminus zählt zu den meistgebrauchten, vieldeutigsten und zumeist nur vage oder gar nicht definierten Grundbegriffen der Literaturwissenschaft.“⁴ Auch Rüdiger Zymner, der sich in der gleichnamigen Untersuchung explizit den *Funktionen der Lyrik* zuwendet und sich darum bemüht, das Konzept ‚Funktion‘ literaturwissenschaftlich zu rekonstruieren und zu erweitern, betont, dass „die literaturwissenschaftliche Verwendung des Konzepts ‚Funktion‘ allenfalls klar, aber nicht deutlich“⁵ sei. Zugespitzt seien ‚Funktion‘ und ‚Funktionen‘ zumeist „kaum mehr als bloße terminologische Joker“, mit denen „mehr oder weniger professionelle Sinnkonstrukte erzeugt werden“, die „immer irgendeinen Nagel auf den Kopf“ treffen.⁶

1 Vgl. Borkowski (2022), 116 f.

2 Gymnich/Nünning (2005), 3.

3 Vgl. Nünning (2011).

4 Ebd., 102.

5 Zymner (2013), 76.

6 Ebd., 75.

Im Anschluss an diese Beobachtungen zur relativen Unbestimmtheit des Funktionsbegriffs soll in diesem Kapitel in einem ersten Schritt zunächst sein literaturwissenschaftlicher Gebrauch überblicksartig herausgearbeitet werden. Ausgehend von einem solchen Überblick expliziter und impliziter Funktionsbestimmungen in verschiedenen literaturtheoretischen Ansätzen gilt es in einem zweiten Schritt, die literaturwissenschaftliche Rede von Funktionen, genauer den Akt der literaturwissenschaftlichen Funktionszuordnung, als eine Praktik des Funktionalisierens zu begreifen. Schon die eingangsgemachten Beobachtungen verdeutlichen, dass Funktionszuordnung und Interpretation in den meisten Fällen in einem engen Zusammenhang stehen. Aus diesem Grund soll versucht werden, im Anschluss an Andrea Albrecht, Lutze Danneberg, Olav Krämer und Carlos Spoerhase, die den Akt des Interpretierens als eine literaturwissenschaftliche Praktik in den Mittelpunkt rücken, das Zuschreiben von Funktionen ebenfalls als eine solche Praktik zu begreifen. Praktiken sind in diesem Sinne, wie Albrecht et al. hervorheben, zu verstehen als „routineförmige Tätigkeiten, die oftmals nicht vollständig durch explizite Regeln oder Methoden bestimmt sind, sondern in hohem Maße auf implizitem Wissen und Können – auf einem Know-how – beruhen, das durch Imitation und Beispiele erworben wird.“⁷ Literaturwissenschaftliche Praktiken, zu denen eben jene interpretative Funktionszuschreibung gehört, sind in ihrem Vollzug vielleicht nicht vollständig durch explizite Methoden geleitet, doch werden sie, wie die Autor:innen hervorheben, durchaus „in routinierter und somit auch bis zu einem gewissen Grad regelmäßiger Weise vollzogen“.⁸ Um diese Routinen und Regelmäßigkeiten genauer fassen können, gilt es in einem zweiten Schritt literaturwissenschaftliche Ansätze zu diskutieren, die dezidiert den Funktionsbegriff selbst zu problematisieren und begrifflich zu schärfen suchen.

Hiervon ausgehend fragt das Kapitel in einem dritten Schritt danach, inwiefern sich das Funktionalisieren auch als konstruktive Praxis im literarischen Denk- und Schreibprozess verstehen lässt.

1.1 Der Funktionsbegriff, literaturtheoretisch

In zahlreichen literaturtheoretischen Ansätzen und Methoden spielt der Funktionsbegriff eine zentrale Rolle. Ohne erstmal nach einer genauen Definition von Funktion zu fragen, lässt sich als heuristischer Ausgangspunkt eine

⁷ Albrecht/Danneberg/Krämer/Spoerhase (2015), 2.

⁸ Ebd.

Unterscheidung ziehen zwischen solchen Ansätzen, die sich mit der Rede von Funktion auf textimmanente Phänomene beziehen, und solchen, die sich vornehmlich auf das Zusammenspiel von Text und außertextuellem Kontext konzentrieren.

Für erstere stehen vornehmlich strukturalistische Traditionen. Sie beziehen ‚Funktion‘ auf innertextuelle Phänomene und fragen danach, wie Bedeutung aus den Beziehungen von einzelnen Sprach- oder Textelementen zu anderen Elementen hervorgebracht wird. Im Anschluss an Ferdinand de Saussure rücken sie dabei die Sprache als semiotisches System in den Mittelpunkt. Als ein System von Zeichen verstanden, konstituiert sich die Bedeutung dieser Zeichen aus der Funktion, auf ein Bezeichnetes zu verweisen: „Die Bedeutung ist dem Zeichen nicht auf geheimnisvolle Weise immanent, sondern sie ist funktional, das Ergebnis einer Verschiedenheit von anderen Zeichen.“⁹ Sprache besteht demnach von Grund auf aus einem funktionalen Zusammenhang der einzelnen Zeichen untereinander.

Diesen Funktionszusammenhang, der sich hinsichtlich der Literatur auf die Beziehung zwischen der Form eines Textes und seinem Inhalt konzentriert, näher zu beschreiben, stellt das Grundanliegen hierauf aufbauender strukturalistischer Ansätze dar. Juri Tynjanov definiert diese Beziehung als „konstruktive Funktion“: „Die Korrelation eines jeden Elements des literarischen Werks als System zu anderen Elementen und folglich zum ganzen System nenne ich die konstruktive Funktion des betreffenden Elements.“¹⁰ Jene ‚konstruktive Funktion‘ steht dann auch im Mittelpunkt anderer Untersuchungen, etwa Wladimir Propps Analyse russischer Volksmärchen, in der er ausgehend von der Untersuchung spezifischer Strukturelemente und Handlungsmuster eine Typologie des Genres Märchen entwickelt. Funktion bezieht sich bei Propp auf die kleinsten Erzähleinheiten, „die eine absichtsvolle und zielgerichtete Handlung innerhalb einer Handlungssequenz darstellen.“¹¹ Während Propp damit eine funktionalistisch-strukturelle Grundlage für die konkrete Literaturanalyse vorgelegt, konzentriert sich ein an Roman Jakobson anschließender Strukturalismus stärker auf linguistische Konzepte der Semiotik und auf die Frage nach der Konstitution von Bedeutung. Diese Richtung interessiert sich im Anschluss an Karl Bühlers Organon-Modell stärker für die Sprachfunktionen, die dieser in Darstellungs-, Ausdrucks- und Appellfunktion unterteilt.¹² Jakobson erweitert diese Klassifizierung auf sechs Funktionen, die

9 Eagleton (2016), 68.

10 Zitiert nach Fricke (2007), 643.

11 Nünning (2013), 237.

12 Vgl. Bühler (1965).

sprachliche Äußerungen erfüllen können. Dabei rückt die Literaturwissenschaft insbesondere die poetische Funktion in den Mittelpunkt, also jene, die die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf die spezifische Beschaffenheit der Sprache selbst lenkt.¹³ Der Funktionsbegriff in strukturalistischen Ansätzen fokussiert sich auf die Verfahrensweise der poetischen Sprache, auf die Beschreibung von Beziehungen einzelner Textelemente und Darstellungsverfahren innerhalb eines Textes. Im Zentrum steht verstärkt der über seine Funktionen bestimmbare ästhetische Aspekt des literarischen Textes selbst, weniger der kulturelle oder politische Kontext, in den Literatur immer auch eingebettet ist.

Nimmt man hingegen Ansätze in den Blick, die sich für das Zusammenspiel von Text und Leser:in oder, stärker kulturwissenschaftlich ausgerichtet, für die dynamische Wechselwirkungen von Literatur und Kultur interessieren, lassen sich auch dort unterschiedliche Funktionszuordnungen finden. Insbesondere wenn Literatur als Medium „kultureller Kommunikation“¹⁴ und der „kulturellen Selbstwahrnehmung“¹⁵ begriffen wird, wenn man den Fokus auf die Rezeption von Literatur innerhalb sozialer und gesellschaftlicher Kontexte legt, stellt sich die Frage nach der Funktion von Literatur.

Einen entscheidenden Impuls für die sich in der Rede von Funktionen manifestierende Beziehung von Text und Rezipierenden liefert die Rezeptionsästhetik. Sie geht von der Grundannahme aus, dass sich die Bedeutung eines Textes nicht ausschließlich aus textimmanenten Strukturen konstituiert, sondern erst durch den Lesenden hervorgebracht wird. Hans Robert Jauß bezeichnet dies als die „gesellschaftliche Funktion“ von Literatur. Diese zeigt sich nach Jauß eben dort, „wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt.“¹⁶ Jauß' Einschätzung erlaubt die Festhaltung eines wichtigen Grundsatzes, nämlich dass sich Überlegungen zu Funktionen von Literatur immer wieder auf das Zusammenspiel von Text und Leser:in sowie dem sozialen und kulturellen Kontext berufen. Hieran schließt etwa Hans Ulrich Gumbrechts Funktionsbegriff an: „Unter Funktionen von Texten sollen jene Auswirkungen auf das Verhalten und Handeln ihrer Hörer/Leser verstanden werden, die sich als Folgen der Textrezeption verstehen lassen.“¹⁷ Wo Gumbrecht von Auswirkungen

13 Vgl. Fricke (2007), 645.

14 Voßkamp (2003), 78.

15 Ebd., 77.

16 Jauß (1967), 63.

17 Gumbrecht (1978), 357.

spricht, stellt Wolfgang Iser die Wirkung von Literatur ins Zentrum der von ihm mitbegründeten Wirkungsästhetik.¹⁸ Wie Gymnich und Nünning konzentriert feststellen, konstituiert Literatur „nach Iser einen imaginativen Spezialdiskurs, dessen spezifisches Funktionspotential sich in der ästhetischen Wirkung auf den Leser konkretisiert“.¹⁹

Umgekehrt fragt Michel Foucaults Autorfunktion nach der Wechselwirkung zwischen Kontext und Autorkonzept. In *Was ist ein Autor?* untersucht er die Modalitäten und Verschiebungen der Funktion ‚Autor‘ in spezifischen Diskursen. Er begreift den Autor als „bestimmtes Funktionsprinzip“²⁰, das durch historisch wandelbare „diskursive Praktiken“²¹ überhaupt erst hervorgebracht wird, statt als Subjekt, das einen Text hervorbringt. Eine Funktion ist demnach nicht von sich aus schon gegeben, sondern Ergebnis verschiedener Operationen und Praktiken, die „je nach den Epochen und den Diskurs-Typen“²² variieren.

Daneben finden sich spezifische Funktionszuordnungen vor allem in theoriegeleiteten Ansätzen, die sich vornehmlich auf einen größeren kulturellen Kontext konzentrieren, die Literatur als Medium der ‚kulturellen Selbstwahrnehmung‘ begreifen und hieraus verschiedene Funktionszuschreibungen ableiten. Hubert Zapf etwa fragt nach der Rolle literarischer Texte innerhalb der Kultur und entwickelt ein „Funktionsmodell der Literatur als kultureller Ökologie“²³. Dabei geht er von der Grundannahme aus, dass „Analogien zwischen ökologischen Prozessen und den spezifischen Strukturen und kulturellen Wirkungsweisen der literarischen Imagination“²⁴ bestehen und modelliert hieraus systematisch ein triadisches Modell „kulturökologischer Funktionen“ der Literatur. Nach Zapf können literarische Texte erstens als „kulturkritischer Metadiskurs“ auf defizitäre Strukturen in der Gesellschaft hinweisen; zweitens als „imaginativer Gegendiskurs“ im fiktionalen Raum das darstellen, „was im kulturellen Realitätssystem marginalisiert, vernachlässigt oder unterdrückt ist“²⁵; und drittens als „reintegrativer Interdiskurs“²⁶ das Ausgegrenzte mit

18 Vgl. Iser (1976).

19 Gymnich/Nünning (2005), 17.

20 Foucault (2000), 228.

21 Ebd., 207.

22 Ebd., 214.

23 So der Titel des Aufsatzes Zapf (2005).

24 Zapf (2002), 3.

25 Zapf (2005), 64.

26 Ebd., 66.

dem „kulturellen Realitätssystem“ zusammenführen und so, im besten Fall, zur „Erneuerung des kulturellen Zentrums von dessen Rändern her“²⁷ beitragen.

Hat die Literatur bei Zapf vornehmlich eine korrektive Funktion, die Missstände aufzuzeigen und Alternativen zu entwerfen vermag, heben etwa die Überlegungen Astrid Erlls die erinnerungskulturelle Funktion von Literatur hervor. Sie betont, „daß literarische Werke neben Denkmälern, Riten, religiösen oder historischen Schriften ein wichtiges Medium kultureller Erinnerung darstellen.“²⁸ In diesem Zusammenhang hat Literatur also vor allem die Funktion, durch Praktiken des Speicherns und der Zirkulation Erinnerung überhaupt erst hervorzubringen.²⁹

Weitere konkrete Funktionszuordnungen, die vor allem im Kontext politisch-kritischer Ansätze in den *Gender* und *Postcolonial Studies* vorgenommen werden, fokussieren sich ebenfalls auf eine solch kritische, subversive oder sensibilisierende Funktion von Literatur.³⁰

1.2 Funktionalisieren. Eine literaturwissenschaftliche Praxis

Dieser Überblick macht deutlich, dass Vorstellungen von Funktionen bzw. Funktionszuordnungen literarischer Texte in verschiedenen literaturtheoretischen Ansätzen eine entscheidende Rolle spielen. Wie sich diese Zuordnungen jedoch genau vollziehen und was eigentlich unter ‚Funktion‘ zu verstehen wäre, bleibt dabei hingegen weiterhin unbestimmt. Folgt man in einem ersten begrifflichen Annäherungsversuch Zymners Einschätzung, formieren sich als Konnex zwischen den im Rahmen der entfalteten Ansätze genutzten Funktionsbegriffe Aspekte wie „eine Aufgabe erfüllen“, ‚eine Leistung erfüllen‘, ‚einen Zweck haben bzw. erfüllen‘, ‚einen Effekt hervorrufen‘, ‚eine Wirkung haben‘, ‚eine Auswirkungen haben‘, ‚eine Rolle spielen‘, ‚einer Intention entsprechen‘, ‚für etwas geeignet sein“.³¹ Die zugrundeliegende Annahme ist dabei, dass es eine „dynamische Abhängigkeit“ zwischen dem literarischen Text und einem hiervon unterschiedenen „Sachverhalt“ gibt, sei

27 Ebd., 65.

28 Erll (2002), S. 251.

29 Vgl. dazu auch Borkowski (2022), 120.

30 Vgl. dazu etwa die Überblickstexte von Stritzke (2005); Gymnich (2005). Zu betonen wäre, dass solche kritischen Auseinandersetzungen zumeist die sozialen Funktionen von Literatur in den Mittelpunkt der Überlegungen stellen und dabei gerade die ästhetische Funktion mehr und mehr in den Hintergrund rückt (vgl. Gymnich/Nünning (2005), 19).

31 Zymner (2013), 77.

es „eine Grund-Folge-Beziehung/Ursache-Wirkung-Beziehung bzw. [...] eine kausale oder aber auch [...] finale Beziehung im Unterschied zu bloßer statischer Parallelität oder Korrelation.“³²

Die literaturwissenschaftliche Rede von ‚Funktion‘ geht meist einher mit Vorstellungen von Wirkung und Zweck, aber auch von Intention und Aufgabe dieser sowie mit der Annahme einer wechselseitigen, dynamischen Beziehung zwischen einem literarischen Text und einem außertextuellen Sachverhalt. Die unbestimmte Mehrdeutigkeit des Funktionsbegriffs und die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten bei der Begriffsdefinition lassen sich nach Silke Stratmann vor allem zurückführen auf die Vermischung des fach- und alltags-sprachlichen Gebrauchs von Wirkung und Funktion sowie auf die uneinheitliche Begriffsverwendung in den unterschiedlichen theoretischen Ansätzen.³³ In vielen Fällen wird kaum expliziert, auf welche konkreten Elemente und Zusammenhänge sich die Rede von der Funktion eines literarischen Textes überhaupt bezieht.³⁴

Einen wichtigen Impuls zu einer ersten Konturierung des literaturwissenschaftlichen Funktionsbegriffes hat Winfried Fluck im Anschluss an Iser's wirkungsästhetischen Ansatz in seiner Untersuchung zur Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans gegeben. Zum einen geht Fluck von der Annahme aus, dass, egal aus welchem literaturtheoretischen Kontext heraus, jegliche interpretativen Funktionsbestimmungen berücksichtigen müssen, „dass der Text diese Funktionen nur über ästhetische Wirkungsstrategien umsetzen kann.“³⁵ Mit anderen Worten lassen sich Funktionen nicht unabhängig vom literarischen Text formulieren, sie können sich nur über dessen Strukturen und Verfahren verwirklichen.³⁶ In diesem Sinne fußt der Funktionsbegriff bei Fluck auf dem Zusammenspiel literarästhetischer Verfahren und kultureller Selbstdeutung, aus dem heraus sich dann überhaupt erst Funktionshypothesen formulieren lassen. Damit wäre auch der zweite entscheidende Punkt an Fluck's Begriffsbestimmung angesprochen, nämlich der hypothetische Charakter von Funktionsannahmen. Nach Fluck sind „über die tatsächliche Realisierung einer sozialen Funktion in einem komplexen gesellschaftlichen Handlungsfeld letztlich keine verlässlichen Aussagen möglich“, man könne also nur von

32 Ebd.

33 Vgl. Stratmann (2013).

34 Vgl. Nünning (2011).

35 Fluck (2005), 33.

36 Ebd. Vgl. dazu auch Fluck (1997), 10.

„Funktionshypothesen“ sprechen.³⁷ Funktionszuschreibungen lassen sich charakterisieren als für das Verständnis literarischer Texte notwendige Hypothesen über den Zusammenhang ihrer einzelnen Elemente oder Verfahren und ihrem Realitätsbezug. Folglich stellen sie einen interpretativen Akt dar, der von einer Wechselwirkung zwischen Text und außerliterarischem Kontext ausgeht. Dieser Dimension schenken strukturalistische Ansätze keine weitere Beachtung.³⁸

Roy Sommer definiert in seinen Überlegungen zu einer terminologischen Differenzierung des Funktionsbegriffs diesen, in Auseinandersetzung mit Flucks funktionsgeschichtlichem Ansatz, als ein „retrospektives Konstrukt“³⁹. Dieses operiere auf drei Ebenen, die in einem ersten Schritt erst einmal scharf zu trennen seien. Sommer unterscheidet zwischen „der Wirkungsabsicht bzw. Intention (der Autorinnen und Autoren) und dem Wirkungspotential des Textes sowie seiner Rezeption durch das zeitgenössische Lesepublikum“.⁴⁰ Funktionshypothesen, so sein Argument, können dann aus dem Zusammenspiel von Autor, Text und Rezipierenden heraus sinnvoll gebildet werden.

Mit dem Aspekt der Wirkungsabsicht ist es Sommer daran gelegen, zwischen der Annahme einer Autorintention vonseiten der Rezipierenden und der intendierten Wirkung eines empirischen Autors zu unterscheiden. Hierfür greift er in seiner Argumentation auf Umberto Eco's Unterscheidung zwischen dem empirischen Autor und dem Modell-Autor zurück. Nach Eco ist die Konstruktion eines Modell-Autors entschieden am Rezeptionsprozess beteiligt. So entwirft „der empirische Leser – als konkretes Subjekt der verschiedenen Akte der Mitarbeit – einen hypothetischen Autor [...], den er aus eben den Daten der Textstrategie deduziert.“⁴¹ Wesentlich hierbei ist, dass dieser Modell-Autor, so Sommer, als „Interpretationshypothese [erscheint], deren Grundlage der Text, nicht aber die Wirkungsabsicht des empirischen Autors ist. Vom Text ausgehend erschließt sich also nicht die Intention des empirischen Autors, sondern lediglich der Standpunkt des Modell-Autors“.⁴² Da der empirische Autor keineswegs identisch sein muss mit dem konstruierten Modell-Autor, der im Akt der Rezeption entsteht, müssen nach Sommer die Wirkungsabsicht des empirischen Autors und das Wirkungspotential des Textes gesondert betrachtet werden.⁴³

37 Fluck (1997), 12 f.

38 Vgl. Gymnich/Nünning (2005), 14.

39 Sommer (2000), 320.

40 Ebd., 327.

41 Eco (1987), 76 f.

42 Sommer (2000), 328.

43 Vgl. ebd., und auch Gymnich/Nünning (2005), 8.

Unter dem Wirkungspotential versteht Sommer „eine vom Text her begründbare Annahme über die möglichen Effekte der narrativen Strategien, die den nacherzählbaren Inhalt eines literarischen Textes strukturieren und organisieren und damit für den Sinn entscheidend sind.“⁴⁴ Sinn wiederum begreift er mit Irmela Schneider als ein „sich durch die Aktivität des Rezipienten entwickelndes Bedeutungsgefüge“⁴⁵, womit deutlich wird, dass sich keine allgemeingültigen Aussagen über das Wirkungspotential eines Textes treffen lassen, da sich die ‚möglichen Effekte‘ in Abhängigkeit von den Voraussetzungen der einzelnen Rezipierenden einstellen. Das Wirkungspotential lässt sich folglich nur interpretatorisch und darum immer auch nur teilweise erschließen.

Unter dieser Perspektive wäre ein textbezogener Funktionsbegriff zu verstehen als Summe von „Annahmen über die Relationierung der Textelemente durch die Leserinnen und Leser, die jeweils einen Teilbereich des Wirkungspotentials [...] aktualisieren bzw. realisieren.“⁴⁶ Entscheidend ist, dass Sommer damit dem Text selbst ausdrücklich keine Funktion zukommen lässt. Der Text kann keine Funktion erfüllen, denn eine solche ergibt sich stets abhängig vom Akt der Interpretation und davon, welcher Teil des Wirkungspotentials dabei vom Lesenden aktualisiert wird. Im Gegensatz dazu bezeichnet der Begriff der „historische[n] Wirkung“⁴⁷ die tatsächlichen, literaturgeschichtlich nachweisbaren Auswirkungen eines literarischen Textes. Während das Wirkungspotential gewöhnlich in den Bereich einer hermeneutisch orientierten Literaturwissenschaft fällt, wäre die Untersuchung der historischen Wirkung, wenngleich eher schwierig zu belegen, Gegenstand der empirischen Literaturwissenschaft.

Mit Wirkungsabsicht, Wirkungspotential und historischer Wirkung differenziert Sommer drei zentrale Aspekte, die zumeist in der literaturwissenschaftlichen Rede von der Funktion subsumiert und stillschweigend vermischt werden. „Funktionsgeschichtliche Hypothesen“, so schlussfolgert Sommer, „stellen im Nachhinein einen Zusammenhang zwischen diesen Aspekten her. Dieser ist stets abhängig von den jeweiligen theoretischen Annahmen und Erkenntnisinteressen, da Funktionen nicht Wesensmerkmale der zu untersuchenden Phänomene, sondern Beobachterkategorien sind.“⁴⁸

44 Sommer (2000), 328.

45 Ebd.

46 Ebd., 330.

47 Ebd., 331.

48 Ebd., 333.

Während Sommer und Fluck ‚Funktion‘ als nachträgliche, interpretatorische Zuschreibung und damit als ‚rekonstruktives Konstrukt‘ begreifen, kritisiert Zymner eben diese Auffassung. Eine solche Perspektive verabsolutiere den Blick der Literaturwissenschaftlerin oder des Literaturwissenschaftlers und sei nicht offen für eher „prospektive Zuweisungen“, etwa vonseiten der Autor:innen selbst und damit auch für die von Sommer sogenannten ‚Wirkungsabsichten‘ eines empirischen Autors.⁴⁹ Aus diesem Grund unterscheidet Zymner dann auch explizit zwischen Zuschreibung und Zuweisung einer Funktion. Unter Zuschreibung versteht er „kommunikative Vorgänge auf einer Metaebene, sie betreffen das, was ein wie auch immer distanzierter Beobachter macht.“⁵⁰ Zuweisungen hingegen fasst er als „kommunikative Vorgänge auf der ‚Objektebene‘ oder im aktuellen ‚Objektdiskurs‘, sie betreffen das, was ein Geschehensteilnehmer macht“.⁵¹ Als wesentlich für Funktionszuschreibung wie -zuweisung, erweist sich für Zymner dabei der kulturelle Kontext, der in beiden Fällen über ihre Plausibilität entscheidet:

Eine bestimmte Funktion kann nur dann plausibel (weder irrtümlich noch vorsätzlich falsch noch beliebig) zugeschrieben oder zugewiesen werden, wenn die sprachlichen Formen, Verfahren oder Inhalte in einem gegebenen kulturellen Kontext als prinzipiell dazu geeignet betrachtet werden, bestimmte dynamische Beziehungen zwischen Sprachgebilden und anderen Sprachgebilden oder Sachverhalten zu ermöglichen.⁵²

Auch Zymner hebt an dieser Stelle die Rede von Funktion als Zusammenwirken der unterschiedlichen Ebenen von Autor, Text und Rezipierenden hervor. Zum einen können Funktionszuweisungen vonseiten eines Autors, egal ob explizit oder implizit, nur abhängig vom kulturellen Kontext gedacht werden, in dem sie entstehen. Zum anderen betont er, dass im Text selbst bestimmte Anlagen vorhanden sein müssen, die eine spezifische Funktionszuschreibung oder -zuweisung als „sinnkonstruktive Interpretation“⁵³ überhaupt möglich machen. Und dass diese in hohem Grade kontextabhängig und damit wandelbar ist, „dass Funktionszuordnungen historisch und kulturell variable Konstrukte sind“⁵⁴, eben weil sie stets ‚sinnkonstruktive Interpretationen‘ darstellen. Aus diesem Grund plädiert er dafür, die Plausibilität von Funktionszuordnungen

49 Zymner (2013), 79.

50 Ebd., 79.

51 Ebd.

52 Ebd., 80. Für eine genauere Betrachtung der Plausibilität als Kriterium von Interpretationen vgl. Winko (2015).

53 Zymner (2013), 80.

54 Ebd., 81.

unter literaturwissenschaftlicher Perspektive „anhand einer Rekonstruktion der kulturellen Kontexte [zu überprüfen, NJ], in denen Verfahren und Formen sprachlicher Repräsentation im Prinzip für geeignet gehalten wurden oder werden, eine bestimmte Dienlichkeit zu haben.“⁵⁵

Insofern sich die Plausibilität einer literaturwissenschaftlichen Funktionszuordnung an einem bestimmten kulturellen Kontext bemisst und in diesem stets eine sinnkonstruktive Interpretation unter der Maßgabe bestimmter literaturtheoretischer Ansätze darstellt, schlussfolgert Zymner, dass es sich bei der Funktion um einen Dispositionsbegriff statt um einen Beobachtungsbegriff handelt. Dies hebt auch Harald Fricke hervor: „Ein Text bzw. ein Textelement erfüllt eine bestimmte Funktion [...], wenn es die in empirischer Verallgemeinerung nachweisbare Disposition [...] besitzt, angebbare Textrelationen herzustellen und angebbare Leserwirkungen hervorzurufen.“⁵⁶ Anders als Flock oder Sommer geht Fricke's Definition der Funktion stärker vom Text selbst aus, in dem eine bestimmte Disposition angelegt sein muss, die sich prinzipiell eignet, beim Rezipierenden eine bestimmte Wirkung hervorzurufen. Um diese Disposition genauer bestimmen zu können, differenziert er zwischen interner und externer Funktion. Der Begriff der internen Funktion bezieht sich auf die Relation eines Textelementes zu anderen beziehungsweise zum Textganzen. Diese Relation lässt sich unterscheiden hinsichtlich einer „Beziehung der ‚Ähnlichkeit‘“, der ‚Entgegensetzung‘ oder der ‚geordneten Reihung‘.“⁵⁷ Die interne Funktion bezieht sich also, ähnlich wie der Funktionsbegriff des Strukturalismus, ausschließlich auf die Textebene, auf sprachliche Verfahren, die in einem literarischen Text eingesetzt werden. Die externe Funktion hingegen setzt ein Textelement oder den ganzen Text in Bezug zum außertextlichen Geschehen: „Eine externe Funktion erfüllt ein Text oder Textelement genau dann, wenn durch dessen Besonderheit eine signifikante Beziehung zu einem außerhalb dieses Textes liegenden Sachverhalt hergestellt wird.“⁵⁸ Eine externe Funktion zu formulieren, stellt dann die Leistung des Rezipierenden bzw. Interpretierenden dar und erweist sich damit wiederum als abhängig vom theoretischen oder kulturellen Kontext, in dem sich dieser bewegt.

Die von Fricke vorgenommene terminologische Differenzierung hebt noch einmal hervor, dass man bei der Rede von Funktionen konzeptuell zwischen den Ebenen des Textes und des kulturellen Kontextes unterscheiden

55 Ebd., 84.

56 Fricke (2007), 643.

57 Ebd.

58 Ebd.

muss. Zugleich läuft sein Dispositionsbegriff und eine präzise Trennung in interne und externe Funktionen Gefahr, wesentliche Aspekte von Funktionszuordnungen zu verschleiern oder zumindest den Blick darauf zu verengen: Zum einen, so betonen Gymnich und Nünning, dürfe der Blick nicht dafür verstellt werden, „dass interne mit externen Funktionen verknüpft sind“: „Darstellungsverfahren, die in literarischen Texten zum Einsatz kommen, sind keine kontingenten textinternen Strukturierungsprinzipien; sie tragen vielmehr in vielfältiger und komplexer Weise zu einer Inszenierung von inhaltlich-thematischen Aspekten bei, sind also oftmals hochgradig semantisch aufgeladen.“⁵⁹ So erfülle etwa ein Erzählerkommentar nicht nur eine interne Funktion, sondern könne etwa zugleich als „Mittel der Rezeptionslenkung“⁶⁰ fungieren und trage damit maßgeblich zu möglichen externen Funktionen des Textes bei. Umgekehrt gilt zu beachten, dass auch interne Funktionen oftmals nur dann plausibel zugewiesen werden können, wenn der außertextuelle Kontext einbezogen wird.⁶¹

Zum anderen legt Fricke Definition erst einmal nahe, dass es bei der Rede von Funktion als Dispositionsbegriff um das empirisch nachweisbare ‚Erfüllen‘ einer Funktion geht. Tatsächlich geht es bei Funktionszuordnungen, so zeigen die obigen Ansätze, insofern man sie als ‚sinnkonstruktive Interpretationen‘ begreift, um Plausibilität (wobei der jeweilige Kontext darüber entscheidet). Damit zielt der Funktionsbegriff weniger auf eine empirische Nachweisbarkeit als auf die „potentielle Dienlichkeit einer Sache“⁶², wie Reinhold Schmücker betont. Funktion bezieht sich auf die potentielle Eignung einer Sache, ganz unabhängig davon, ob diese sich unter empirischen Maßstäben tatsächlich erfüllt oder nicht.

Für die literaturwissenschaftliche Betrachtung von Funktionen eines literarischen Textes bedeutet das Konzept der ‚potentiellen Dienlichkeit‘, dass demselben Text potentiell unendliche Funktionen zugeschrieben werden können, „je nach leitender Literaturtheorie, und hier wiederum jeweils nach orientierender Bezugstheorie und leitenden Modellen, Methoden und Begriffen“.⁶³ Entsprechend groß scheint bis heute daher der Wunsch nach einer heuristischen Typologisierung der Funktionen, die Literatur in verschiedenen Kontexten einnehmen kann.⁶⁴

59 Gymnich/Nünning (2005), 10.

60 Nünning (2004), 203.

61 Vgl. Gymnich/Nünning (2005), 10.

62 Schmücker (2001), 21.

63 Zymer (2013), 83.

64 So fordert etwa Reiner Wild, der eine erste umfangreichere Typologie produziert hat, dass „diese Isolierung [bestimmter Funktionen] aus heuristischen Gründen geboten“ sei (Wild (1982), 20). Auch für Borkowski erscheint „in Anbetracht der Vielzahl an Funktionen der

Wie die Betrachtung der bisher genannten Positionen verdeutlicht, dreht sich der literaturwissenschaftliche Funktionsbegriff beständig um das Herausarbeiten von Beziehungen, seien es textimmanente oder solche zwischen Text und außerliterarischem Kontext. Um diese adäquat beschreiben zu können, muss konzeptuell notwendigerweise zwischen den Ebenen Autor, Text und Rezipierenden unterschieden werden. Literaturwissenschaftlichen Funktionszuordnungen geht es dann meist darum, Zusammenhänge zwischen diesen Aspekten herzustellen, wobei es mit der Klassifikation der internen Funktion eben auch möglich ist, nach der Funktion einzelner Textelemente für den Gesamttext zu fragen.⁶⁵ Doch auch hier wäre zu beachten, dass solche Fragestellungen selten rein textintern gegriffen werden können, sondern zumeist implizit auch externe Funktionen, etwa spezifische Rezeptions- und Interpretationsangebote, mitverhandeln.

Entscheidend ist, dass Funktionszuordnungen in den meisten Fällen Interpretationen sind, die plausibel sein müssen. Hierfür gewinnt der kulturelle Kontext an Bedeutung, da dieser die Bedingungen vorgibt, innerhalb derer interpretative Zuordnungen vorgenommen werden können. Dabei lässt sich allerdings nicht fragen, ob ein Text empirisch nachweisbar eine bestimmte Funktion tatsächlich erfüllt (hat), sondern ob sprachliche Verfahren und literarische Formen innerhalb eines kulturellen Kontextes potentiell für geeignet gehalten werden, eine bestimmte Dienlichkeit zu haben. Aus diesem Grund greift das Verständnis von Funktion als ausschließlich ‚retrospektives Konstrukt‘ zu kurz. Eine solche Definition exponiert den zumeist nachträglichen Blick der Literaturwissenschaftler:innen und lässt etwa Funktionszuweisungen vonseiten der Autor:innen, die keineswegs ausschließlich retrospektiv sein müssen, weitestgehend außer Acht. Ebenso scheint eine vorschnelle Gleichsetzung von Funktion und Wirkung wenig zielführend, wenngleich beide Begriffe in einem engen Zusammenhang stehen.

So wäre etwa eine bestimmte, empirisch nachweisbare, aber potentiell auch idiosynkratische Wirkung denkbar, die nicht zwangsläufig mit den sinnstiftenden Normen eines kulturellen Kontextes oder mit den sprachlichen Verfahren des Textes korreliert. Zudem verschleiert eine solche Gleichsetzung doch noch einmal die im Funktionsbegriff konzeptuell zu unterscheidenden Ebenen mit einem Fokus auf den auktorialen Blick des Rezipierenden.

Literatur [...] eine Typologie wünschenswert“ (Borkowski (2022), 125). Sowohl Schmücker wie auch Zymner erarbeiten ebenfalls ein differenziertes Beschreibungsmodell verschiedener Funktionen von Kunst, bzw. Lyrik (vgl. Schmücker (2001), insb. 28; Zymner (2013)).

65 Vgl. Borkowski (2022), 123.

Die dargelegten Überlegungen verdeutlichen vor dem Hintergrund einer ersten Standortbestimmung zweierlei. Zum einen, dass in zahlreichen literaturtheoretischen Ansätzen und ihren methodischen Verfahren Vorstellungen davon herrschen, welche Funktionen literarische Texte erfüllen (können). Oder anders ausgedrückt, dass sich sowohl für text-, kontext- wie auch leser:innenbezogene Ansätze verschieden gelagerte Fragen nach der Funktion von Literatur stellen, freilich ohne dabei immer einen genauen Funktionsbegriff zu bestimmen. Zum anderen zeigt sich, dass dort, wo an der Konzeptualisierung und Präzisierung des Funktionsbegriffs gearbeitet wird, mit der Rede von Funktion immer mehr oder minder explizit das Bilden von Funktionshypothesen oder Funktionszuordnungen als interpretatorische Praxis gemeint ist, oder wie Zymner schreibt, das Bilden von „Funktionsinterpretationen“⁶⁶. Es ließe sich also, im Anschluss an Überlegungen zu Praktiken des Interpretierens,⁶⁷ in diesem Fall durchaus von einer literaturwissenschaftlichen Praktik des Funktionalisierens sprechen. Funktionalisieren soll in dieser Arbeit zuerst einmal verstanden werden als das interpretatorische Zuordnen einer Funktion,⁶⁸ wobei es dieses Verständnis auf eine literarische Praktik des Funktionalisierens auszuweiten gilt.

1.3 Funktionalisieren. Eine literarische Praxis

Alles bisher Gesagte bezieht sich vornehmlich auf das Verhältnis von Text und literaturwissenschaftlich Rezipierenden und damit auf den Modus der Rezeption. Interessanterweise bleibt in den diskutierten Theorien der Modus der literarischen Produktion bei der Rede von Funktionen weitestgehend unbeleuchtet. Auch Zymner, der begrifflich ausdrücklich zwischen Funktionszuweisung und -zuschreibung unterscheidet, konzentriert sich in seiner Untersuchung vor allem auf die Ebenen Text und Rezipierende. Überlegungen zur literarischen Produktion beschränken sich zumeist auf Selbstaussagen von Autor:innen und deren Poetiken, also auf mehr oder minder

66 Zymner (2013), 82.

67 Vgl. Albrecht/Danneberg/Krämer/Spoerhase (2015).

68 Und damit keineswegs in einer negativen Lesart, wie sie Borkowski vertritt, der, freilich ohne schlüssige Anhaltspunkte zu liefern, unterstellt, dass Funktionalisierung stets meine, „dass die Akteure dem literarischen Text eine Funktion zuweisen, die er aufgrund seiner Beschaffenheit nicht erfüllt und die nicht sinnvollerweise im Rahmen einer kollektiven, geteilten Praxis zugeschrieben werden kann.“ (Borkowski (2022), 124).

explizierte Funktionshypothesen vonseiten der Autor:innen, die zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analysen oder Interpretationen werden.⁶⁹

Diese Zurückhaltung scheint einherzugehen mit einem kritischen Blick auf das Konzept des Autors, der sich in genau dort zeigt, wo Funktion mit Wirkung weitestgehend gleichgesetzt wird. Denn schnell verleitet diese Gleichsetzung dazu, „nach der Intention oder Wirkungsabsicht des Autors als ‚postuliertem Endzweck‘“⁷⁰ zu fragen. Eine „auktoriale Wirkungsabsicht“⁷¹ zu unterstellen, der sich der literarische Text zu fügen hat, kann aber trotz neuerer Ansätze zu einer kritischen Neukonzeption des Autors keineswegs das Anliegen literaturwissenschaftlicher Funktionshypothesen sein.⁷² Schon Sommers Überlegungen zur Wirkungsabsicht und zum Wirkungspotential legen jedoch nahe, dass bei der Rede von literarischen Funktionen weniger ein empirischer Autor von Bedeutung ist als vielmehr spezifische ‚Textstrategien‘, die eine Imago eines Autors in der Vorstellung der Leser:innen evozieren. Der Fokus auf spezifische Textfigurationen erlaubt es, Funktionalisieren nicht mehr nur als literaturwissenschaftliche Praxis, sondern im Modus der Produktion auch als literarische Praxis beobachtbar zu machen. Als eine Praxis, die sich nicht auf explizite Funktionshypothesen empirischer Autor:innen beschränkt, sondern sich, eingeschrieben in verschiedene Textfigurationen, als konstitutiv für literarische Denk- und Schreibprozesse erweist.

Eine Möglichkeit, eine solche literarische Praxis des Funktionalisierens genauer zu konturieren, soll in dieser Arbeit in der Verschränkung von Jauß’ ‚gesellschaftlicher Funktion‘ mit Jakobsons ‚poetischer Funktion‘ erprobt werden. Nach Jauß’ rezeptionsästhetischem Ansatz wird „die gesellschaftliche Funktion der Literatur [...] erst dort in ihrer Möglichkeit manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt.“⁷³ Die „gesellschaftsbildende Funktion der Literatur“⁷⁴ ist für Jauß vornehmlich an die literarische Erfahrung und damit den Modus der Lektüre gebunden.

69 Vor allem Horaz’ über Jahrhunderte wirkmächtiges Diktum *prodesse et delectare* wird dabei gerne als Beispiel herangezogen: Vgl. Zymner (2013), 59–65; Gymnich/Nünning (2005), 6.

70 Ebd., 7.

71 Ebd.

72 Vgl. Jannidis/Lauer/Martínez/Winko (1999).

73 Jauß (1967), 199.

74 Ebd.

Mit der Frage, was genau literarische Erfahrung ist, setzt sich Jauß in seinem Werk *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* dezidiert auseinander. Literarische bzw. ästhetische Erfahrung ist für Jauß dabei das Resultat unterschiedlicher Lektürepraktiken. In der Beschreibung des Lektüreprozesses unterscheidet er grundsätzlich zwischen zwei Formen des Verstehens: dem ästhetischen bzw. wahrnehmenden Verstehen einerseits und dem auslegenden Verstehen andererseits. Das ästhetische Verstehen ist auf die Erstlektüre eines poetischen Textes bezogen: „Das ästhetische Verstehen ist beim poetischen Text primär auf den Prozess der Wahrnehmung gerichtet, mithin hermeneutisch auf den Erfahrungshorizont der ersten Lektüre bezogen“.⁷⁵ Die Erfahrung der ersten Lektüre, jenes wahrnehmende Verstehen, erweitert den Erfahrungshorizont des Lesenden. Dieser primäre Akt des wahrnehmenden Verstehens ist jedoch noch nicht die literarische Erfahrung – er ist ihre konstitutive Grundlage, leitet sie erst ein.⁷⁶ Als Hermeneutiker geht es Jauß um eine Rückübersetzung der Erfahrung, die der Lesende mit dem Text macht, in diesen selbst:

Der poetische Text wird in seiner ästhetischen Funktion erst dann erschließbar, wenn die poetischen Strukturen, die als Merkmale am fertigen ästhetischen Gegenstand abgelesen wurden, aus der Objektivierung der Beschreibung wieder in den Prozess der Erfahrung am Text zurückübersetzt werden, die den Leser an der Genese des ästhetischen Gegenstandes teilnehmen lässt.⁷⁷

Vor dem Hintergrund eines in der Erstlektüre erweiterten Erfahrungshorizonts gelangt der Lesende in der Re-Lektüre des Textes, in der Rückübersetzung des Prozesses der Erfahrung in den Text selbst, zu einem auslegenden Verstehen. Dieser sekundäre Akt als Auslegung eines Textes „setzt immer schon ästhetische Wahrnehmung als ihr Selbstverständnis voraus; sie darf nur Bedeutungen konkretisieren, die dem Interpreten im Horizont seiner vorgängigen Lektüre als möglich aufgeschienen sind oder hätten aufscheinen können.“⁷⁸

In der Unterscheidung zwischen wahrnehmendem und auslegendem Verstehen schränkt er ausdrücklich Gadammers Begriff des Verstehens ein:

Das Diktum Gadammers: ‚Verstehen heißt, etwas als Antwort verstehen‘, muss darum im Blick auf den poetischen Text eingeschränkt werden. Es kann hier erst

75 Jauß (1997), 816.

76 Vgl. Jauß (1997), 816.

77 Ebd., 815.

78 Ebd., 816.

den sekundären Akt des auslegenden Verstehens betreffen, sofern dieses eine bestimmte Bedeutung als Antwort auf eine Frage konkretisiert, nicht aber den primären Akt des wahrnehmenden Verstehens, der die ästhetische Erfahrung am poetischen Text einleitet und konstituiert.⁷⁹

Die literarische Erfahrung, wie sie Jauß konzipiert, lässt sich beschreiben als Prozess von ästhetischem Verstehen, Rückübersetzung der Erfahrung in den poetischen Text und hieraus resultierend dem auslegenden Verstehen in der Re-Lektüre des Textes. Dabei geht Lektüreerfahrung für Jauß konsequent in Formen des Verstehens auf. Wenngleich er den ersten Schritt des wahrnehmenden Verstehens ausdrücklich als Ausgerichtetsein ‚auf den Prozess der Wahrnehmung‘ definiert, ist der Akt der Wahrnehmung für ihn nicht weiter von Bedeutung. Es ließe sich aber fragen, ob Lektüre als Wahrnehmungsprozess, gerade in der Erstlektüre, tatsächlich in Formen des Verstehens aufgehen muss, oder ob nicht andere Wahrnehmungsformen jenseits einer direkten Bedeutungsgenerierung – insbesondere mit Blick auf Dichtung – ebenfalls berücksichtigt werden müssten.

Zur Konturierung eines differenzierteren Erfahrungsbegriffs soll an dieser Stelle Ernst Cassirers Prägnanzbegriff herangezogen werden, der es erlaubt, Jauß' hermeneutisches Wahrnehmungsverständnis phänomenologisch um die Dimension der sinnlichen Wahrnehmung zu erweitern. Cassirer definiert im dritten Band seiner *Philosophie symbolischer Formen* die „symbolische Prägnanz“ als die Art,

in der ein Wahrnehmungserlebnis, als „sinnliches“ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen „Sinn“ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt. Hier handelt es sich nicht um bloß „perzeptive“ Gegebenheiten, denen später irgendwelche „apperzeptive“ Akte aufgefropft wären, durch die sie gedeutet, beurteilt und umgebildet würden. Vielmehr ist es die Wahrnehmung selbst, die kraft ihrer eigenen immanenten Gliederung eine Art von geistiger „Artikulation“ gewinnt – die, als in sich gefügte, auch einer bestimmten Sinnfügung angehört. In ihrer vollen Aktualität, in ihrer Ganzheit und Lebendigkeit, ist sie zugleich ein Leben „im“ Sinn. Sie wird nicht erst nachträglich in diese Sphäre aufgenommen, sondern sie erscheint gewissermaßen als in sie hineingeboren. Diese ideelle Verwobenheit, diese Bezogenheit des einzelnen, hier und jetzt gegebenen Wahrnehmungsphänomens auf ein charakteristisches Sinnganzes, soll der Ausdruck der „Prägnanz“ bezeichnen.⁸⁰

79 Ebd.

80 Cassirer (1964), 235.

Das Wahrnehmungserlebnis ist für Cassirer eine Einheit von Sinnlichkeit und Sinn, eine Einheit, die „in jedem Symbol(verstehen) die stets konkrete und spezifische Prägung des Sinns impliziert“⁸¹. Hiervon zeugt der Begriff der Prägnanz. Die sinnliche Wahrnehmung ist dabei nicht eine aus der Sphäre des Sinnhaften ausgeschlossene, vorgängige Erfahrung; vielmehr erscheint „jede Wahrnehmungserfahrung schon als in die Sphäre des Geistigen hineingeboren“.⁸² Wenn das Wahrnehmungserlebnis einen ‚bestimmten nicht-anschaulichen Sinn in sich faßt‘ und zugleich von Anfang an ‚einer bestimmten Sinnfügung angehört‘, bewegt sich die sinnliche Wahrnehmung als Erfahrung nicht außerhalb des Sinnhaften, das erst durch die Verstandesleistung eines Bewusstseins in Bedeutung überführt wird, sondern ist ihm genuin inhärent als „Sinn im Sinnlichen“⁸³.

Als symbolisch prägnant bewegt sich die sinnliche Wahrnehmungserfahrung damit im Bereich des Bedeutsamen als das, „wovon wir nicht recht wissen, was genau es bedeutet, von dem wir aber annehmen, daß es nun eben nicht einen konkreten Sinn habe, sondern überhaupt bedeutsam sei, also nicht einfach nur da ist.“⁸⁴ „Man könnte sagen“, so heben Moritz Baßler und Philipp Pabst in ihren Überlegungen zur literarischen Bedeutsamkeit ausdrücklich hervor, „jeder literarischen Bedeutung, die semiotisch expliziert werden kann, ist immer ein Element präntendierter Bedeutsamkeit beigemischt, das sich der vollständigen Explikation widersetzt.“⁸⁵

Die literarische Erfahrung innerhalb des Lektüreprozesses umfasst demnach ebenfalls das Erkennen eines Bedeutsamen des Textes, einer Bedeutsamkeit vor der Konstitution einer spezifischen Bedeutung. Eben diese Dimension tritt in Form der sinnlichen Wahrnehmung hinzu, die sich, im Modus des Bedeutsamen, „nie vollständig in semiotische Bedeutung überführen“⁸⁶ lässt, und dennoch dem Erfahrungsprozesses untrennbar inhärent ist.

Die Grundlage des Prozesses der literarischen Erfahrung wäre dabei die poetische Funktion als „Einstellung auf die Botschaft als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“⁸⁷, insofern sich die ästhetische Wahrnehmung ausdrücklich auf die ‚poetischen Strukturen, die als Merkmale am fertigen ästhetischen Gegenstand‘ abzulesen sind, richtet. Mithin also fokussiert sich in der Erstlektüre die Aufmerksamkeit des Lesenden, auch seine

81 Recki (2004), 56.

82 Endres (2020), 209.

83 Krois (1988), 23.

84 Hörisch (2009), 16.

85 Baßler/Pabst (2024), 164.

86 Ebd., S. 170.

87 Jakobson (2016), 92.

sinnliche Wahrnehmung, dezidiert auf die spezifische Beschaffenheit der Sprache selbst und damit auf die poetische Funktion des Textes – sie ist es, die zuallererst Bedeutsamkeit generiert.⁸⁸ Aus jener spezifischen Beschaffenheit in der Re-Lektüre „einen bestimmten Bedeutungszusammenhang aus dem Sinnhorizont dieses Textes zu konkretisieren“⁸⁹, wäre dann der zweite Schritt, aus dem sich die literarische Erfahrung zusammensetzt.

Vor dem Hintergrund der literarischen Erfahrung als Lektürepraxis lässt sich die gesellschaftliche Funktion, die Jauß der Literatur zuschreibt, genauer konturieren. Wenn sich die gesellschaftliche Funktion genau dort manifestiert, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt, schließt Jauß an Gadammers Diktum der „sprachlichen Verfaßtheit der Welt“⁹⁰ an. Diese Verfasstheit bildet die notwendige Möglichkeitsbedingung der gesellschaftlichen Funktion von Literatur, denn nur vor dem Hintergrund der sprachlichen Verfasstheit der Welt kann die literarische Erfahrung überhaupt vom Lesenden auf dessen lebenspraktischen Erwartungshorizont (und damit sind automatisch etwa sowas wie geschichtliche Erfahrung und Welterfahrung inkludiert) einwirken und ihn „aus Adaptionen, Vorurteilen und Zwangslagen seiner Lebenspraxis frei[]setzen, indem sie ihn zu neuer Wahrnehmung der Dinge nötigt.“⁹¹ Nach Jauß birgt die Literatur damit das Potential, „den Leser im Medium der Kunst mit einer neuen, ‚opaken‘ Realität [zu] konfrontieren, die sich nicht mehr aus einem vorgegebenem Erwartungshorizont verstehen lässt“⁹², gerade weil sie nicht nur vom Lesenden bereits gemachte Erfahrungen aufbewahrt (die damit in seinem Erwartungshorizont bereits integriert sind), „sondern auch unverwirklichte Möglichkeiten antizipiert, den begrenzten Spielraum des gesellschaftlichen Verhaltens auf neue Wünsche, Ansprüche und Ziele erweitert und damit Wege zukünftiger Erfahrung öffnet.“⁹³ Die literarische Erfahrung ermöglicht damit, wenn sie in den eigenen Lebenskontext integriert wird, die „gesellschaftsbildende Funktion der Literatur“⁹⁴.

88 Das betonen auch Baßler und Pabst in ihrem Modell der literarischen Bedeutsamkeit, denn „im Diskursfeld der Literatur wird die Bedeutsamkeitsbehauptung jenseits ihres konkreten Inhalts stets auch zur Behauptung von Literarizität als solcher.“ (Baßler/Pabst (2024), 163).

89 Jauß (1997), 816.

90 Gadamer (1975), 420.

91 Jauß (1967), 202.

92 Ebd., 206 f.

93 Ebd., 202.

94 Ebd., 200.

Versucht man von hier aus, eine Praxis des literarischen Funktionalisierens zu konturieren, umfasst diese zuerst einmal einen Lektüreprozess und damit das Machen einer literarischen Erfahrung. Im Akt der Lektüre kommt der poetischen Funktion des Textes eine zentrale Rolle zu. Denn die spezifische Beschaffenheit der Sprache gilt es in einem ersten Schritt wahrzunehmen, und in einem zweiten Schritt auf einen zuerst einmal intratextuellen (auf den Sinnhorizont des Textes beschränkten) Bedeutungszusammenhang auszulegen. Eine Funktionalisierungspraxis im Modus der Lektüre würde gleichzeitig davon ausgehen, dass sich der poetische Text in seiner sprachlichen Verfasstheit mit der sprachlichen Verfasstheit der Welt überschneidet, dass also die literarische Erfahrung vom Lesenden in seine Lebenspraxis integriert werden kann. Dies betrifft nicht nur den gegenwärtigen Lesenden, sondern gilt gleichfalls für das zeitgenössische Publikum eines historischen Textes. Funktionalisieren im Akt der Lektüre beinhaltet demnach auch „die Rekonstruktion des Erwartungshorizontes, vor dem ein Werk in der Vergangenheit geschaffen und aufgenommen wurde [...] und damit zu erschließen, wie der einstige Leser das Werk gesehen und verstanden haben kann.“⁹⁵ Dies wäre ein vom Standpunkt der Rezeption aus geleitetes Verortungsverfahren des poetischen Textes im historischen außerliterarischen Kontext. Erst auf der Basis dieser Rekonstruktion würde der nächste Schritt folgen, nämlich die Frage nach einer möglichen Bedeutsamkeit des Textes für die eigene, gegenwärtige Situation. Mit anderen Worten die Frage, wie die eigene literarische Erfahrung in die gegenwärtige Lebenspraxis eintritt und in dieser ‚unverwirklichte Möglichkeiten antizipiert, den begrenzten Spielraum des gesellschaftlichen Verhaltens auf neue Wünsche, Ansprüche und Ziele erweitert und damit Wege zukünftiger Erfahrung öffnet‘.

Von diesem Punkt einer Lektürepraxis aus lässt sich die literarische Praxis des Funktionalisierens in eine Schreibpraxis wenden, die darauf zielt, den Erwartungshorizont der Lesenden zu überschreiten und Wege zukünftiger Erfahrung zu eröffnen. Im Wissen um die Prozessualität der literarischen Erfahrung, das aus dem Prozess des Schreibens vorgängigen Modus der Lektüre gewonnen wurde, würde eine solche Schreibpraxis den umgekehrten Weg gehen: Ihr Ausgangspunkt wäre eine Analyse der eigenen Gegenwart, d. h. der gegenwärtig verfügbaren gemachten Erfahrungen und des aktuellen ‚Spielraums gesellschaftlichen Verhaltens‘. Auf der Basis einer solchen gesellschaftlichen Gegenwartsdiagnose eröffnet sich in einem zweiten Schritt die Frage danach, welche ‚Wege zukünftiger Erfahrung‘ das eigene Schreiben zu öffnen

95 Ebd., 183.

versucht. Anders ausgedrückt: welche Leerstellen in der eigenen Gegenwart mittels der Literatur gefüllt werden sollen. Bei der Beantwortung dieser Frage spielt nun der eigene Erfahrungsprozess mit hinein, der im Modus der Lektüre gemacht wurde. Dieser erlaubt es, Texte der Vergangenheit in ihren poetischen Strukturen auf Möglichkeiten und Grenzen ihrer Aktualisierbarkeit zu befragen. Vor diesem Hintergrund gilt es dann, eigene literarische Verfahren schreibpraktisch zu erproben, die als geeignet eingeschätzt werden, die gegenwärtigen Lesenden im Medium der Poesie mit einer Realität zu konfrontieren, sie zu einer ‚neuen Wahrnehmung der Dinge‘ zu nötigen. Mit anderen Worten gilt es, eine poetische Sprache zu finden, die den Spielraum gesellschaftlichen Verhaltens erweitern kann. Eine literarische Praktik des Funktionalisierens wäre damit als Doppelbewegung von Lektürepraxis und Schreibpraxis zu verstehen, die für den poetischen Denk- und Schreibprozess konstitutiv ist.

Eine solche Praxis, so die Grundthese dieser Arbeit, eröffnet zugleich neue Perspektiven auf literarische Texte und ihre Konstellationen. Mit Hölderlin und Celan stehen in dieser Arbeit zwei Autoren im Mittelpunkt, die zwar in der Forschung immer wieder auf unterschiedliche Weise in Kontakt miteinander gebracht worden sind, deren Dichtungen aber im Prozess des Funktionalisierens auf neue Art in Dialog treten können. Dies zu leisten, stellt das zentrale Anliegen dieser Arbeit dar.

Im Sinne jener funktionalisierenden Doppelbewegung verbindet beide Dichter erstens, dass ihr poetisches Schreiben als Arbeit am hohen Ton auf ähnliche Art und Weise eng mit der eigenen Lektürepraxis verbunden ist. Hölderlins Ringen um einen hohen Ton erweist sich als ein kontinuierliches „Studium der Griechen“⁹⁶, das dezidiert darauf ausgerichtet ist, die antike Dichtung vor dem Hintergrund ihres Eingebettetseins in die Lebenspraxis der Polis zu verstehen und daraus ihre gesellschaftliche Funktion abzuleiten (vgl. Kapitel 2.2.). In diesem Sinne erarbeitet Hölderlin in der Lektüre der griechischen Texte ein antikes Funktionsmodell des hohen Tons, das er – als eigene literarische Erfahrung – auf potentielle Anschlussmöglichkeiten in der eigenen Zeit befragt. Celans Lektüre konzentriert sich wiederum auf Hölderlins Texte und deren möglicher Aktualisierbarkeit (vgl. Kapitel 4.1).

Zweitens ist beiden gemein, wie sie den eigenen Lektüremodus und damit verbunden die eigene literarische Erfahrung in eine funktionalisierende Schreibpraxis wenden. Hölderlin wie Celan spüren hierfür sehr genau den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer eigenen Gegenwart nach und arbeiten derart Leerstellen heraus, die sie mittels der eigenen Dichtung als

96 StA VI, 381.

sinnstiftendem Medium zu füllen suchen. Ausgehend von einer konzisen Gegenwartsdiagnose ringen beide darum, wenngleich in völlig unterschiedlichen Konstellationen, dichterische Ausdrucksformen für die Funktion, die sie der eigenen Dichtung zukommen lassen, schreibpraktisch zu finden. Dichten gerät zum Ringen um sprachliche Formen und Verfahren, um diese Funktion potentiell erfüllen zu können. Die literarische Funktionalisierungspraxis wird zum entscheidenden Konnex, der die beiden Dichter auf neue Weise in Dialog treten lässt.

Poetik des Übergangs

Hölderlins Praxis des hohen Tons

Nicht lange nach seiner überstürzten Abreise aus Jena unterrichtet Hölderlin Anfang des Jahres 1796 Niethammer über sein geplantes Projekt „philosophischer Briefe“:

In den philosophischen Briefen will ich das Prinzip finden, das mir die Trennungen, in denen wir denken und existieren, erklärt, das aber auch vermögend ist, den Widerstreit verschwinden zu machen, den Widerstreit zwischen dem Subjekt und dem Objekt, zwischen unserem Selbst und der Welt [...] und ich werde meine Briefe „Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ nennen. Auch werde ich darin von der Philosophie auf Poesie und Religion kommen.¹

An Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* anschließend zielt er auf eine neue Form der ästhetischen Erziehung als „Ideal einer Volks-erziehung“², wie er an Hegel schreibt, das Philosophie, Poesie und Religion zu verbinden sucht. Dieses Projekt, das noch deutlich von seinen zeitweiligen philosophischen Bemühungen im Jenaer Umkreis geprägt ist, wird er jedoch nicht realisieren, einzig ein *Fragment philosophischer Briefe* ist bis heute überliefert.³ Denn Hölderlins eigentliches Anliegen ist zeitlebens weniger die Philosophie als vielmehr die Poesie. Noch in demselben *Brief an Niethammer* erklärt er: „Die Philosophie ist eine Tyrannin, und ich dulde ihren Zwang mehr, als daß ich mich ihm freiwillig unterwerfe.“⁴ Und an Neuffer schreibt er zwei Jahre später: „Das Lebendige in der Poesie ist jetzt dasjenige, was am meisten meine Gedanken und Sinne beschäftigt.“⁵ Die Philosophie hingegen stellt für ihn nur ein „Hospital“ dar, „wohin sich jeder auf meine Art verunglückte Poet mit Ehren flüchten kann“.⁶

Angesichts dieser ausdrücklichen Hinwendung zur Poesie sollen die im *Brief an Niethammer* formulierten Überlegungen zu den philosophischen Briefen

1 StA VI, 203.

2 Ebd., 156.

3 Vgl. FHA 14, 11.

4 StA VI, S. 203.

5 Ebd., S. 289.

6 Ebd.

neu lesbar gemacht werden. Sie können als Ausgangspunkt für seine weiteren poetischen Arbeiten verstanden werden, die ganz im Zeichen der Gewinnung eines eigenen hohen Tons stehen. Die Briefe, von denen er gegenüber Niethammer spricht, dienen Hölderlin als Medium des Denkens, um etwas Spezifisches zu finden, nämlich das ‚Prinzip‘ seines poetischen Schreibens.⁷ Eines Schreibens, das darauf zielt, ‚die Trennungen, in denen wir denken und existieren‘, zu erklären und zugleich ‚vermögend‘ ist, ‚den Widerstreit zwischen dem Subjekt und dem Objekt‘, genauer ‚zwischen unserem Selbst und der Welt‘ verschwinden zu machen. Mit diesem Prinzip benennt er die entscheidende Funktion seiner Dichtung: Sie soll auf die Wirklichkeit des einzelnen Subjekts, die er zuallererst als Widerstreit charakterisiert, unmittelbar einwirken. Und zwar dergestalt, dass der empfundene Widerstand und die Trennungen erklärt und aufgelöst werden können.

Hölderlin, so die Grundthese, die im Folgenden entwickelt werden soll, benennt in diesem Brief pointiert die Mittel, aus denen er systematisch den hohen Ton entfaltet. Diese Mittel, so schreibt er, gilt es zuerst einmal zu finden. Hölderlins Suchbewegung nach einem die Trennungen erklärenden und überwindenden poetischen Prinzip, die diese Arbeit als Ausgangspunkt des hohen Tons begreift, ist dabei eine doppelte. Zum einen hat Hölderlin mit den Trennungen eine spezifische, zeitgenössische gesellschaftliche Konstellation im Blick, die den Kontext seines Denkens bildet und die er auch in dieser Zeit schon im *Hyperion* behandelt, nämlich den brüchigen Menschen, dessen Identität in der eigenen Zeit zunehmend gefährdet ist. So lässt er seinen Romanhelden in dessen berühmter Schelte der Deutschen die schon im Brief angesprochenen Trennungen, die das Menschsein an sich in Frage stellen, ausdrücklich beklagen:

Ich kann mir kein Volk denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen – ist das nicht, wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergoßne Lebensblut im Sande verrinnt?⁸

Hyperion betont an dieser Stelle die Zerrissenheit und noch stärker die ‚Zerstückelung‘ des Menschen, die Aufspaltung in verschiedene funktionale

⁷ Nicht ohne Grund entwickelt Hölderlin zu dieser Zeit seinen Roman *Hyperion* erneut als Briefroman, nachdem er zwischenzeitlich gar eine metrische Fassung in Erwägung gezogen hatte (vgl. dazu Reitani (2020)).

⁸ StA III, 153.

Zusammenhänge, welche die Einheit des Menschen radikal herausfordern. Was Hölderlin hier mit poetischen Mitteln beobachtet, ist eine Entwicklung, die Luhmann später als den Übergang von der stratifikatorischen Gesellschaft in eine funktional ausdifferenzierte Gesellschaft beschreiben wird. Eine Gesellschaft, in der der Mensch ausschließlich in funktionalen Teilsystemen kommuniziert und in der zugleich die Kohärenz des Individuums zur Disposition steht. Hölderlins Anliegen ist es dabei, diesen Übergang nicht nur gegenwartsdiagnostisch zu benennen, sondern in der Poesie das Instrument zu finden, mit welcher diese sich gesellschaftlich anbahnende Kluft, der ‚Widerstreit zwischen Selbst und Welt‘, zugleich auch überwunden werden kann. Jene gesellschaftliche Gegenwartsdiagnose wäre der erste Ausgangspunkt, von dem aus Hölderlin seinen hohen Ton entwickelt.

Zum anderen wird an der Briefstelle deutlich, dass Hölderlin zu diesem Zeitpunkt noch keiner poetischen Sprache mächtig ist, die dazu in der Lage wäre. Er befindet sich noch in einem literarischen Findungsprozess. Weder hat er im Schreiben schon das ‚Prinzip‘ selbst, das den Widerstreit zu erklären vermag, noch eine adäquate Form poetischen Sprechens gefunden, welche Ausdruck eben jenes Prinzips sein könnte. Noch zwei Jahre später muss er Neuffer gegenüber feststellen: „Ich fühle so tief, wie weit ich noch davon bin, es zu treffen, [...] wie es meinen Darstellungen an einem und dem andern fehlt“.⁹ Bisher fehlt es Hölderlin offenbar an den Mitteln, das ‚Lebendige der Poesie‘ so darzustellen, dass sie den ‚Widerstreit verschwinden zu machen‘ vermag. Und genau hierfür werden ihm „die Griechen unentbehrlich“¹⁰, denen er sich in den folgenden Jahren in einem „innigere[n] Studium“¹¹, so schreibt er um 1800 an Christian Gottfried Schütz, widmen wird. Die ‚Trennungen, in denen wir existieren‘, sind dabei mit Blick auf die Antike zugleich auch ästhetischer Natur. Sie sind der Grund, weshalb die Antike für Hölderlin, immer vor dem Hintergrund der *Querelle des Anciens et des Modernes* betrachtet, nur noch Kontrastfolie für sein eigenes Schreiben sein kann. Um dies zu erkennen und hieraus eigene poetische Mittel zu gewinnen, braucht es das Studium der Griechen. Das wäre der zweite, ästhetische Ausgangspunkt, von dem aus Hölderlin seinen hohen Ton systematisch entwickelt.

Dieser grundlegende Zusammenhang von gesellschaftlicher und ästhetischer Gegenwartsdiagnose soll im Folgenden als Ansatz von Hölderlins Entfaltung eines Funktionsmodell des hohen Tons fruchtbar gemacht werden. Hierfür zeichnet dieses Kapitel in vier Schritten Hölderlins literarische

9 StA VI, 289.

10 Ebd., 426.

11 Ebd., 381.

Funktionalisierungspraxis anhand seiner theoretischen Texte und Übersetzungen nach. In einem ersten Schritt soll an den *Sophokles-Anmerkungen* und dem poetologischen Aufsatz *Wenn der Dichter einmal ...* eine Begriffsbestimmung der ‚Verfahrungsart‘ vorgenommen und als literarischer Erfahrungsprozess lesbar gemacht werden. Die ‚Verfahrungsart‘ ist dabei eng mit dem im *Brief an Niethammer* erwähnten ‚Prinzip‘ verbunden, um das es ihm mit seinem eigenen Schreiben geht. ‚Prinzip‘ bezeichnet nach Grimm eine „grundursache, grundregel“¹². Wenn Hölderlin nach dem Prinzip der eigenen Dichtung sucht, sucht er nach einer Regel, die der Dichtung zugrunde liegt und zwar dergestalt, dass aufgrund dieser Regel eine bestimmte Wirkung und damit eine bestimmte Funktion für die Dichtung selbst ableitbar wird, nämlich ‚die Trennungen zu erklären‘ und ‚den Widerstreit verschwindend zu machen‘. Im Begriff der ‚Verfahrungsart‘ bzw. der ‚Verfahrungsweise‘ reflektiert Hölderlin die dichterische Praktik als ein solch regelgeleitetes Handeln, insofern ‚Verfahrungsart‘ genau „die art und weise, wie man verhandelt oder verfährt“¹³ bezeichnet. Mit anderen Worten benennt die Verfahrungsart gerade jenes Prinzip als ‚grundregel‘, die zum Ausgangspunkt von Hölderlins eigenem Schreiben werden soll.

Dabei wird die These verfolgt, dass Hölderlins ‚Verfahrungsart‘ als literarischer Erfahrungsprozess verstanden werden kann. In den *Sophokles-Anmerkungen* reflektiert Hölderlin diesen Prozess im Modus der Lektüre, in *Wenn der Dichter einmal ...* hingegen wendet er ihn in den Modus des Schreibens: Indem er sukzessive nachvollzieht, wie der Erfahrungsprozess in die eigene Dichtung eingehen muss, entwickelt er eine theoretische Konturierung der eigenen Verfahrungsart.

Ausgehend vom Begriff der Verfahrungsart, in dem sich Hölderlins Erfahrungsprozess in einer Doppelbewegung von Lektüre- und Schreibpraxis manifestiert, untersucht ein zweiter Schritt anhand seines *Magisteraufsatzes* und der *Pindar-* und *Sophoklesübersetzungen*, wie Hölderlin, nun wieder im Modus der eigenen Lektüre, die Verfahrungsart als literarische Erfahrung immer schon mit der Lebenspraxis des Publikums verschränkt. In seinem „innigere[n] Studium der Griechen“¹⁴ interessiert er sich zum einen für die Art und Weise, wie die Texte Pindars und Sophokles ‚handwerklich‘ gemacht sind, für die spezifische Beschaffenheit der griechischen Sprachbewegung. Zum anderen dafür, wie die antike Dichtung in der Lebenspraxis der griechischen Polis verankert ist. Von zentraler Bedeutung ist dabei die antike Festkultur, innerhalb

12 DWb 13, Sp. 2129.

13 DWb 25, Sp. 293.

14 StA VI, 381.

derer die Chorlyrik Pindars sowie die Tragödien zur Aufführung kamen. Ein Kontext, auf die er sich schon in seinem *Magisteraufsatz Geschichte der schönen Künste unter den Griechen* immer wieder bezieht und deren Verlust er in seinen Gedichten, etwa *Gesang des Deutschen* oder *Brod und Wein*, explizit beklagt. Im Zusammendenken von Verfahrensart und ihrer Verortung innerhalb des festlichen Kontextes wird Hölderlins literarische Funktionalisierungspraxis deutlich, mittels derer er in seinem Studium der Griechen ein ganz eigenes Funktionsmodell des antiken hohen Tons erarbeitet.

Daran anschließend zeigt das nächste Unterkapitel, wie Hölderlin ausgehend von dieser Lektürepraxis eine Theorie der eigenen Schreibpraxis und damit das Funktionsmodell eines eigenen hohen Tons entfaltet. Von Anfang an ist sein Studium der Griechen darauf ausgelegt, Anschlussmöglichkeiten für die eigene Dichtung herauszuarbeiten. Hierfür braucht es zuallererst ein Modell, das die eigene Gegenwart ‚erklärbar‘ macht und zugleich erlaubt, die Differenz zur Antike systematisch zu beschreiben.¹⁵ Ein solches gegenwartsdiagnostisches Modell, das in einem dritten Schritt näher untersucht wird, entwickelt Hölderlin in dem fragmentarisch gebliebenen Aufsatz *Das untergehende Vaterland*. In diesem Text analysiert er einerseits unter geschichtsphilosophischer Perspektive die im *Brief an Niethammer* konstatierten ‚Trennungen‘ und den ‚Widerstreit zwischen unserem Selbst und der Welt‘ als Diagnose der eigenen gesellschaftlichen Gegenwart ausführlich und systematisch unter der Idee des Übergangs. Andererseits entwickelt er zugleich ein theoretisches Modell der eigenen Dichtung und ihrer Anschlussmöglichkeiten an ein Funktionsmodell des antiken hohen Tons. Mit anderen Worten konzeptualisiert Hölderlin hier ein Schreibprogramm, welches, parallel zu seiner Antike-Lektüre, die eigene Verfahrensart mit der gegenwärtigen Lebenspraxis verschränkt – die literarische Funktionalisierungspraxis ist damit konstitutiv für Hölderlins Dichtung. Wenn *Das untergehende Vaterland* dabei, wie Johann Kreuzer zurecht bemerkt, noch nicht „von einzelnen Dichtungen“¹⁶ spricht, wird in einem vierten Schritt analysiert, wie ein solches Programm konkret aussehen soll. Die These, die vor allem in der Lektüre des *Empedokles*-Projekts

15 Denn auch für Hölderlin stellt sich die von Winckelmann angestoßene Frage, wie moderne Dichtung angesichts der griechischen Vorwelt zu eigener Größe gelangen kann. Explizit benennt Hölderlin diese sein eigenes Schreiben betreffende Problemstellung im Brief an den Bruder vom 1. Januar 1799. Genau in der Zeit also, in der er mit dem Aufsatz *Das untergehende Vaterland* beginnt: „Auch ich, mit allem guten Willen, tappe mit meinem Tun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur um so ungeschickter und ungereimter, weil ich wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe, und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle.“ (StA VI, 307).

16 Kreuzer (1985), 71.

erprobt wird, lautet, dass Hölderlin vor dem Hintergrund seines Studiums der Griechen den Chor als modernes Erfahrungskollektiv in Anschlag zu bringen versucht. Und zwar als eine Form poetischen Sprechens, die in der aktuellen gesellschaftlichen Konstellation Gemeinschaft auf neue Art und Weise zu stiften vermag.

Im nächsten Kapitel wird die Arbeit daran anschließend darstellen, wie Hölderlin das entwickelte Funktionsmodell des hohen Tons in den *Gesängen* in die poetische Praxis umsetzt. Dabei soll in der Analyse nachgezeichnet werden, wie Hölderlin schreibpraktisch ausgehend vom Erkennen der Verfahrensarten des antiken hohen Tons zu einer eigenen Verfahrensweise gelangt – und wie sich über diese literarische Praktik der Funktionalisierung der hohe Ton der *Gesänge* neu beschreiben lässt.

2.1 „Verfahrensart“ als literarischer Erfahrungsprozess

In den *Anmerkungen* zu seinen Übersetzungen der Sophokleischen Tragödien *Oedipus* und *Antigonae* reflektiert Hölderlin sowohl über die Poetik der antiken Tragödie im Allgemeinen wie auch über die der beiden Stücke im Besonderen und rechtfertigt zugleich bestimmte Entscheidungen in seinem Übersetzungsprozess.¹⁷ Bemerkenswerterweise beginnt er dabei mit einer grundsätzlichen Überlegung zum Unterschied zwischen griechischer und hesperischer Kunstform:

Es wird gut seyn, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern, wenn man die Poesie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur *mechané* der Alten erhebt. Auch andern Kunstwerken fehlt, mit den griechischen verglichen, die Zuverlässigkeit; wenigstens sind sie bis izt mehr nach Eindrücken beurteilt worden, die sie machen, als nach ihrem gesetzlichen Kalkul und sonstiger Verfahrensart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird. Der modernen Poesie fehlt es aber besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen, daß nemlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer wieder zuverlässig wiederholt werden kann.¹⁸

Die vorgenommene Kontrastierung der eigenen Zeit mit der griechischen Antike dreht sich vornehmlich um die Frage, wie Kunst das Schöne eigentlich ‚hervorbringt‘. Hervorbringen impliziert einen aktiven Akt, eine Handlung.

¹⁷ Vgl. dazu etwa Kurz (1988b).

¹⁸ StA V, 195.

Diese spezifisch poetische Handlung, die das Schöne hervorbringt, begreift Hölderlin als ‚Verfahrungsart‘. Sie gehört zum ‚Handwerksmäßigen‘ der Dichtung und muss daher, im Sinne der griechischen *mechané*, ‚zuverlässig‘ sein, ‚berechnet und gelehrt‘ werden und ‚in der Ausübung immer wieder zuverlässig wiederholt werden‘. ‚Verfahrungsart‘ wäre demnach eine regelgeleitete Tätigkeit, die sich begründen und erläutern lässt. In dieser Argumentation zielt Hölderlin zugleich auf eine materialiter gesicherte und idealiter anerkannte Stellung des Dichterberufs innerhalb der Gesellschaft.

Ist eine solche Verfahrungsart im Kunstwerk erkennbar, so wird das Beurteilen des Schönen dem bloßen Eindruck nach der Kunst nicht gerecht. Denn es ist gerade die Verfahrungsart der Kunst, die sich im Hervorbringen des Schönen als wirksam erweist – und diese muss rekonstruierbar sein. Hölderlins Insistenz auf das Handwerksmäßige der Dichtung in seiner modernen Kunstkritik verwirft jedoch den Eindruck nicht gänzlich. Poesie setzt sich für ihn zusammen aus der ‚Verfahrungsart‘ bzw. dem „gesezlichen Kalkul“ und dem „lebendigen Sinn, der nicht berechnet werden kann“.¹⁹ Beides für sich allein genommen wäre dem Kunstverständnis von Hölderlin nach unzureichend. Das Verhältnis denkt er dialektisch. Einerseits braucht es das ‚Berechenbare‘ in der Dichtung, andererseits kann Dichtung nicht darauf reduziert werden, der ‚lebendige Sinn‘ muss hinzutreten, sie muss stets im Modus der Lebendigkeit gedacht werden.

Gerade weil nach Hölderlin die moderne Dichtung vor allem dem Eindruck nach beurteilt wird, fokussiert er sich in seinen Ausführungen auf das, was seiner Meinung nach in der Produktion wie Rezeption moderner Dichtung fehlt, nämlich auf die Verfahrungsart.²⁰

An diesen ersten Überlegungen zur Verfahrungsart und Handwerk zeichnet sich bereits ab, wie klar Hölderlin Dichtung in Funktionszusammenhängen denkt, ohne explizit von Funktion zu sprechen. Auf der einen Seite funktionalisiert Hölderlin, von Grimms Begriffsbestimmung der Funktion als Verrichtung und als „berufsthätigkeit“²¹ her gedacht, den Dichter bereits im ersten Satz, wenn er über das Handwerksmäßige das Dichtersein ausdrücklich als Beruf – im Sinne einer gesicherten bürgerlichen Existenz – begreift und im handwerklichen Kontext verortet. Ebenso begreift er die Dichtung selbst im Sinne einer *mechané* als spezifische Form der Verrichtung; hier wird die Parallele zur Grimm’schen Definition augenscheinlich, als eine dem ihrer

19 Ebd.

20 Zur historischen Einordnung von Hölderlins empiristischer Kunstkritik vgl. Kurz (1988b), 84–86.

21 DWb 4, Sp. 528.

„Bestimmung nach zukommenden thätigkeit“²². Das Grimm'sche Wörterbuch erörtert den Begriff Funktion am Beispiel des Kunstdrehers und des Spinnrads: „er war ein ausgesuchter kunstdreher, wuszte spinnräder zu verfertigen und die alten ausgelaufenen zu reparieren, dasz sie ohne das gewöhnliche unleidliche geräusch ihre function verrichteten.“²³ Es ist also auf der einen Seite der Kunstdreher, der im Sinne einer Berufstätigkeit eine bestimmte Funktion erfüllt, nämlich ‚Spinnräder zu verfertigen oder zu reparieren‘. Dieser muss seiner Aufgabe aber derart nachgehen, dass auf der anderen Seite das Spinnrad selbst ‚ohne das gewöhnliche unleidliche Geräusch seine Funktion verrichten kann‘. ‚Seine Funktion verrichten‘ bedeutet in diesem Fall, ‚ohne die unleidlichen geräusche‘ stets ‚zuverlässig‘ und ‚wiederholbar‘ einsetzbar zu sein. Wie in Grimms Begriffsdefinition sowohl der Handwerker als Produzent wie auch sein Produkt in der Rede von Funktion mit inbegriffen sind, begreift auch Hölderlin Dichter und Dichtung in einem funktionalen Zusammenhang: Auf der einen Seite den Dichter, wenn er ihn im Sinne eines (handwerklichen) Berufs einführt, dem aufgrund seiner bürgerlichen Existenz, indem er also einer ‚Verrichtung nachgeht‘, eine bestimmte Funktion zukommt. Auf der anderen Seite die Dichtung, die in ihrer Verfahrensart, als Tätigkeit gedacht, überhaupt erst das Schöne hervorbringen kann.

Insofern der Begriff der Verfahrensart sich zuerst einmal dezidiert auf das Handwerkmäßige der Poesie, auf ihre sprachliche Gemachtheit bezieht, lässt sie sich mit Jakobsons poetischer Funktion zusammendenken. Wie die poetische Funktion darin besteht, die Aufmerksamkeit auf die spezifische Beschaffenheit der Sprache zu lenken, ist auch die Verfahrensart genau jene vorherrschende und strukturbestimmende Dimension der Poesie, die Hölderlin in der *mechané* der Griechen noch erkennt. Auf die sich Dichtung jedoch gleichzeitig nicht reduzieren lässt, wie sowohl Jakobson als auch Hölderlin betonen.

In seiner nachfolgenden genaueren Bestimmung der Verfahrensart zeigt sich, dass Hölderlin dieses der Dichtung zugrundeliegende Konstruktionsprinzip nun dezidiert in den Lektüreprozess rückübersetzt und dabei konzise den Weg der literarischen Erfahrung rekonstruiert. So präzisiert er weiter:

Das Gesez, der Kalkul, die Art, wie, ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einflusse des Elements sich entwickelt, und Vorstellung und Empfindung und Räsonnement, in verschiedenen Sukzessionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehn [...].²⁴

22 Ebd.

23 Ebd.

24 StA V, 196.

Der Kalkul der Tragödie, der sich in dem „Mittel seiner Erscheinung“²⁵, ihrer Darstellung, zeigt, ist die Art und Weise, wie sich das ganze Empfindungssystem des Menschen unter dem Einfluss eines einzelnen Elements in seiner Beziehung zum Ganzen entwickelt. Als Verfahrensart bildet der Kalkul die Regel, nach welcher ‚Vorstellung‘, ‚Empfindung‘ und ‚Räsonnement‘ sukzessive und nacheinander geordnet werden. Hölderlin interessiert sich offenkundig für die Prozessualität, in welcher Dichtung die verschiedenen Vermögen in Beziehung zum ganzen Empfindungssystem setzt. In seinen *Anmerkungen zur Antigona*e entfaltet Hölderlin den Kalkul als „poetische Logik“ weiter:

Sie [die Regel, das kalkulable Gesetz der Antigona, Anm. NJ] ist eine der verschiedenen Sukzessionen, in denen sich Vorstellung und Empfindung und Räsonnement, nach poetischer Logik, entwickelt. So wie nemlich immer die Philosophie nur ein Vermögen der Seele behandelt, so daß die Darstellung dieses Einen Vermögens ein Ganzes macht, und das bloße Zusammenhängen der Glieder dieses Einen Vermögens Logik genannt wird, so behandelt die Poesie die verschiedenen Vermögen des Menschen, so daß die Darstellung dieser verschiedenen Vermögen ein Ganzes macht, und das Zusammenhängen der selbstständigeren Theile der verschiedenen Vermögen den Rhythmus, im höhern Sinne, oder das kalkulable Gesez genannt werden kann.²⁶

Wie schon in den *Oedipus-Anmerkungen* stehen im Mittelpunkt der ‚poetischen Logik‘ die Sukzessionen, nach denen sich die drei Vermögen des Empfindungssystems Vorstellung, Empfindung und Räsonnement entwickeln. Er bezieht sich damit explizit auf Kants Vermögen der ‚Einbildungskraft‘ (= Vorstellung), des ‚Verstandes‘ (= Räsonnement) und des ‚Gefühls der Lust‘ (= Empfindung), die im Akt des Urteilens in ein Verhältnis gesetzt werden. Ein ästhetisches Urteil ist nach Kant nur dann möglich, wenn Einbildungskraft und Verstand „in Einstimmung versetzt“ werden, woraus ein „Gefühl der Lust“ entsteht.²⁷ Hieran schließt Hölderlin an dieser Stelle deutlich an: Auch er begreift die ‚Verfahrensart‘ als ein ‚In-Einstimmung-Versetzen‘ der verschiedenen Vermögen, als Sukzessionen, in welcher sie ‚nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehn‘. Doch er unterscheidet die ‚poetische Logik‘ von der der Philosophie. Die Philosophie behandelt Hölderlin zufolge nämlich eigentlich immer nur ein Vermögen. Das bedeutet: Selbst das ‚In-Einstimmung-Versetzen‘ der verschiedenen Vermögen im Akt des Urteilens zielt letztlich auf die ‚Darstellung dieses Einen Vermögens‘. Dies lässt sich an Kants ästhetischem Urteil nachvollziehen: Ein ästhetisches Urteil entsteht, wenn die beiden Vermögen Verstand

25 Ebd., 195.

26 Ebd., 265.

27 Kant (1981), 100.

und Einbildungskraft in Einstimmung versetzt werden und sich hieraus ein drittes Vermögen, nämlich das ‚Gefühl der Lust‘ konstituiert. Mit anderen Worten zielt das ästhetische Urteil auf die ‚Darstellung dieses einen Vermögens‘, nämlich dem Gefühl der Lust. Die ‚Einstimmung‘ der anderen beiden wären nach Hölderlin zu begreifen als das ‚bloße Zusammenhängen der Glieder‘ dieses einen Vermögens. Damit zielt die philosophische Logik grundsätzlich auf eine Trennung der verschiedenen Vermögen.²⁸ Die Weise, wie die Philosophie dieses eine Vermögen darstellt, konzentriert sich nur auf das Ganze dieses eines Vermögens und ordnet die anderen unter. Was der philosophischen Logik nach also zusammenhängt, sind ‚Glieder‘, die, wie Rainer Nägele herausgestellt hat, auf einen organischen Leib als Ganzes verweisen.²⁹ In diesem Sinne begreift Kant den Akt des Urteilens auch als „Subordination repräsentionaler Gehalte“³⁰.

Die poetische Logik hingegen geht nach Hölderlin anders vor. Sie behandelt nicht nur ein Vermögen, sondern die verschiedenen Vermögen des Menschen, und zwar so, dass diese gemeinsam ein Ganzes machen. Oder, in den Worten der *Oedipus-Anmerkungen*, die poetische Logik setzt die einzelnen Vermögen in Beziehung zu dem ‚ganzen Menschen‘ als ‚Empfindungssystem‘. Der poetischen Logik geht es darum, den von Hölderlin im Empfindungssystem des Menschen vorausgesetzten Zusammenhang zwischen den verschiedenen Vermögen, der in der Logik der Philosophie nicht erfahrbar wird, erfahrbar und darstellbar zu machen, und zwar in seiner Prozessualität, ‚wie die Sukzessionen sich entwickeln‘. Damit reflektiert er vom Standpunkt der Rezeption aus den Erfahrungsprozess, der sich in der Dichtung vollzieht. Anders als die Philosophie verbindet die Poesie dann auch die ‚selbstständigeren Teile der verschiedenen Vermögen‘ statt ‚die Glieder dieses einen Vermögens‘. Diese Verbindung nennt Hölderlin ‚Rhythmus‘ oder ‚das kalkulable Gesetz‘. Im Gegensatz zu Gliedern sind Teile keiner organischen Verbindung verpflichtet, sind freier in ihrer Organisation, sind ‚selbstständiger‘ als die Glieder, die die Philosophie in Zusammenhang bringt.³¹ Wo demnach die Philosophie darum bemüht ist, die einzelnen Vermögen des Menschen zu unterscheiden, nimmt die Poesie diese Unterscheidung und die Selbstständigkeit der Vermögen zum Ausgangspunkt, um in der Verbindung der selbstständigeren Teile der verschiedenen

28 Vgl. Volker Rühle (2020), 154. Jörn Etzold liest diesen Satz auf zwei mögliche Weisen: Entweder sei mit ‚dem Einen Vermögen‘ der Verstand gemeint oder Hölderlin kategorisiere an dieser Stelle Kants Kritiken nach jeweils einem Vermögen, denen sie sich jeweils vornehmlich zuwenden würden (vgl. Etzold (2019), 269).

29 Nägele (1991).

30 Hoepfner (2011), 195.

31 Vgl. dazu auch Etzold (2019), 269.

Vermögen das Ganze des ‚Empfindungssystems‘ zur Darstellung zu bringen. Die Art und Weise nun, wie diese verschiedenen Vermögen in Zusammenhang gebracht werden, wie ‚das Zusammenhängen der selbstständigeren Teile der verschiedenen Vermögen‘ in der Dichtung dargestellt wird, reguliert die ‚Verfahrensart‘. Nur wenn diese Dimension hinzutritt, kann Dichtung zu einer ‚Fertigkeit‘ werden.

Die moderne Dichtung ebenso ausgehend von ihrer Verfahrensart als Fertigkeit zu begründen, gibt Hölderlin gleich zu Beginn seiner *Anmerkungen* als Ziel aus, wenngleich er diese ausschließlich vom Standpunkt seiner Sophokles-Rezeption her beleuchtet. Mit anderen Worten rekonstruiert er hier ausgehend von den antiken Texten und seiner eigenen Lektüre her die Verfahrensart, die sich in der Dichtung wirksam zeigt, als Erfahrungsprozess.

In dem umfangreichen Aufsatz *Wenn der Dichter einmal ...* geht Hölderlin nun umgekehrt vor. Dort entwickelt er seine Überlegungen zur ‚Verfahrensweise‘ vom Standpunkt der literarischen Produktion aus. Die inhaltlich und rhetorisch reichhaltige und dichte Argumentation, mit der er in dem Aufsatz seine poetologische Konzeption entwirft, kann in dieser Arbeit nicht vollständig nachvollzogen werden.³² Daher soll sich darauf beschränkt werden zu zeigen, inwiefern sich die ‚Verfahrensweise des poetischen Geistes‘ als Hölderlins Rekonstruktion des Erfahrungsprozesses, der in die eigene Dichtung eingeht, lesen lässt. Aus diesem Grund beziehen sich die folgenden Überlegungen vornehmlich auf das erste Drittel des Aufsatzes. In diesem Teil legt Hölderlin in einem ersten Schritt die Produktivität des Geistes, seine Neigung, „sich in sich selber und anderen zu reproduzieren“³³, dar und was es für den Dichter bedeutet, dieses Geistes mächtig zu sein, bzw. welchen Prozess er durchlaufen muss, um dieses Geistes mächtig zu werden. In einem zweiten Schritt widmet er sich explizit der Aufgabe des Dichters, die darin besteht, die Produktivität des Geistes im „poetische[n] Geschäft“³⁴, auch hier wieder in der poetischen Tätigkeit, zu reproduzieren und damit mitteilbar zu machen. Dabei konzentriert er sich darauf, die Art und Weise zu entfalten, wie die poetische Tätigkeit verfahren soll. Hölderlins Argumentation zielt auch in diesem Aufsatz darauf, die poetische Tätigkeit als eine regelgeleitete herzuleiten, die sich aus dem poetischen Geist selbst heraus ergibt. Diese wäre die Verfahrensweise, die für

32 Vgl. dazu den ausführlichen Kommentar von Kreuzer, an den an vielen Stellen angeschlossen werden soll (Kreuzer (1985), insb. Kapitel III).

33 FHA 14, 303.

34 Ebd., 306.

Hölderlin zur „Begründung und Bedeutung des Gedichts“³⁵ wird. Wie in den *Anmerkungen* geht es ihm also darum, das Hervorbringen des Schönen mittels der Verfahrungsweise zu begründen, diesmal von der Perspektive der dichterischen Produktion aus.

Der Aufsatz beginnt mit einem komplexen Konditionalgefüge: „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist“³⁶ bildet den Auftakt einer zehnstufigen „wenn“-Kaskade, in der er den Prozess des Mächtig-Werden des Geistes als notwendige Möglichkeitsbedingung von Dichtung entfaltet. Ähnlich wie in der eingangs zitierten *Oedipus-Anmerkung* geht Hölderlin auch hier ausdrücklich vom Dichter aus, er zeichnet diesen Prozess nach als „individuellen Erfahrungsprozess“³⁷. Der Dichter ist ‚des Geistes mächtig‘, so präzisiert die erste konditionale Wendung, „wenn er die gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist, gefühlt und sich zugeeignet, sie festgehalten, sich ihrer versichert hat“³⁸. Empfindung und Reflexion sind offenbar wesentliche Bestandteile, um des Geistes mächtig zu werden.³⁹ Das Zusammenspiel der beiden Vermögen bestimmt dann auch die meisten weiteren „wenn“-Bestimmungen: das Verb „einsehen“ strukturiert immerhin sieben der zehn Wendungen, die darum kreisen, wie der Geist „fühlbar“ werden kann. Auch in diesem Text wird deutlich, dass beide Dimensionen, Gefühl und Verstand, der lebendige Sinn und die Verfahrungsart, für Hölderlin in der Dichtung zueinander in Beziehung gebracht werden müssen.

Der poetische Geist selbst zeichnet sich vor allem durch seine Neigung aus, „aus sich heraus zu gehen, und in einem schönen Fortschritt und Wechsel sich in sich selbst und in anderen zu reproducieren“.⁴⁰ Wie Johann Kreuzer argumentiert, stellt diese Aussage keinen Gegensatz dar:

Erkennende Selbstbeziehung ist zwar Bedingung der Möglichkeit dessen, was Geist ist, und damit Bedingung der Möglichkeit von dessen Produktivität. Aber sie realisiert sich als das, was sie ist, gerade nicht in der erkennenden Rückkehr

35 Ebd.

36 Ebd., 303.

37 Kreuzer (1985), 109.

38 FHA 14, 303.

39 Mit der gemeinschaftlichen Seele, die er in einem ganz ähnlichen Zusammenhang in einem Brief an Ebel als „Seele der Gesellschaft“ (Weiss (1999), 131) begreift, insinuiert Hölderlin den unmittelbar gesellschaftlichen Bezug seiner Dichtung. Ihre Funktion ist es, „eine Organisationsform zu definieren, welche die Ansprüche der Gemeinschaft und des Einzelnen mit einander zu versöhnen in der Lage ist“, so Michael Franz in seiner Lektüre des Fragments (Franz (2018/19), 213). Oder eben, in Hölderlins Worten, die ‚Trennungen, in denen wir existieren‘, aufzuheben.

40 FHA 14, 303.

des Geistes in oder zu sich selbst. Die Produktivität des Geistes zeigt sich vielmehr in den Formen seiner Verdinglichung.⁴¹

Diese ‚Formen der Verdinglichung‘ des Geistes hervorzubringen, wäre das ‚poetische Geschäft‘ des Dichters und dieses erfordert notwendigerweise die poetische Verfahrungsweise. Nur in der Verfahrungsweise kann der poetische Geist zur Darstellung kommen, sie reproduziert seine doppelt gerichtete Reproduktionskraft.

Um aber überhaupt erst zu einer solchen Verfahrungsweise zu gelangen, muss der Dichter sich der zwei ‚Forderung[en] des Geistes‘ gewiss sein, die in ‚notwendige[m] Widerstreit‘ zueinander stehen. Nämlich der Forderung, ‚die auf Gemeinschaft und einiges Zugleichsein aller Theile geht‘⁴²; und zugleich der Forderung, ‚aus sich heraus zu gehen, und in einem schönen Fortschritt und Wechsel sich in sich selbst und in anderen zu reproduzieren‘. Dieser Widerstreit ist für Hölderlin notwendig; denn er ist es, der den Dichter ‚immer vesthält und fortzieht, auf dem Wege zur Ausführung‘ der poetischen Verfahrungsweise.⁴³ Auf ihn kommt es an – die weiteren ‚wenn‘-Ausführungen führen ihn auf vielfältige Weise weiter aus. So präzisiert Hölderlin die ‚Gemeinschaft und Verwandtschaft aller Teile‘ auf der einen Seite als ‚geistige[n] Gehalt‘, den Wechsel und das Fortstreben auf der anderen Seite als ‚geistige Form‘. Gehalt und Form des Geistes sind in ihrem notwendigen Widerstreit aber gar nicht fühlbar ohne den ‚Stoff‘, der ebenso wie der Geist vom Dichter ‚zu eigen gemacht, und festgehalten werden‘ muss.⁴⁴ Spiegelbildlich zum Widerstreit von Form und Gehalt des Geistes führt der Aufsatz nun auch einen Widerstreit zwischen Form und Gehalt des Stoffes ein. Das Fühlen des notwendigen Widerstreits zwischen dem ‚Verweilen und Fortstreben des Geistes‘ wird möglich, indem dem ‚Zugleich- und Beisammensein‘ des geistigen Gehalts gerade der Wechsel des stofflichen Gehalts und dem ‚Wechsel der geistigen Form‘ das ‚in allen Teilen identisch bleibe[nde]‘ der stofflichen Form entgegengesetzt wird.⁴⁵ Die vielfältigen Formen der Entgegensetzung, die den Widerstreit im Wechselspiel von Geist – Stoff und Gehalt – Form immer neu ausbuchstabieren, führt Hölderlin in den nachfolgenden ‚wenn‘-Konstruktionen aus.

41 Kreuzer (2015), 75 f.

42 FHA 14, 303.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Auf die verschiedenen Formen der Entgegensetzung in Hölderlin Poetologie kann in dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Ausführlich hat dies etwa Niketa Stefa untersucht (vgl. Stefa (2011)).

An dieser Argumentation und der Forderung nach dem Fühlbarwerden der verschiedenen Formen des Widerstreits wird deutlich, wie Geist und Stoff miteinander in einen wechselseitigen Bedingungs-zusammenhang gebracht werden – nur in diesem Bedingungs-zusammenhang wird der Dichter des Geistes mächtig, denn, so endet der erste Satz, wenn er all dies „eingesehen hat, so kommt ihm alles an auf die Receptivität des Stoffs zum idealischen Gehalt und zur idealischen Form.“⁴⁶ Und Hölderlin fügt hinzu: „Ist er des einen gewiß und mächtig wie des andern, der Receptivität des Stoffs, wie des Geistes, so kann es im Hauptmomente nicht fehlen.“⁴⁷ Die Produktivität des Geistes, seine Neigung zur Reproduktion auch in einem Anderen, und die ‚Receptivität des Stoffes‘ sind wechselseitig aufeinander angewiesen und dieses Verhältnis zu erkennen, wäre in einem ersten Schritt das Mächtig-Sein des Geistes, es zur Darstellung zu bringen und in einem zweiten Schritt die Aufgabe des Dichters, sein poetisches Geschäft.

Hierauf konzentriert sich der Aufsatz im Anschluss. Der Dichter muss dabei stets den Stoff so wählen, dass er „der idealischen Behandlung fähig“⁴⁸ ist, dass sich der poetische Geist in ihm reproduzieren kann. Hierfür ist entscheidend, dass der Dichter den Stoff „aus dem Zusammenhange der lebendigen Welt“⁴⁹ nimmt, womit zugleich gesagt wird, dass auch die Reproduktion des poetischen Geistes in der ‚lebendigen Welt‘ möglich sein soll.⁵⁰ Hier wird deutlich, dass Hölderlin Dichtung vor dem Hintergrund ihres Wirklichkeitsbezugs denkt. Mit anderen Worten ist es notwendig, dass der Dichter den Stoff der real existierenden Welt entnimmt, die ihn umgibt, und zwar, um dem Drang des poetischen Geistes nach Reproduktion Gestalt und damit eine ‚endliche Wirkung‘, wie er es in *Das untergehende Vaterland* nennt, zu verleihen. Nur dann kann Dichtung zur „belebende[n] Kunst“⁵¹ werden.

Aus diesem Grund fragt Hölderlin ausdrücklich danach, wie genau der Stoff beschaffen sein muss, sodass sich überhaupt der ‚im Ideale des Geistes vorgezeichnete Progress‘ verwirklichen lässt: „Wie muß nun der Stoff beschaffen seyn, der für das Idealische, für seinen Gehalt, für die Metapher, und seine Form, den Übergang, vorzüglich receptiv ist?“⁵² Die Beschaffenheit des Stoffs, die er im *Unterschied der Dichtarten* zu seiner Lehre vom Wechsel der Töne ausbaut, kann „drei Fälle“ annehmen: „eine Reihe von Begebenheiten, oder

46 FHA 14, 305.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Vgl. Kreuzer (1985), 116.

51 FHA 14, 319.

52 Ebd., 305.

Anschauungen, Wirklichkeiten“, „eine Reihe von Bestrebungen, Vorstellungen Gedanken, oder Leidenschaften“ oder „eine Reihe von Phantasien Möglichkeiten“. ⁵³ Trotz der verschiedenen Fälle muss der Stoff immer ‚der idealischen Behandlung fähig sein‘ und dies gewährleistet der „Grund des Gedichts“: „Dieser Grund des Gedichts, seine Bedeutung, soll den Übergang bilden zwischen dem Ausdruck, dem Dargestellten, dem sinnlichen Stoffe, dem eigentlich ausgesprochenen im Gedichte, und zwischen dem Geiste, der idealischen Behandlung.“ ⁵⁴ Mit anderen Worten: „Zwischen dem Ausdruck (der Darstellung) und der freien idealischen Behandlung liegt die Begründung und Bedeutung des Gedichts.“ ⁵⁵

Der Grund des Gedichts, so schlussfolgert Kreuzer, ist damit „eine Art regulatives Postulat, das Hölderlin für die Reflexion über den durch den Dichter zu wählenden Stoff aufstellt“ ⁵⁶, denn er ist es, der „dem Gedicht seinen Ernst, seine Vestigkeit, seine Wahrheit giebt“ ⁵⁷. Der Dichter muss also den Stoff so wählen, dass er zur ‚idealischen Behandlung‘ dient, dass in ihm der Progress des Geistes, der im ersten Satz beschrieben wird, in einem anderen, im Medium der Sprache darstellbar wird, das wäre sein ‚Geschäft‘, das „nach dem Gesetze der Tätigkeit“ ⁵⁸ verfährt. Und diese Art und Weise, wie der Dichter den Stoff wählt, um die reproduktive Kraft des poetischen Geistes, die er erkannt hat, nach außen, auf ‚ein anderes‘ zu wenden, ist die poetische Verfahrensweise. Sie begründet, dass die Dichtung „ein Ganzes überhaupt“ ⁵⁹ sein kann. Die Verfahrensweise avanciert so zum Grund des Gedichts. Sie ist es, so präzisiert Hölderlin wenig später, „welche dem Gedichte seine Bedeutung gibt“ ⁶⁰.

Die poetische Verfahrensweise wird in *Wenn der Dichter einmal ...* als Tätigkeit des Dichters betrachtet, in welcher er auf der Grundlage des Mächtig-Sein des Geistes – qua Erfahrung – diesen zur Darstellung bringen kann. In den Worten der *Sophokles-Anmerkung* ist sie es, die das Schöne der Dichtung hervorbringt, die dem Gedicht ‚seine Bedeutung gibt‘, die dafür sorgt, dass das Gedicht nicht bloß nach dem ‚Eindruck‘ beurteilt wird, sondern dass Dichtung gerade weder „leere Manier“ noch bloße „Eitelkeit“ ist. ⁶¹

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd., 306.

56 Kreuzer (1985), 115.

57 FHA 14, 306.

58 Ebd.

59 Ebd., 304.

60 Ebd., 309.

61 Ebd., 306.

In Hölderlins Überlegungen, so lassen sich die Ausführungen zur Verfahrensart der Dichtung bzw. Verfahrensweise des poetischen Geistes resümieren, wird deutlich, dass er sich stets für die rekonstruierbare Art und Weise interessiert, wie das Schöne der Dichtung hervorgebracht wird. Dieses Hervorbringen begreift er in beiden Texten als spezifische Tätigkeit, als ein regelgeleitetes Handeln. Zwar macht dieses regelgeleitete Handeln, das ‚Handwerksmäßige‘, nicht allein die Dichtung aus, doch wird gerade dieses Zuverlässige zum Garant für ihre Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit. Aus diesem Grund muss die Verfahrensart auch rekonstruierbar, erklärbar oder begründbar sein, nur so kann auch die moderne Dichtung zur ‚*mechané* der Alten‘ erhoben werden.

In den *Sophokles-Anmerkungen* behandelt Hölderlin die Verfahrensart der Dichtung vom Standpunkt der Rezeption aus, er leitet sie von den Tragödien als spezifische Art und Weise des poetischen Handelns ab. Dieses poetische Handeln wäre die Sukzessionen der verschiedenen Vermögen, wie diese ‚immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehen‘, wodurch das Schöne der Dichtung hervorgebracht wird. In den *Anmerkungen* markiert er diese sichere Regel zugleich als Defizit in der eigenen Zeit. Aus diesem Grund, eben weil er gegenwartsdiagnostisch die eigenen, veränderten Schreibbedingungen im Blick hat, vergewissert er sich der poetischen Verfahrensweise in *Wenn der Dichter einmal ...* noch einmal unter dem Standpunkt der Produktion von Dichtung. Die Verfahrensweise resultiert in diesem Aufsatz aus dem Des-Geistes-Mächtig-Sein des Dichters. Nur wenn der Dichter des Geistes mächtig ist, Einsicht in den ‚im Ideale des Geistes vorgezeichneten Progress und seiner poetischen Folgerungsweise‘ im Akt der Reflexion gewonnen hat, kann er den angemessenen Stoff wählen, in dem sich der poetische Geist reproduzieren kann. Und analog zu der in den *Anmerkungen* entwickelten poetischen Logik als ‚Sukzessionen‘ von Vorstellung, Empfindung und Raisonement sind es auch in *Wenn der Dichter einmal ...* die Sukzession der drei Vermögen ‚Anschauungen‘, ‚Leidenschaften‘ und ‚Phantasien‘, welche die poetische Verfahrensweise bestimmen – gedacht von der Progression des Geistes her. Auch in *Wenn der Dichter einmal ...* zeigt sich somit, dass die Verfahrensweise als Koordination der verschiedenen Vermögen zu verstehen ist, insofern sich in dieser Sukzession des jeweils zu wählenden Stoffes der poetische Geist in seinem Progress zu vergegenwärtigen vermag.

In beiden Fällen, vom Standpunkt der Produktion wie der Rezeption aus betrachtet, lässt sich die Verfahrensart in ihrem Charakter als poetische Tätigkeit der Koordination der verschiedenen Vermögen im Empfindungssystem des Menschen als Reflexion des literarischen Erfahrungsprozess begreifen. Wenn Hölderlin in seinen *Anmerkungen* vor dem Hintergrund seiner eigenen Lektüre der antiken Tragödien entfaltet, wie die Dichtung in ihrer

Gesetzmäßigkeit ‚Vorstellung und Empfindung und Raisonement‘ sukzessive hervorbringt und zu einem Ganzen zusammenführt, interessiert er sich genau für den Prozess, wie vom Rezipierenden Dichtung auf der Grundlage ihrer poetischen Strukturen erfahren wird. In *Wenn der Dichter einmal ...* entwickelt er in einer gegenläufigen Bewegung das Mächtig-Werden des Geistes als eigenen Erfahrungsprozess, der dann in der Dichtung zum Ausdruck kommen muss. Denn der poetische Geist kann nur in der Dichtung reproduziert werden, wenn der Stoff ‚aus dem Zusammenhang der lebendigen Welt genommen‘ wird und dabei seine Beschaffenheit der Sukzession der drei Vermögen als Teile des Empfindungssystems des Menschen folgt.

Die Verfahrensart als Koordination der verschiedenen Vermögen und ‚Fertigkeit‘ beschreibt und sichert zugleich den Übergang von Dichtung zum Empfindungssystem des Menschen. Sie muss notwendigerweise in der Dichtung erkennbar sein und wird so zur Bedingung dafür, dass überhaupt der ‚lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann‘, hervorgebracht wird.

2.2 Das „innigere Studium der Griechen“. Ein funktionaler Lektüremodus

In der Verfahrensart als Rekonstruktion des Erfahrungsprozesses findet Hölderlin ein Prinzip, das die Dichtung als regelgeleitete Tätigkeit begründet und legitimiert. Insbesondere in den *Oedipus-Anmerkungen* deutet sich bereits an, dass ihm die griechische Kunst als Vorbild des Handwerksmäßigen der Kunst dient, das er auch für die moderne Kunst gewinnen möchte. Diese Einsicht setzt das ‚innigere Studium der Griechen‘ voraus. 1804 veröffentlicht, müssen die Überlegungen in den *Anmerkungen* als dessen Resultat verstanden werden. Das Studium der Griechen ist für Hölderlin notwendig, um jenes poetische ‚Prinzip‘ zu finden, von dem er im *Brief an Niethammer* spricht.

Hierfür konzentriert er sich auf zwei wesentliche Aspekte: Zum einen interessiert er sich dafür, welche Funktion die antike Dichtung innerhalb des gültigen kulturellen und gesellschaftlichen Kontextes einnehmen kann. Diese Funktion aus der jeweils spezifischen Verfahrensart im Zusammenspiel mit ihrem kulturellen Kontext abzuleiten, bestimmt sein Studium der Griechen. Jenes ist zum anderen darauf ausgerichtet, angesichts der ‚Trennungen, in denen wir existieren‘, d. h. einerseits angesichts der historischen Differenz zwischen Antike und Moderne, andererseits angesichts einer sich zunehmend fragmentarisierenden Gegenwart, Anschlussmöglichkeiten für ein eigenes Schreiben zu generieren. Hölderlin verfolgt mit seinem Studium der Griechen zweierlei: das Erkennen eines Funktionsmodells dessen, was als der antike

hohe Ton zu verstehen wäre, und im Zuge dessen das Herausarbeiten einer Kontrastfolie, von der aus er einen eigenen hohen Ton entfalten kann. Hölderlins Arbeit am hohen Ton lässt sich derart als elementare Verfahrensart begreifen – und zwar in der performativen Auseinandersetzung mit Sophokles und Pindar in der Übersetzung. Dabei wird zugleich Hölderlins literarische Funktionalisierungspraxis an dieser Stelle konzise beschreibbar: Die praktische Auseinandersetzung mit der Verfahrensart der antiken Texte, so soll die nachfolgende Lektüre zeigen, geschieht immer schon vor dem Hintergrund des Eingebettetheits der Literatur in einem kulturellen Kontext. Damit erarbeitet Hölderlin eine eigene Vorstellung davon, wie in der griechischen Antike die literarische Erfahrung mit der Lebenspraxis der Polis verschränkt war – seine Übersetzungsarbeit zielt also dezidiert darauf, die gesellschaftliche Funktion dieser Texte herauszuarbeiten. Derart erweist sich Hölderlins ‚Studium der Griechen‘ als ein funktionalisierendes Erarbeiten des hohen Tons am griechischen Fundus.

Die nachfolgenden Überlegungen werden sich vornehmlich auf Hölderlins Übersetzungen von Pindar und Sophokles konzentrieren, an denen er um 1800 intensiv arbeitet. Bemerkenswerterweise lässt sich jedoch schon in seinem *Magisteraufsatz* aus dem Jahre 1790 von der Anlage seiner Argumentation her der theoretische Rahmen erkennen, innerhalb dessen sich seine Rezeption der antiken Dichtung als Herausarbeiten eines Funktionsmodells bewegen wird. In diesem Aufsatz nämlich sucht Hölderlin, wie er zu Beginn schreibt, die „Entstehung und das Wachstum“ der verschiedenen Künste im antiken Griechenland darzustellen und dabei zu betrachten, „welch einen grossen Einfluß die Kunst auf den Nationalgeist der Griechen hatte“.⁶² An jenen Eingangsworten zeigt sich, dass Hölderlin die antike Literatur (auf deren Betrachtung sich hier beschränkt werden soll) in diesem Aufsatz unter zwei Dimensionen betrachtet, die zentral für seine literarische Praktik des Funktionalisierens sind: Zum einen interessiert er sich für die Genese der verschiedenen literarischen Verfahren der antiken Literatur. Diese Verfahren genauer zu verstehen, bildet den Kern seiner Beschäftigung mit der Antike, wird zur Zielsetzung seiner Übersetzungen. Zum anderen steht die Verfahrensart dabei immer in untrennbarer Beziehung zu den gesellschaftlichen Gegebenheiten der griechischen Polis, er interessiert sich für ‚den Einfluß der Kunst auf den Nationalgeist der Griechen‘, mit anderen Worten für die Wirkung, die diese ‚Verfahrensart‘ auf den ‚Nationalgeist‘ der Griechen hatte. Die Verortung der Dichtung innerhalb ihres spezifischen Kontextes spielt eine gewichtige Rolle

62 FHA 14, 45.

für seine Übersetzungen, werden von ihm selbst aber kaum so explizit in den Mittelpunkt gestellt wie im *Magisteraufsatz*.⁶³ Unter dieser doppelten Perspektivierung von ‚Verfahrungsart‘ und ihre Verortung innerhalb des kulturellen Kontextes der Griechen soll Hölderlins Studium im Folgenden untersucht werden.

Magisteraufsatz

Der *Magisteraufsatz* als ein frühes Zeugnis dieses Studiums setzt nach einem kurzen geschichtlichen Abriss über die Entstehung des Griechentums ein mit Überlegungen zu Homer und der Frage, „warum er den Griechen ihr Alles ward“. ⁶⁴ Die Größe Homers und seiner „menschliche[n] und nationale[n] [...] Gesänge“⁶⁵ definiert Hölderlin, und hier zeichnet sich sein funktionalisierendes Denken bereits ab, statt aus dem Inhalt seiner Epen aus der gesetzlichen Logik der Darstellung und aus dem kulturellen Kontext, in dem er diese Dichtung verortet:

Seine Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabene bot sich das paradiesische Ionen dar, seiner Phantasie die griechische Religion und Tradition, seinem Scharfsinn die mannigfaltigen Gegenstände, die er auf seinen Reisen zu beobachten fand: die Charaktere, die Feste, die Leibesübungen, die Regierungsarten der Griechen – Alles trug bei, um Homer zum Einzigem zu machen.⁶⁶

Einerseits, so argumentiert Hölderlin, gewann Homer seine Größe vornehmlich innerhalb eines spezifischen kulturellen Kontexts der antiken Welt, nämlich aufgrund der ‚Feste, Leibesübungen und Regierungsarten der Griechen‘. Ohne diesen Kontext, so insinuiert er an dieser Stelle, hätte Homer nicht ‚zum Einzigem‘ avancieren, seine Dichtung also nicht in gleichem Ausmaße zur Geltung kommen können. Die antike Festkultur, in der sich die Dichtkunst der Antike zu neuer Größe entwickeln konnte, findet in dem Aufsatz immer

63 Vielleicht ist aus diesem Grund gerade in der Forschung zu Hölderlins *Pindarübertragungen* kaum über die Bedeutung des Kontextes, in dem Hölderlin Pindars Texte verortet, und damit ihre Bedeutung für das öffentliche Leben der Griechen sowie ihre Wirkung auf den ‚Nationalgeist‘ nachgedacht worden. Einzig Martin Vöhler hat sich mit diesem Umstand näher auseinandergesetzt und so neue Lesarten der Pindarbezüge in Hölderlins später Dichtung eröffnet, an die hier zum Teil angeschlossen werden soll (vgl. Vöhler (2018/19)).

64 FHA 17, 48.

65 Ebd.

66 Ebd.

wieder Erwähnung.⁶⁷ So zeigt sich etwa auch Pindars Größe als „Summum der Dichtkunst“⁶⁸, in welchem er „in dieser gedrängten Kürze die Darstellung des Epos und die Leidenschaft des Trauerspiels vereinigt hat“⁶⁹, gerade in den „auf die griechischen Spiele verfestigten Siegeshymnen“.⁷⁰ Auch hier fungiert der Kontext der griechischen Spiele als Garant für die Bedeutung der Dichtung Pindars. In noch höherem Maße gilt das für die Gattung der Tragödie:

Nichts war dem Genius des damaligen Griechenlands angemessener als das Trauerspiel. Jedes Volk findet etwas Anziehendes in der Darstellung großer Charaktere, Leidenschaften, Handlungen und Begebenheiten. Aber die Religion, die Feste, die Freiheit, die Lebhaftigkeit und der Ernst der Griechen machten sie, wie für jeden Theil der Künste, auch für das Trauerspiel empfänglich. Die Beurteilung eines Stücks von Aeschylus war ihnen ebenso wichtig, als eine politische Beratschlagung.⁷¹

Die Bedeutung der Tragödie für das ‚damalige Griechenland‘, die an dieser Stelle ebenfalls nicht von ihrem inhaltlichen Gehalt her bewertet wird, erschließt sich zuvorderst wieder über den Kontext, in dem sie zur Darstellung kam. Nur aufgrund der ‚Religion‘ und der ‚Feste‘ konnte der griechische Geist überhaupt für die Tragödien empfänglich werden, und nur in diesem Rahmen konnten sie einen ähnlich gewichtigen Stellenwert ‚als eine politische Beratschlagung‘ einnehmen. Hölderlin beschreibt hier, wenn er die ‚Beurteilung eines Stücks von Aeschylus‘ mit der Bedeutung einer ‚politischen Beratschlagung‘ gleichsetzt, einen für sein Verständnis der antiken Dichtung zentralen Umstand, nämlich den Sitz der Tragödie mitten im öffentlichen Leben der Polis.⁷² Und schreibt ihr damit zugleich eine politische Funktion zu: ebenso wie eine ‚politische Beratschlagung‘ betrifft die Tragödie die gesamte Gemeinschaft der Polis. Diese Erkenntnis, die er an dieser Stelle expliziert, ist von kaum zu überschätzender Bedeutung für sein Verständnis der antiken Dichtung – sie betrifft neben Tragödie vor allem auch Pindars *Epinikien*, die er um 1800 übersetzt. Nicht zuletzt wird es ihm ein Hauptanliegen sein, das eigene Schreiben, allen voran die *Gesänge*, in eben jenen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Gegenwart zu stellen.

67 Zur Bedeutung des Festes bei Hölderlin siehe die umfangliche Studie von Mohagheghi (2019). Zum Fest in der Antike vgl. insb. Kapitel 3.1.

68 FHA 17, 62.

69 Ebd., 63.

70 Ebd.

71 Ebd., 61.

72 Vgl. Gruber (2009); Reitze (2017), insb. Kapitel III.

Andererseits, so zeigt sich an Hölderlins Ausführungen zu Homer, leitet er in dem Aufsatz dessen Bedeutung nicht ausschließlich aus dem kulturellen Kontext der Antike her, sondern ebenfalls aus dessen eigener Art und Weise, wie er in seiner Dichtung die ‚Empfänglichkeit des Schönen und Erhabenen‘ mit der ‚Phantasie‘ und dem ‚Scharfsinn‘ in Beziehung setzt – also aus der spezifischen Verfahrensart. Dieses Vorgehen, die Verfahrensart und den kulturellen Kontext bei der Betrachtung der antiken Literatur zusammenzudenken und hieraus eine bestimmte Funktion abzuleiten, prägt auch sein weiteres Studium der Griechen, insbesondere seine Auseinandersetzung mit Sophokles und Pindar. In diesem funktionalisierenden Zugriff, so soll im Folgenden näher erläutert werden, entwickelt Hölderlin in seiner Antike-Rezeption ein Funktionsmodell des antiken hohen Tons.

Sophokles-Anmerkungen

Wie im vorherigen Kapitel dargestellt, entfalten die *Anmerkungen* die *mechané* der Alten am Beispiel der Tragödie in ihrem jeweils ersten Teil nicht über den Inhalt der Stücke. In den Blick gerät die strukturelle Verfasstheit der Dichtung unter der Prämisse eines Zusammenwirkens von Literatur und dem Empfindungssystem des Menschen. Ein ähnlicher Ansatz ist bereits im *Magisteraufsatz* angelegt, wo die immense Bedeutung der Tragödie für die Gemeinschaft der Polis gerade aus der Wechselwirkung von außerliterarischem Kontext (Feste), dem Empfindungssystem des Menschen (‚Ernste der Griechen‘) und der Dichtung hergeleitet wurde. Diesen Zusammenhang reflektiert Hölderlin noch einmal ausdrücklich im dritten Teil der *Antigonae-Anmerkungen*, wo es ihm hauptsächlich um die Wirkung der Tragödie geht.⁷³ Nachdem er im zweiten Teil das Geschehen der Tragödie und vor allem in den *Antigonae-Anmerkungen* auch Entscheidungen zur Übersetzung dargelegt hat, bestimmt er nun „die Art des Hergangs in der Antigonä“ als „die bei einem Aufruhr“; mit der ‚Art des Hergangs‘ meint er die „eigentliche Verfahrensart“.⁷⁴ Die Darstellung jenes Aufruhrs, „sofern es vaterländische Sache ist“, ergreift und erschüttert nach Hölderlin alle Bürger und damit die gesamte Polis. Es kommt dabei zu einer „Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen“, zu einer „vaterländischen Umkehr“. Diese ‚vaterländische Umkehr‘ unterscheidet er von der „gänzlichen Umkehr“. Letztere wäre „ohne allen Halt“ und daher den Menschen „unerlaubt“.⁷⁵ In der ‚vaterländischen Umkehr‘ hingegen verliert der Mensch nicht allen Halt, doch ändert sich „die ganze Gestalt der Dinge“

73 Vgl. Etzold (2019), 272.

74 StA V, 271.

75 Ebd.

und zwar derart, dass „alles bloß Notwendige parteiisch für die Veränderung“ ist und selbst „der Neutrale [...] gezwungen werden [kann], patriotisch, gegenwärtig zu sein, [...] in der religiösen, politischen und moralischen [Form] seines Vaterlandes.“⁷⁶

Hölderlin beschreibt hier nicht nur die kathartische Wirkung der Tragödie, sondern auch den Zusammenhang von Verfahrensart und Funktion der Dichtung. Es ist die ‚Art des Hergangs‘ der Tragödie, die ‚eigentliche Verfahrensart‘ als die Sukzession der einzelnen Vermögen, die zuerst die gesamte Polis erschüttert und anschließend in ihrer Gesetzmäßigkeit der vaterländischen Umkehr die Bürger der Polis ‚patriotisch‘ stimmt, d. h. sie auf die Werte und Normen der attischen Republik besinnt. Die Rückbesinnung auf die ‚religiösen, politischen und moralischen‘ Werte der Polis wäre die Funktion, die Hölderlin der antiken Tragödie zuschreibt. Sie sichert und stabilisiert den kulturellen Zusammenhalt der Polis. Ausgehend von der ‚Verfahrensart‘ der *Antigone* leitet Hölderlin somit eine spezifische Funktion der antiken Tragödie ab – als eine Wirkung, für die die Griechen, so seine Feststellung im *Magisteraufsatz*, insbesondere aufgrund der institutionalisierten Festkultur besonders empfänglich waren. In diesem funktionalen Zusammenhang von ‚Verfahrensart‘ der Dichtung und antiker Festkultur gewinnt nun neben der Darstellung des Geschehens auch die spezifische Aufführungssituation an Bedeutung.

Und dabei ist die Figur des Chores wesentlich, deren zentrale Stellung innerhalb der antiken Festkultur in verschiedenen Forschungsrichtungen im Anschluss an den *performative turn* unterschiedlich akzentuiert noch einmal neu in Erinnerung gerufen worden ist. Gerade alphilologische Untersuchungen haben vornehmlich die kulturellen und politischen Implikationen des Chores, seine Bedeutung innerhalb der Lebenswelt der Antike als Teil der *song-and-dance culture* (also der institutionalisierten Festkultur) und damit auch seine Stellung als „im Alltag fest verankertes Kulturphänomen“ und „fester Bestandteil rituell-kultischer Anlässe und Handlungen“⁷⁷ noch einmal neu kontextualisiert.⁷⁸ Mit Blick auf die Aufführungspraxis des antiken Chores rückt dann vor allem die stimmliche Darbietung in den Fokus, die maßgeblich

76 Ebd.

77 Reitze (2017), 31.

78 Zur Stellung des Chores innerhalb der *song-and-dance culture* der Griechen vgl. Gruber (2009); Pickard-Cambridge (1968). Einen ausführlichen Abriss über die alphilologische Forschung zum Chor liefert etwa Reitze (2017), 16–30. Einschlägig wären sicherlich auch die Arbeiten von Bernhard Zimmermann (vgl. Zimmermann (2000); Zimmermann (2011)).

Auch die Theaterwissenschaft setzt sich intensiv mit dem Phänomen Chor auseinander, sie interessiert sich dabei vor allem für die Figur des tragischen Chores und

an der Wirkung der Tragödie beteiligt ist. So kommt etwa Markus Gruber in seiner Studie zum Chor bei Aischylos zu dem Schluss, dass die antike „Tragödie zwar als [...] Schauspiel, noch viel mehr aber als [...] Hörspiel“⁷⁹ begriffen werden muss. Dieser Befund lässt sich mit medientheoretischen Auseinandersetzungen zur Stimme weiter präzisieren, die im Sinne einer „Positivierung“⁸⁰ das Phänomen Stimme vornehmlich unter Schlagworten wie Materialität oder Körperlichkeit ins Zentrum des Interesses gerückt haben.

Die Materialität bezieht sich dabei weniger auf die konkrete physiologische Dimension der Stimmproduktion als vielmehr auf die sinnliche Erfahrung der Stimme in Produktion und Rezeption, auf die damit verbundene Körperlichkeit, ihren „taktile Impuls“, ebenso wie auf die Zeit-Räumlichkeit und Flüchtigkeit der Stimme, wenn sie „erklingt, indem sie sich dem Körper entringt und durch den Raum schwingt“⁸¹. Roland Barthes etwa fasst mit dem Begriff der „Rauheit der Stimme“⁸² eben jene „Materialität des Körpers, die der Kehle entsteigt, dem Ort, an dem das Lautmetall gehärtet und gestanzelt wird“.⁸³ Aus der Körperlichkeit der Stimme leitet Barthes den Appellcharakter der Stimme ab:

Die Aufforderung zum Zuhören ist das vollständige Ansprechen eines Subjekts: Sie stellt den gleichsam körperlichen Kontakt zwischen diesen zwei Subjekten (durch die Stimme und das Ohr) über alles: Sie schafft die Übertragung; ‚Hör mir zu‘ heißt: Berühre mich, wisse, dass ich existiere.⁸⁴

Über den Zusammenhang von Hören und Fühlen wird dann auch das Hören der Stimme zu einer „gerichteten Aktivität“, die die Beziehung zum Anderen eröffnet.⁸⁵ Hieran anschließend betont ebenso Dieter Mersch die taktile Dimension der Stimme, die einen direkten, d. h. unmittelbaren körperlichen Kontakt zwischen dem Sprechenden und Hörenden noch vor allem Verstehen im hermeneutischen Sinne stiftet und darin zu affizieren vermag.⁸⁶ Insofern ist über die Materialität der Stimme das Hören auch immer ein „affektiver

ihre Bedeutung für die Form der Tragödie selbst sowie für das Verhältnis von *dramatis personae* zum Chor (vgl. hierzu insbesondere: Haß (2013); Etzold (2019); Kirsch (2020)).

79 Gruber (2009), 77.

80 Krämer (2006), 271.

81 Fischer-Lichte (2019), 219.

82 Barthes (1990b).

83 Barthes (1990a), 259.

84 Ebd., 255.

85 Ebd., 259.

86 Mersch: (2006), 211.

Prozess, der Sprechende und Hörende gleichermaßen involviert“.⁸⁷ Somit ist die Stimme selbst als grenzüberschreitendes Phänomen zu begreifen, das die Grenzen von Ich und dem Anderen überschreitet. Im Moment des Ertönsens berührt sie immer auch den Anderen, gehört darin weder allein „dem Sprechenden noch dem zuhörenden Subjekt“⁸⁸ und changiert an den Schwellen zwischen Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit, zwischen Index und Symbol sowie zwischen dem Eigenen und dem Anderen.⁸⁹

Dieses affizierende Moment der Stimme in ihrer Materialität ist auch für den antiken Chor und seine unmittelbare Wirkung auf die Zuschauenden von enormer Bedeutung. Durch die sinnliche Erfahrung der Stimme, ihren taktilen Impuls, werden zwar die Einzelstimmen im Sprechen und Hören der anderen im Chor in Verbindung gesetzt. Doch darüber hinaus werden auch die Zuschauenden als Hörende des Chores gleichermaßen involviert und damit unmittelbar körperlich affiziert. Es ist dann das rhythmische Zusammenspiel von körperlicher Geste und stimmlicher Verlautbarung, das die Wirkung des Chores der antiken Tragödie als direkte Affizierung des Publikums hervorbringt. Jenes vor allem in der Materialität der Stimme begründete affektive Moment avanciert zum Grundkonstituens der chorischen Präsenz. Diese stimmliche und rhythmische Wirkmacht muss bei der Betrachtung des antiken Chores mitgedacht werden.

Hölderlin und seine Zeitgenossen wissen um die zentrale Stellung des Chores in der antiken Tragödie. So stellt sich im Anschluss an Winckelmann etwa insbesondere für Schiller die Frage, wie und ob der Chor im Sinne des antiken Chores und seiner Wirkung im modernen Theater überhaupt noch zur Aufführung gebracht werden kann.⁹⁰ Für Hölderlin, der sich für die Verfahrensart interessiert, steht hingegen die Sprachbewegung des Chores im Mittelpunkt. Wenngleich sich in seinen *Anmerkungen* nur wenige Hinweise auf den tragischen Chor finden, in welchen er vornehmlich die Stellung des Chores innerhalb der Darstellung des Geschehens kommentiert, lassen sich erste Funktionszuschreibungen der Chorfigur für die Tragödie ablesen. So heißt es im dritten Teil der *Oedipus-Anmerkungen*, nachdem Hölderlin den *Oedipus* beschreibt als „Rede gegen Rede, die sich aufhebt“: „So in den Chören des *Oedipus* das Jammernde und Friedliche und Religiöse, die fromme Lüge (*wenn ich Wahrsager bin, etc.*) und das Mitleid bis zur gänzlichen Erschöpfung gegen einen Dialog, der die Seele eben dieser Hörer zerreißen will, in seiner

87 Kolesch (2003), 274.

88 Ebd.

89 Vgl. dazu Kolesch u. Krämer (2006), 12.

90 Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 2.4.1.

zornigen Empfindlichkeit“.⁹¹ Ein erstes entscheidendes Merkmal des Chores im *Oedipus* betrifft offenbar die personale Grundanlage des Stückes. Chor und Protagonist stehen sich gegenüber: Der Chor bewegt sich in der Sphäre des Religiösen, Oedipus hingegen vermischt Religion und Politik und entfernt sich so vom Chor.⁹² Aus diesem Grund steht der Chor „als Gegensatz gegen“ den „immer widerstreitende[n] Dialog“⁹³ der Tragödie. Diese Konstellation betrifft nun auch die Art, wie der Chor an der Handlung teilhat. Er selbst kann in die Handlung nicht eingreifen, er begleitet sie nur jammernd und voller ‚Mitleid‘. Hölderlin charakterisiert hier zum einen die Art und Weise, wie der Chor an dem Verlauf des Geschehens beteiligt ist. Zum anderen bezieht er sich auch auf die Rede des Chores. Diese ist nämlich affektiv ausgerichtet und damit kommt gerade dem Chor bei der kathartischen Wirkung auf die ‚Hörer‘, wie es ausdrücklich heißt, eine affektsteigernde Funktion zu.

In den *Antigona-Anmerkungen* greift Hölderlin zu Beginn des dritten Teils die Gegensätzlichkeit der dialogischen und der chorisches Form wieder auf und geht daneben im zweiten Teil ausführlich auf das vierte Stasimon ein, an dem er die Rolle des Chores exemplarisch nachzeichnet. Das Chorlied folgt auf den nun offen ausgetragenen Konflikt zwischen Antigone und Kreon. Dieser bekräftigt seine Entscheidung des Bestattungsverbots, jene verkündet ihr eigenes Gesetz, das sie zur Bestattung des Bruders zwingt. Während sich der Konflikt zwischen diesen beiden Parteien zuspitzt und offen zeigt, tritt der Chor auf als „reinste Allgemeinheit“, der die beiden „entgegengesetzten Charaktere“ in „höchste[r] Unparteilichkeit“ gegenüberstellt:

Einmal das, was den Antitheos charakterisirt, wo einer, in Gottes Sinne, wie gegen Gott sich verhält, und den Geist des Höchsten gesezlos anerkennt. Dann die fromme Furcht vor dem Schicksaal, hiemit das Ehren Gottes, als eines gesezten. Diß ist der Geist der beiden unpartheiisch gegen einander gestellten Gegensätze im Chore. Im ersten Sinne mehr Antigonä handelnd. Im zweiten Kreon. Beede, insofern sie entgegengesetzt sind, [...], sondern gleich gegen einander abgewogen und nur der Zeit nach verschieden, so daß das eine vorzüglich darum verlieret, weil es anfängt, das andere gewinnet, weil es nachfolgt. Insofern passet der sonderbare Chor, von dem hier eben die Rede ist, aufs geschickteste zum Ganzen, und seine kalte Unpartheilichkeit ist Wärme, eben weil sie so eigentümlich schicklich ist.⁹⁴

91 StA V, 201 [Herv. i.O.].

92 Vgl. Etzold (2019), 316.

93 StA V, 201.

94 Ebd., 286 f.

Der Chor wertet nicht zwischen den beiden Charakteren. Seine Aufgabe ist es, in ‚kalter Unparteilichkeit‘ die beiden Figuren einander entgegenzustellen. Er wägt ihre Positionen gegeneinander ab – und zwar ausschließlich in ihrer gesetzmäßigen Sukzession, in der zeitlichen Abfolge. Antigone beginnt und verliert, Kreon folgt nach und gewinnt. Insofern sich hier die Verfahrensart des ganzen Geschehens als Gleichgewicht zwischen den ‚selbstständigeren Theilen‘ und ihrer Sukzession hin zu einem Ganzen offenbart, fungiert in diesem Stasimon der *Antigonae* der Chor als Modell der Tragödie *in nuce*.⁹⁵ Und hieraus ergibt sich auch seine das Geschehen abwägende, kommentierende und reflektierende Funktion.

Beide Funktionen des Chores, die Hölderlin aus der Verfahrensart der Tragödie ableitet, stehen zugleich aber in untrennbarem Zusammenhang mit der Wirkung, die die Tragödie auf die ‚Hörer‘ ausübt.⁹⁶ Im Zuge dessen interessiert sich Hölderlin gerade nicht nur für die personale Konstellation von Chor und *dramatis personae*, sondern vor allem für die Sprache des Chores als ‚Rede gegen Rede‘, und damit auch für die sprachliche und rhythmische Gestaltung dieser Rede, die für die Aufführungspraxis der antiken Tragödie von enormer Bedeutung ist.⁹⁷ Dies lässt sich an seinem Arbeitsprozess ablesen. So weist Böschenstein früh darauf hin, dass gerade die Chorpartien die meisten und auffälligsten Umarbeitungen erfahren haben.⁹⁸ Boris Previšić präzisiert in seinen Arbeiten zu Hölderlins Rhythmus diese Grundannahme mit Blick auf die rhythmische Gestaltung der Übersetzungen. Während Hölderlin die Figurenrede wie zu seiner Zeit nicht unüblich vom antiken jambischen Trimeter in den Blankvers überträgt, ist seine Übertragung der Rhythmen der Chorlieder jedoch weitaus komplexer gestaltet. Previšić stellt dabei eine Entwicklung vom

95 Vgl. dazu Etzold (2019), 323.

96 Wie etwa Bernhard Zimmermann herausgestellt hat, der aus der Sprache des Chores sowohl seine affektive wie auch kommentierende Funktion für die Zuhörenden ableitet: „Die herausragende, reflektierende und zur Reflexion anregende Rolle der Chorlieder wurde für die Zuschauer des 5. Jahrhunderts v. Chr. durch drei Elemente unterstrichen: durch die musikalische Form, durch die erhabene, sich von den gesprochenen Partien unterscheidende Sprache und durch den dorischen Kunstdialekt, in dem die Chorlieder im Unterschied zu den in normalem Attisch gehaltenen Sprechpartien verfaßt sind.“ (Zimmermann (2000), 147).

97 So stellt Gruber fest: „Aus den Zeugnissen und Reflexen ist zu schließen, dass die affektive Wirkung der aischyleischen Tragödie zum einen auf visuellen Bühnenmitteln beruht, zum anderen aber – und dies ist wohl das Wesentlichere und für die philologische Textinterpretation leichter Zugänglichere – auf der Verwendung der Sprache.“ (Gruber (2009), 74).

98 Vgl. Bernhard Böschenstein (2020), 293; Böschenstein (1998/1999); Böschenstein (1994/1995); Böschenstein (1995).

Oedipus hin zur *Antigona* fest: Während die Chorlieder des *Oedipus* metrisch noch recht nah am Original verfahren, entwickelt Hölderlin in der *Antigona* einen freieren Umgang mit dem Rhythmus, der bereits auf die freien Rhythmen der *Gesänge* verweist.⁹⁹ Und wenn er in seiner Auseinandersetzung mit dem antiken Chor vor allem die ‚Hörer‘ im Blick hat, deutet das darauf hin, dass er die stimmliche Darbietung und die Aufführungspraxis durchaus mitbedenkt.

Als Zwischenfazit lässt sich an dieser Stelle zweierlei festhalten. Zum einen wird deutlich, dass die Verfahrungsart der Dichtung nicht nur die Art und Weise meint, wie sich auf der Ebene der Darstellung das Geschehen über die Koordination der verschiedenen Vermögen entwickelt. Auch die sprachliche und rhythmische Gestaltung wird dezidiert mit einbezogen. Zum anderen deutet sich an – und soll im Anschluss an den *Pindarübertragungen* verdeutlicht werden –, dass Hölderlin genau in dieser spezifischen Rekonstruktion der Verfahrungsart vom schriftlichen Text aus eine Imago von Stimmlichkeit als Modus des antiken hohen Tons entwirft, die im Verhältnis von Chor und Festgemeinschaft innerhalb der Polis und damit bei der Stabilisierungsfunktion der griechischen Dichtung zum Tragen kommt.

Pindarübertragungen

Nach dem Abbruch seines *Empedokles*-Projekts und etwa zeitgleich mit dem Entstehen der ersten Entwürfe zu den *Gesängen* befasst sich Hölderlin intensiv mit Pindars *Epinikien*. Er übersetzt teils vollständig, teils fragmentarisch sechs *Olympische Oden* und zehn *Pythische Oden*.¹⁰⁰ Ein starkes Interesse an Pindar ist weder für Hölderlin, der das lyrische Ich schon in der Ode *Mein Vorsatz* von 1787 die Unerreichbarkeit von „Pindars Flug“ (V. 11) bedauern lässt, noch generell in der deutschen Literaturgeschichte neu.¹⁰¹ Das griechische Versmaß im Allgemeinen und die komplexeren Perioden der Pindar’schen Oden im Besonderen waren jedoch in ihrer Gesetzmäßigkeit nicht vollständig erkannt. Wie Arthur Henkel bemerkt, spricht schon Opitz vom „pindarisieren“¹⁰² als einer Suchbewegung, sich der Sprache des Originals mit den Mitteln der deutschen Sprache anzunähern.¹⁰³ Noch hundert Jahre später beschreibt Herder Pindars Sprache als eine solche, „die in Worten neu, kühn und unförmlich; in Konstruktionen verflochten und unregelmäßig war; [...] So auch das

99 Vgl. Previšić (2008), 86–113.

100 Vgl. Böschstein (2020), 288.

101 Zu einer ausführlichen Beschreibung zur Rolle Pindars vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein vgl. Gelzer (1981).

102 Opitz (1624), 71.

103 Vgl. Henkel (1982), 46.

Silbenmaß: Gesetzlos, wie ihr Tanz und die Töne der Sprache; aber notwendig desto polymetrischer, tönender und abwechselnder.¹⁰⁴ Ist für Herder das Konstruktionsprinzip der Lyrik Pindars zwar nicht in bisherige Strukturen zu fassen, betont er doch die Wirkung dieser Sprachbewegung, ihren ganz besonderen Ton.

Der erste, der diesen Ton in der deutschen Dichtungssprache zu treffen vermag, ist Klopstock.¹⁰⁵ Schon von seinen Zeitgenossen wird er als „deutscher Pindar“ rezipiert.¹⁰⁶ Auch für Hölderlin steht dieser in unmittelbarer Nachfolge Pindars, wenn er in *Mein Vorsatz* neben die Unerreichbarkeit von ‚Pindars Flug‘ sein „kämpfendes Streben nach Klopstocksgröße“ (V. 12) stellt.¹⁰⁷ Klopstock bildet für Hölderlin zeitlebens eine entscheidende Bezugsgröße – und auch seine Arbeit am hohen Ton ist maßgeblich von Klopstocks Poetik sowie von dessen Übertragung griechischer Versmaße in die deutsche Dichtungssprache beeinflusst.¹⁰⁸ Hölderlin setzt sich in seiner Entwicklung eines eigenen hohen Tons somit auch mit gegenwärtigen ästhetischen Schreibweisen auseinander, nicht nur mit griechischen. Doch denkt er beide als Entwicklungslinie zusammen. Pindar und Klopstock stehen jeweils für Schreibweisen des hohen Tons, an denen er sich orientiert. Sulzer, den Hölderlin schon für seinen *Magisteraufsatz* rezipiert hat, beschreibt diese in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* sehr genau:

Es gehört unendlich mehr Kenntniss der griechischen Sprache, und der griechischen Literatur überhaupt, als ich besitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft schnell abgebrochenen Ausdruck und aus dem, diesem Dichter ganz eigenen Vortrag hervorleuchtet. Was man überall zuerst an ihm wahrnimmt, ist gerade das, was auch an unserem deutschen Pindar, ich meine Klopstocken, zuerst auffällt, nämlich der hohe feierliche Ton,

104 Herder (1985), 328.

105 Vgl. Gabriel (1992), 14–90.

106 So Johann Georg Hamann in seiner „Aesthetica in nuce“. Zitiert nach Schilling (2018), 100. Zu weiteren zeitgenössischen Reaktionen vgl. ebd., 94–100.

107 Zur selben Zeit gründet Hölderlin mit seinen beiden Studienfreunden Magenau und Neuffer den ‚Aldermannsbund‘, der sich in seiner Konzeption nicht nur am von Schülern Klopstocks gegründeten Dichterbund ‚Göttinger Hain‘ orientiert, sondern sich zugleich mit dem namensgebenden Begriff Aldermann explizit auf Klopstocks Gelehrtenrepublik als Vorbild bezieht (vgl. Doering (2022), 252–258).

108 Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlicher besprochen werden. Schon für die frühen Tübinger Hymnen ist Klopstocks Dichtung ein entscheidender Bezug (vgl. Vöhler (1997), 19–73; Polledri (2002), 23–36).

Vgl. dazu neben den vorgehend zitierten Forschungsbeiträgen überblicksartig: Lübcke (2023); Mieth (1978); Koch (2016); Gaier (2018).

wodurch selbst solche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feierlichkeit und Größe bekommen, und unsere Aufmerksamkeit eine starke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeisterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantasie und Empfindung weit höher als gewöhnlich, zu stimmen.¹⁰⁹

Bei Sulzer findet Hölderlin präzise die Verfahrensart des Pindar'schen hohen Tons und denjenigen Klopstocks formuliert. Charakteristisch für den ‚hohen feierlichen Ton‘ ist die „harte Fügung“¹¹⁰, die sich inhaltlich in der ‚Wendung der Gedanken‘, stilistisch in der ‚Setzung der Wörter‘ und dem ‚schnell abgebrochenen Ausdruck‘ ausdrückt. Das Überschreiten gewohnter sprachlicher und rhythmischer Konventionen evoziert eine Sprache im Spannungsfeld von Beschleunigung und Innehalten, zwischen „plötzlichen Wendungen, Momenten des Innehaltens in ‚Zäsuren‘, Passagen des verlangsamten und dann wieder schlagartig beschleunigten Vorstellungsgangs“.¹¹¹ Norbert von Hellingrath, der den Begriff der ‚harten Fügung‘ mit Blick auf Hölderlins Pindar-Rezeption systematisch entfaltet hat, hebt darüber hinaus hervor, dass der Wechsel, den Sulzer hier beschreibt, für Pindar auch klanglich motiviert ist, insofern er ein Spannungsfeld zwischen dem Rhythmus, dem Melos und den Lauten der einzelnen Worte eröffnet.¹¹² Die harte Fügung wäre damit auch ein Charakteristikum des spezifischen „sounds“¹¹³ der *Epinikien*, dem sich Hölderlin in seiner Übersetzung anzunähern sucht. Auch Sulzer betont die Bedeutung des ‚sounds‘ dahingehend, wenn er Pindars hohen Ton vor allem in seiner oratischen Leistung sieht. Es ist ausdrücklich der ‚ganz eigene Vortrag‘ des Dichters und das ‚Hören‘ eines ‚begeisterten Sängers‘, was die Wirkung des hohen Tons bestimmt. In der stimmlichen Verlautbarung erst wirkt der hohe Ton direkt auf die verschiedenen Vermögen der Zuhörenden ein, sie werden ‚gezwungen, Phantasie und Empfindung weit höher als gewöhnlich zu stimmen‘. An Sulzers Charakterisierung wird deutlich, dass der hohe Ton als Zusammenspiel von sprachlicher Gestaltung und mündlichem Vortrag zu denken ist, der nur so entschieden auf die verschiedenen Vermögen des Menschen einzuwirken vermag.

Für dieses Zusammenspiel interessiert sich Hölderlin dezidiert, hier setzt er mit seinen *Pindarübertragungen* an, deren radikale Formannäherung den Unterschied zu seinen Zeitgenossen markiert. Es geht ihm darum, die

109 Sulzer (1793), 569.

110 Von Hellingrath (1911), 1.

111 Koch (2016), 235.

112 Von Hellingrath (1911), 1.

113 Vgl. Binczek (2020).

Verfahrensart, die sprachliche Konstruktion von Pindars ganz eigenem Ton der *Epinikien* und die aus der sinnlichen Wahrnehmung resultierende Wirkung bei den Hörenden vom griechischen Original her zu verstehen. Und hieraus unter Berücksichtigung des kulturellen Kontextes, in dem die *Epinikien* zur Aufführung kamen, ihre spezifische Funktion abzuleiten.

Sein Übersetzungsverfahren basiert bekanntlich auf dem Prinzip einer möglichst nah am Ausgangstext verfahrenen Wort-zu-Wort-Übertragung, die so syntaktische und stilistische Eigenheiten des griechischen Textes übernimmt und überhaupt erst sichtbar macht. Denn anfänglich sah Hölderlin, wie Friedrich Beißner konstatiert, „weder, vom Griechischen her, dessen formendes Gesetz, noch konnte ihm durch irgendeine Analogie in der Tradition der deutschen Dichtung Pindars enkomische Chorlyrik verständlicher werden“.¹¹⁴ Um das formende Gesetz, um die ‚Verfahrensart‘ aber geht es Hölderlins experimentellem Vorgehen, das in seiner Genauigkeit der Aneignung griechischer Syntax, Grammatik sowie durch eigenwillige Verfahren der Komposita- und Neologismenbildung „eine Textgestalt zur Folge [hat], die sich dem lesenden Zugriff zu entziehen scheint“,¹¹⁵ und die die *Übertragungen* als Interlinearübersetzung „semantisch fast undurchdringlich“¹¹⁶ werden lässt.

Die *Pindarübertragungen* reüssieren seit Hellingraths Dissertation als ein Schwerpunkt der Hölderlinforschung.¹¹⁷ Von besonderem Interesse ist dabei offenbar, wie sich Pindarbezüge in Hölderlins eigenen Gedichten auffinden lassen, so etwa auf der Ebene der Syntax,¹¹⁸ der Metrik oder der Motivbezüge.¹¹⁹ Mit anderen Worten liegt das Forschungsinteresse an Hölderlins Übertragungen vor allem auf den sprachlichen Anschlussmöglichkeiten, die er hieraus für sein eigenes poetisches Sprechen gewinnt. Weitestgehend außen vor geblieben ist bisher aber der Umstand, dass Hölderlin sich, wie schon in seinem *Magisteraufsatz* deutlich wurde, sowohl für die Verfahrensart der antiken Literatur interessiert wie auch für ihren Einsatz im kulturellen Kontext der Polis.¹²⁰ Unter der Perspektive einer literarischen Funktionalisierungspraxis kann seine Auseinandersetzung mit Pindar nachfolgend auf andere Weise bewertet werden. Er untersucht erstens in seiner eigenwilligen Form der

114 Beißner (1961), 33.

115 Christen (2007), 31.

116 Ebd., 39.

117 Vgl. Von Hellingrath (1911).

118 Vgl. Adorno (1974); Szondi (1979d).

119 Zur Metrik vor allem: Beißner (1961); Böschenstein (1968). Zur Motivik allen voran Seifert (1982); aber auch Vöhler (2018/2019).

120 Einzig Martin Vöhler scheint diese Dimension in seinem Beitrag ausdrücklich in seine Überlegungen mit einzubeziehen (vgl. Vöhler (2018/2019)).

Übersetzung ihre ‚Verfahrungsart‘ und zweitens, wie diese spezifische ‚Fertigkeit‘ Pindars in Beziehung zum kulturellen Kontext steht, in dem seine Dichtung zur Darstellung kam. Er interessiert sich, ausgehend von der von Sulzer beschriebenen Wirkung der *Epinikien*, für die aus dem Zusammenspiel beider Dimensionen resultierenden Funktion, die Pindars Siegesoden im Kontext der antiken Festkultur erfüllten.

Wie Hölderlin weiß, sind Pindars *Epinikien* ‚auf die griechischen Spiele verfertigte Siegeshymnen‘ und damit in einem vordefinierten Kontext verortet. Sulzer schreibt dazu:

Die bis auf unsre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter besingt darin das Lob derer, die zu seiner Zeit in verschiedenen öffentlichen Wettspielen gesiegt haben. Solche Siege waren damals höchst wichtig; die höchste Ehre im Volke war, ein Olympischer Sieger zu seyn, und es wurde dieselbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielt sich (dadurch) Heil wiederfahren; daher diese Personen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erstreckten sich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher sie die Kosten aufbrachten, und der Künstler derselben hatte es mit dem ganzen Volke zu tun. Diese Sieger also beehrte Pindar mit seinen Gesängen.¹²¹

Pindars erhaltene Oden, so Sulzer, sind Siegesgesänge, die auf den Sieger öffentlicher Wettspiele hin gedichtet wurden. Dabei richten sich die *Epinikien* ausdrücklich an ‚die ganze Stadt des Siegers‘, das bedeutet, sie sind weniger für den einzelnen Sieger oder seine Familie gedacht als vielmehr für ‚alle Mitbürger‘, für die Gesamtheit der ganzen Stadt und damit für die breite Öffentlichkeit innerhalb der Ordnung der Polis. Wie Martin Vöhler betont, „übernimmt [der Dichter] mit seiner Hinwendung an die gesamte Stadt eine ‚politische‘ Aufgabe“.¹²² Dieser Zusammenhang, in dem Pindars Oden stehen, ist Hölderlin von Anfang an bewusst und er hat ihn klar im Blick, wenn er sich der Verfahrensart der Gedichte zuwendet.

Den Ausgangspunkt der *Epinikien* bildet also stets das Lob des siegreichen Athleten, seiner Familie und seiner Stadt. Die Gegenwart des Festes verbindet Pindar dann in einem zweiten Teil über das zentrale Motiv der imaginären Reise mit einer mythischen Erzählung, die in die Vergangenheit der griechischen Kultur verweist. In einem dritten Teil kehrt er von dort aus in die Gegenwart des Festes zurück und kommentiert sein eigenes Dichten in gnomischen Reflexionen. Er verbindet diese mit allgemeinen, meist auch auf die Zukunft

¹²¹ Sulzer (1793), 574.

¹²² Vöhler (2018/2019), 38.

gerichteten Reflexionen, die der öffentlichen Vermittlung ethischer Normen und Werthaltungen der Polis dienen.¹²³ Pindars Siegesoden verbinden somit den aktuellen Sieg eines Einzelnen mit einer Würdigung der Gemeinschaft der Stadt, ihrer Geschichte – und über den Mythos auch derjenigen der gesamten Polis – und leiten hieraus Ratschläge für die Zukunft ab, welche zugleich grundlegende Normen der griechischen Kultur vermitteln sollen. Die dreiteilige Struktur von Gegenwart-Vergangenheit-Gegenwart/Zukunft kann, so lässt sich erkennen, mit den drei Vermögen in Verbindung gebracht werden. Anders ausgedrückt begreift Hölderlin auch bei Pindar als dessen spezifische Verfahrensart die Art und Weise, wie ‚die Darstellung dieser verschiedenen Vermögen ein Ganzes macht‘. Innerhalb der zuvor genannten Trias der Vermögen wäre das Lob des Siegers und der ganzen Stadt die Sinnlichkeit, die Pindar im Übergang zum Mythos mit der Einbildungskraft verbindet und schließlich in seinen reflexiven, auf die Zukunft der Polis ausgerichteten Passagen mit dem Verstand in Beziehung setzt. Die *Epinikien* bringen somit, wie Vöhler schlussfolgert, „die Gegenwart mit der Vergangenheit und Zukunft der Polis in den Blick; der aktuelle Sieg gibt auf diese Weise einen willkommenen Anlass zu einer grundsätzlichen und umfassenden Orientierung.“¹²⁴

Diese orientierungsstiftende Funktion leitet Hölderlin aus der Verfahrensart der *Epinikien* ab, aus der Art und Weise, wie die verschiedenen Vermögen zueinander in Beziehung gebracht werden. Genauer erkennt er, dass das Epinikion kraft der poetischen Erinnerung einen Bezug zur Wirklichkeit der Polis herstellt und damit den kulturellen Zusammenhang der griechischen Gesellschaft zu sichern vermag. Denn das Epinikion geht, vornehmlich im Motiv der imaginären Reise, von einer spezifischen gegenwärtigen Situation, dem Sieg, aus und verortet diese über die Verbindung zum und Erinnerung an den Mythos als Ausdruck kulturellen Selbstverständnisses in einem für die gesamte Polis und ihre Geschichte größeren Zusammenhang. Stabilisierend wirkt dies insofern, als anschließend in den gnomischen Reflexionen und Kommentaren dieses Selbstverständnis mit den „Vorstellungen und Werten der Öffentlichkeit“¹²⁵

123 Vgl. dazu ebd., 40. Albrecht Seifert subsumiert Pindars *Epinikien* unter der Kürzestformel „Aktualität-Mythos-Aktualität“: „Vom Jetzt des Sieges und des Gesangs geht Pindar hinüber in die Vergangenheit und kehrt wieder zum Hier und Jetzt.“ (Seifert (1982), 346). So prägnant diese Formel sein mag, verwischt sie doch den Zukunftsbezug, den Pindar über die Vermittlung von Normen und Werten immer wieder evoziert. Für eine an der klassischen Philologie geschulten, genaueren Analyse der *Epinikien* vgl. zuerst Schadewaldt (1982); zum antiken Epinikion allgemein und der gesellschaftlichen Bedeutung vgl. Stenger (2000).

124 Vöhler (2018/2019), 40.

125 Stenger (2000), 5.

konfrontiert und damit wieder in der Gegenwart der Gemeinschaft der Adressaten verortet wird. Das Epinikion dient damit letztlich, ebenso wie die Tragödie, der kulturellen Selbstvergewisserung und politischen Stabilisierung der Gemeinschaft der Polis. Damit wird Hölderlin zugleich die Rolle des Dichters in diesem Zusammenhang deutlich: Er tritt „als Ratgeber auf, versichert sein überlegenes Wissen und die Besorgnis für die kommunalen Aufgaben.“¹²⁶ Es ist der Dichter, der für die Belange der Polis einsteht und damit in ihrer Ordnung einen festen Platz hat. Diese Stellung innerhalb der Gesellschaft formuliert Hölderlin daher gleich zu Beginn der *Sophokles-Anmerkungen*, die sich an die *Pindarübertragungen* anschließen, als Ziel für die eigene Zeit.

Die Stabilisierungsfunktion der Dichtung, wie Hölderlin sie auch bei Pindar erkennt, ist aber nur einlösbar, weil die *Epinikien* ein fester Bestandteil der antiken Festkultur sind und damit einen festen Sitz im Leben der attischen Bevölkerung einnehmen. Und in dieser kontextuellen Verortung wird nun die Notwendigkeit der eigenwilligen Übersetzungen deutlich. Denn um die Struktur der *Epinikien* auf der Darstellungsebene zu erkennen und hieraus eine die Gemeinschaft der Polis stabilisierende Funktion abzuleiten, bedurfte es nicht zwangsläufig des eigenwilligen Übersetzungsverfahrens. Die Wort-für-Wort-Übersetzung ist für Hölderlin hingegen notwendig, um die Funktion aus der Verfahrensart heraus sowohl von ihrer Struktur der Darstellung her zu begreifen wie auch in ihrer sprachlichen Verfasstheit. Und zwar unter der Frage nach der Wirkung dieser Dichtung innerhalb der antiken Festkultur.

Diese institutionalisierte Praxis konstituiert den öffentlichen Raum der Polis, innerhalb dessen der Dichtung überhaupt eine stabilisierende Funktion zugeschrieben werden kann, und bringt damit eine ganz eigene Aufführungssituation mit sich, innerhalb derer sich diese Funktion überhaupt potentiell erfüllen kann. Und wie in der Tragödie ist auch bei den *Epinikien* der Chor von zentraler Bedeutung. Denn die *Epinikien* sind Formen der Chorlyrik und als solche ein im griechischen „Alltag fest verankertes Kulturphänomen [...], dem als fester Bestandteil rituell-kultischer Anlässe und Handlungen [...] eine besonders integrative und identitätsstiftende Rolle zu[kommt], der zudem das Moment der Öffentlichkeit innewohnt.“¹²⁷ Die Aufführungspraxis der Chorlyrik innerhalb der antiken Festkultur und die stabilisierende Funktion der Dichtung sind untrennbar miteinander verschränkt, und wie in der Tragödie ist die Wirkmacht chorischer Formen maßgeblich an die stimmliche Verlautbarung gebunden und damit an eine spezifische rhythmische

126 Vöhler (2000/2001), 57.

127 Reitze (2017), 32.

und sprachliche Gestaltung.¹²⁸ Diesen Zusammenhang als Verfahrensart des Pindar'schen hohen Tons erarbeitet Hölderlin in seiner Wort-für-Wort-Übersetzung. Er erlernt über den Versuch einer Übertragung der griechischen Sprachbewegung, des Pindar'schen ‚sounds‘, auch die klangliche Wirkmacht dieser chorlyrischen Dichtung, die im spezifischen Kontext der antiken Festkultur maßgeblich an der Erfüllung ihrer Funktion beteiligt ist. Mit anderen Worten ist seine entscheidende Erkenntnis, dass die sinnliche Wahrnehmung der *Epinikien* eine ebenso gewichtige Rolle spielt wie das inhaltlich Dargestellte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Hölderlins ‚Studium der Griechen‘, vor allem der *Epinikien* Pindars und der Tragödien Sophokles‘, darauf zielt, ein Funktionsmodell des hohen Tons der Antike zu entwickeln. Im Mittelpunkt seines Interesses steht auch hier vornehmlich die Verfahrensart der Dichtung, die, verstanden als Koordination der verschiedenen Vermögen mit Blick auf das Ganze des Empfindungssystems des Menschen, als Erfahrungsprozess zu begreifen ist. In seiner präzisen Erarbeitung der Verfahrensart rekonstruiert er jedoch nicht nur die spezifische Beschaffenheit der griechischen Dichtung, sondern fragt zugleich danach, wie der literarische Erfahrungsprozess mit der antiken kulturellen Praxis einhergeht und welche gesellschaftliche Funktion sich daraus für die Polis ergibt. Die gemeinschaftsstiftende und gesellschafts-stabilisierende Funktion, die die Dichtung innerhalb des Kontextes der institutionalisierten antiken Festkultur einnehmen konnte, knüpft Hölderlin dabei maßgeblich an die performative Praxis chorischer Formen. In seiner Rekonstruktion der griechischen Verfahrensart entfaltet er ausgehend von schriftlichen Textfigurationen eine Imago von Stimmlichkeit als Modus des hohen Tons und bringt damit den antiken Chor als Erfahrungsgemeinschaft in Anschlag. Das ‚Studium der Griechen‘ und das Erarbeiten eines Funktionsmodells des hohen Tons dient Hölderlin nun als Grundlage, um den hohen Ton gerade in seiner gemeinschaftsstiftenden Funktion in der eigenen Zeit auf neue Weise in Stellung zu bringen.

2.3 „Untergang oder Übergang“: Hölderlins Funktionsmodell des hohen Tons

Wie schon im *Brief an Niethammer* deutlich wurde, verfolgt Hölderlin mit seiner Dichtung ein ähnliches Projekt, wie jenes, das er in seinem Studium der

¹²⁸ Vgl. dazu ebd., 31–38; Gruber (2009).

Griechen in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt. Er sucht nach dem dichterischen Prinzip, welches vermögend ist, das Subjekt, das sich im Widerstreit zur Welt befindet, in ein größeres Ganzes zu integrieren und so den diagnostizierten ‚Widerstreit verschwindend zu machen‘. Dieses Ziel findet er idealtypisch in der antiken Dichtung, die sich innerhalb der institutionalisierten Festkultur platziert. Doch weiß er um die Differenz zwischen der eigenen Zeit und der griechischen Antike, um den ‚Unterschied der Zeiten und Verfassungen‘ und damit insbesondere um den Verlust jener Festkultur. Immer wieder reflektiert er diesen Umstand der eigenen „festlosen Zeit“¹²⁹ in seinen Gedichten und damit auch die Unmöglichkeit, nahtlos an ein solches Funktionsmodell anzuknüpfen. So etwa in der Ode *Gesang des Deutschen* oder in der Elegie *Brod und Wein*. In beiden Gedichten stellt er das eigene Vaterland der antiken Tradition diametral entgegen – immer in der Hoffnung, dass sich doch für die eigene Zeit genau dann eine hoffnungsvolle Perspektive eröffnen lässt, wenn sie im Vergleich zur Antike betrachtet wird und aus der Differenz ein Mehrwert gewonnen werden kann.

*Gesang des Deutschen*¹³⁰ eröffnet dieses Spannungsfeld zwischen Hesperien und Griechenland bereits in den ersten Strophen. So thematisieren die ersten drei Strophen des Gedichts das Potential des eigenen Vaterlandes, das jedoch „allverkannt“ (V. 3) bleibt, das gar selbst „immer / blöde die eigene Seele leugne[]t“ (V. 11 f.). Die sich an die ernüchternde Gegenwartsdiagnose anschließende Trauer um den Verlust Griechenlands in den Strophen sieben bis neun mündet anschließend in der Hoffnung, „mit neuem Namen“, als „reifste Frucht der Zeit“ (V. 50) das Erbe Griechenlands antreten zu können und zwar als „freudig Werk“ (V. 52), als „neu Gebild, / das einzig, [...] aus Liebe geboren und gut“ (V. 55 f.) sei. Klingt hier in der vorletzten Strophe in den Begriffen von ‚Werk‘ und ‚Gebilde‘ bereits der Gedanke einer zu schaffenden Einheit an, wird diese in der letzten Strophe in Zusammenhang mit antiken Festen gebracht, genauer wird nach ihrem Bleiben gefragt: „Wo ist dein Delos, wo dein Olympia, / daß wir uns alle finden am höchsten Fest?“ (V. 57 f.) Delos und Olympia waren zentrale Stätten panhellenistischer Feste, zu denen sich ganz Griechenland versammelte. Hölderlin scheint gerade diese, die ganze Bevölkerung der Polis zusammenführende Festkultur im Blick zu haben, wenn es heißt, dass ‚wir alle uns finden am höchsten Fest‘. Jochen Schmidt liest diese Verse als „Wunsch nach einem deutschen Delos und Olympia“, in dem sich zugleich eine in Hölderlins Zeit „oft geäußerte[] Klage über die Zersplitterung Deutschlands und das Fehlen einer Hauptstadt als eines einigenden und alles

129 Mohagheghi (2019), 1.

130 StA II, 3–5.

geistige und kulturelle Leben repräsentierenden Zentrums¹³¹ manifestiere. Es zeigt sich an dieser Stelle deutlich, wie Yashar Mohagheghi hervorhebt, dass das Fest für Hölderlin eine „gemeinschaftsstiftende Institution dar[stellt], durch die sich die Menschen unter dem leitenden Begriff des Vaterlandes versammeln, als gemeinsame Landsleute erkennen und als zusammengehörige Nation bekräftigen.“¹³² Darüber hinaus wird deutlich, dass Hölderlin, indem er diese gemeinschaftsstiftende Institution dezidiert an die Orte Delos und Olympia knüpft, eine spezifische Vorstellung der *antiken* Festkultur und ihrer Funktion vor Augen hat, die er für die eigene Gegenwart fruchtbar machen will. An solchen Orten zeigt sich für ihn eine kulturelle Praxis, in welcher Literatur bestimmte Funktionen erfüllt und an die er mit seinem Denken anschließt. Dies wird auch in der ersten Fassung der Elegie *Brod und Wein* deutlich, wo er in die christliche Eucharistie griechische Götter sowie Schauplätze antiker Feste und Handlungen mit aufnimmt:

Drum in der Gegenwart der Himmlischen würdig zu stehen,
 Richten in herrlichen Ordnungen Völker sich auf
 Untereinander und baun die schönen Tempel und Städte
 Fest und edel, sie gehn über Gestaden empor –
 Aber wo sind sie? Wo blühn die Bekannten, die Kronen des Festes?
 Thebe welkt und Athen; rauschen die Waffen nicht mehr
 In Olympia, nicht die goldnen Wagen des Kampfspiels,
 und bekränzen sich denn nimmer die Schiffe Korinths?
 Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater?
 Warum freuet sich denn nicht der geweihte Tanz? (V. 95–104)¹³³

Hölderlin benennt auch hier keineswegs mit den Orten Theben, Athen, Olympia und Korinth nur die Topographie der zentralen Stätten panhellenistischer Festspiele. Er lässt sie zugleich zu Initiationsorten kultureller Gemeinschaft werden, denn gerade dort, ‚richten in herrlichen Ordnungen Völker sich auf und untereinander und baun die Schönen Tempel und Städte‘. *Brod und Wein* führt hier also dezidiert die Entstehung von Kultur mit dem Entstehen von Festen eng. Mehr noch formuliert er in diesen Versen ausdrücklich die Institutionalisierung der antiken Feste aus: Das ‚Emporgehen über die Gestade‘ lässt sich mit den ‚Tempeln‘ und ‚Städten‘ in Verbindung bringen und verweist darüber hinaus auch auf die Architektur der antiken Theater, die an Küstenhängen gebaut wurden und wenige Verse später ausdrücklich genannt werden. Ebenso setzt er Kränze, Kronen, Kampfspiele, Theater und Tanz als Chiffren

131 Schmidt (2005), 642.

132 Mohagheghi (2019), 333.

133 StA II, 93.

einer ritualisierten Festkultur ins Bild, die in ihrer institutionalisierten, d. h. gesicherten, allgemein bekannten und wiederholbaren Anlage ein sich im Fest konstituierendes Gemeinschaftsgefühl der Polis hervorbringen konnten.

Wie schon in *Gesang eines Deutschen* thematisiert auch *Brod und Wein* wenig später den Verlust eben jener, sich über die institutionalisierte Festkultur herstellenden Gemeinschaft, wenn die Sprechinstanz in der anschließenden siebten Strophe konstatiert „Aber Freund! Wir kommen zu spät“ (V. 109), woraus sich die bis heute viel zitierte und diskutierte Frage ableitet: „und wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ (V. 122). Ex negativo eröffnen die siebte und achte Strophe der Elegie also einen Zusammenhang von Festkultur und Dichter, der für Hölderlins Denken gerade um 1800 von zentraler Bedeutung ist. Er schreibt damit den Dichtern im Kontext des Festes eine entscheidende Funktion zu, die sie in einer ‚nicht-dürftigen Zeit‘, in der griechischen Antike, noch erfüllen konnten, die aber für die eigene, ‚dürftige Zeit‘, neu definiert werden muss. An den beiden Gedichten verdeutlicht sich also, wie Hölderlin die verlorene antike Festkultur als „Musterbeispiel einer kulturellen Stiftung für seine eigene Zeit zu deuten versucht“.¹³⁴

Die eigene Zeit, die eben nicht mehr die einer institutionalisierten gesellschaftlichen Praxis der kulturell-religiösen antiken Festkultur ist, sondern eine solche der ‚Trennungen‘ und des ‚Widerstreits zwischen unserem Selbst und der Welt‘, analysiert Hölderlin nun in seinem Aufsatz *Das untergehende Vaterland*. Dort erarbeitet er präzise die Leerstelle, an der seine eigene Dichtung anzusetzen hat. Dabei entfaltet er in der Analyse der eigenen Gegenwart ein Modell des geschichtlichen Prozesses, das die ‚Trennungen‘ problematisiert und erklärt, sowie davon ausgehend auch ein Modell einer Dichtung, die imstande sein soll, ‚den Widerstand verschwinden zu machen zwischen unserem Selbst und der Welt‘.

Während Hölderlin im Studium der Griechen also im Modus der Rezeption den antiken hohen Ton erarbeitet hat, entfaltet *Das untergehende Vaterland* nun umgekehrt im Modus der Produktion das Funktionsmodell eines eigenen hohen Tons. Dieses entwickelt Hölderlin durchaus in kritischer Positionierung gegenüber der Antike, im Bewusstsein um die Differenzen. In diesem Sinne konzentriert sich die folgende Lektüre darauf zu zeigen, wie *Das untergehende Vaterland* im Herausarbeiten der Anschlussmöglichkeiten an die Antike zugleich ein Funktionsmodell des eigenen hohen Tons entwickelt, das den theoretischen Rahmen von Hölderlins weiteren poetischen Arbeiten hin zu den *Gesängen* absteckt. Einerseits greift Hölderlin hierfür auf das

134 Honold (2002), 11.

Funktionsmodell des hohen Tons der Antike zurück, insofern seine Überlegungen darauf gerichtet sind, auf der Basis der Analyse der Gegenwart und ihrer spezifischen Konstellation die Grundlage einer eigenen Verfahrensart zu entwickeln, die vermögend ist, kulturellen Zusammenhalt auf neue Weise zu stiften. Andererseits erarbeitet er in dem Aufsatz aber auch den entscheidenden Unterschied zur Antike: Angesichts der eigenen geschichtlichen Realität, die er unter der Idee des Übergangs analysiert, kann der moderne Dichter weder auf eine kulturelle Gemeinschaft im Sinne der Polis noch auf eine institutionalisierte Festkultur zurückgreifen, innerhalb derer der hohe Ton seine stabilisierende Funktion erfüllen konnte. Entsprechend verschiebt sich auch die Funktion einer Dichtung im Modus des hohen Tons. Sie muss kulturelle Identität zuallererst hervorbringen.

Um die ‚Trennungen‘, von denen Hölderlin im *Brief an Niethammer* spricht, genauer einordnen zu können, soll vor der Lektüre von Hölderlins Aufsatz ein kurzer Überblick über die verschiedenen Diskurse gegeben werden, die in ihrem Zusammenspiel um 1800 zu weitreichenden gesellschaftlichen Wandlungsprozessen führen: Nämlich zum einen der von Luhmann beschriebene Wandel der Gesellschaft von einem stratifikatorischen zu einem funktionalen System; zum anderen der von Michel Foucaults Diskursarchäologie im Laufe des 18. Jahrhunderts bestimmte epistemologische Wechsel von der Repräsentation hin zur Geschichte und zuletzt das Entstehen eines neuen Zeitbewusstseins, wie es vor allem Koselleck beschrieben hat. All diese Denkgfiguren, die im Nachhinein die sogenannte ‚Sattelzeit‘ zu beschreiben suchen, sind bereits bei Hölderlin, so soll die nachfolgende Lektüre von *Das untergehende Vaterland* zeigen, dezidiert angelegt.

Nach Niklas Luhmann zeichnet sich die Zeit um 1800 durch einen gesellschaftlichen Wandel aus, den er als Übergang von einem stratifikatorischen zu einem funktionalen Gesellschaftssystem beschreibt.¹³⁵ Während im stratifikatorischen System die „Einheit der Gesellschaft“ vor allem in der „Rangdifferenz“ gesichert,¹³⁶ also in sozialen Hierarchien organisiert war, teilt sich die Gesellschaft im funktionalen System in verschiedene funktional differenzierte Teilsysteme (etwa Politik, Wirtschaft, Recht, Wissenschaft, Religion, Kunst) auf.¹³⁷ Diese Differenzierung betrifft auch das Subjekt, das sich nun zunehmend „nicht mehr über Schichtung, aber auch nicht mehr über Religionszugehörigkeit, Herkunft, Familie, ja überhaupt nicht mehr über einen festen

135 Luhmann (1999), 634–776.

136 Klinkert (2002), 22.

137 Vgl. Klinkert (2002), 19.

sozialen Bezugspunkt“ definieren kann,¹³⁸ sondern das sich durch Zugehörigkeit zu den unterschiedlichen Teilsysteme selbst als gespaltenes wahrnimmt. Der Übergang von der stratifikatorischen zur funktionalen Gesellschaft wirkt sich also nachhaltig auf das Individuum aus, das in dieser Form auch erst mit dieser Gesellschaft entsteht. Dieses begreift sich nun nicht mehr, wie noch in der stratifikatorischen Gesellschaft, als Teil einer gesellschaftlichen Gruppierung, sondern vielmehr als eigenes System in der Umwelt der Gesellschaft. Wo vorher also noch eine Inklusion des Individuums zumindest in einen Teil der Gesellschaft möglich war, bestimmt nun in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft die Exklusion die Individualisierung des Subjekts. Dadurch verliert aber das Individuum auch den Ort, „wo [es] als gesellschaftliches Wesen existieren kann. Er kann nur außerhalb der Gesellschaft leben, nur als System eigener Art in der Umwelt der Gesellschaft sich reproduzieren, wobei für ihn die Gesellschaft eine dazu notwendige Umwelt ist.“¹³⁹

Das Subjekt nimmt sich als gespaltenes wahr und findet sich selbst im Zusammenspiel unterschiedlicher Systeme wieder. Zugleich findet es, weil es sich als Umwelt zur Gesellschaft begreift, als solches keinen Platz in eben jener. Damit geht wiederum eine verstärkte Form der Kontingenzerfahrung einher, die sich nun auf die eigene Zukunft richtet. Denn war in der stratifikatorischen Gesellschaft die Zukunft, etwa die berufliche, durch die eigene Herkunft weitestgehend bestimmt, rückt in der funktional differenzierten Gesellschaft das Moment der eigenen noch unbestimmten Zukunft in den Mittelpunkt.¹⁴⁰

Die Tendenz, dass sich das Subjekt als gespaltenes und damit als höchst problematisch begreift, wird unter sprachphilosophischer Perspektive verstärkt. Foucault konstatiert hierfür unter der Perspektive der Frage nach dem Apriori des Wissens einen entscheidenden Umbruch Ende des 18. Jahrhunderts. Diesen fasst er als Wechsel von der „Episteme der Repräsentation“ zur „Episteme der Geschichte“. Unter sprachphilosophischer Perspektive tritt im klassischen Denken der Repräsentation, anders als im Renaissance-Denken, die Arbitrarität des Zeichens hervor. Sprache ist nicht mehr als Ähnlichkeit den Dingen eingeschrieben, sie verweist als etwas den Dingen Äußeres auf sie. Sprache als Zeichen bleibt allerdings der Repräsentation verhaftet, sodass Erkennen und Sprechen unter dieser Perspektive reziproke Prozesse sind.¹⁴¹ Solange sich Zeichen, Repräsentation und Denken wechselseitig bedingen, bleibt der

138 Luhmann (1999), 1025.

139 Luhmann (1993), 158.

140 Vgl. Luhmann (1999), 741.

141 Vgl. Foucault (1981), 126.

eigentliche Vorgang des Bezeichnens dabei jedoch unsichtbar.¹⁴² Dieser Vorgang wird erst offenkundig, wenn Ende des 18. Jahrhunderts die Historizität der Sprache in die Wissensfigurationen hinzutritt. Die Sprache wird damit selbst zum Objekt, das auf seine historische Genese und strukturellen Ähnlichkeiten zu anderen Sprachen untersucht werden kann. „Die Sprache verliert ihre Transparenz und schiebt sich als Objekt, das Spuren seiner Historizität in sich trägt, vor das Auge des Betrachters.“¹⁴³ Im klassischen Denken kamen Sein und Repräsentation in der transparenten Sprache noch überein, der denkende Mensch blieb dabei weitestgehend unsichtbar.¹⁴⁴ Erst mit der Opazität der Sprache tritt nun das Subjekt auf, das sich als erkenntnisorientiertes nun gerade nicht mehr auf das *Cogito* verlassen kann, da Sprache nicht mehr transparent zum Denken führt. Der Mensch, so Foucault, erkennt sich nicht wieder,¹⁴⁵ das Subjekt kann sich nur als gespaltenes wahrnehmen, es erfährt sich selbst vorrangig als etwas Fremdes.

Diese Fremdheitserfahrung in der Suche nach Möglichkeiten sprachlicher Selbstreflexion nimmt die Literatur auf, wie Klinkert feststellt: „Das romantische Ich lässt sich somit als Effekt einer bestimmten Sprachkonzeption beschreiben. Sprache und Subjekt sind eng aufeinander bezogen.“¹⁴⁶ Deutlich treten die Paradoxien solcher Selbstreflexionen etwa im Motiv des Doppelgängers hervor.¹⁴⁷ Gleichzeitig hat auch das Gegenständlichwerden der Sprache selbst nach Foucault entscheidenden Einfluss auf die Formen und Verfahren literarischen Schreibens. Wo im klassischen Diskurs nämlich die Sprache das Primat der Erkenntnis war, wird diese im modernen Diskurs als gleichberechtigtes Erkenntnisinstrument in eine Reihe neben andere Disziplinen gestellt. Literatur avanciert so zum wichtigsten Mittel der „Kompensationen für die Nivellierung der Sprache“.¹⁴⁸ Sie reagiert entsprechend mit einer Fokussierung auf die Sprache selbst statt auf den Transport von Informationen. Es entsteht eine „als völlig auf den reinen Akt des Schreibens bezogene(n) Form“, die die „Sprache der Grammatik auf die nackte Kraft zu sprechen zurück[führt], und da trifft sie das wilde und beherrschende Sein der Wörter.“¹⁴⁹ Eine solche Literatur stellt also den Akt des Schreibens selbst in den Mittelpunkt, sie „unterscheidet sich

142 Vgl. Klinkert (2002), 25.

143 Ebd.

144 Vgl. Foucault (1981), 381 f.

145 Ebd., S. 390.

146 Klinkert (2002), 28.

147 Vgl. ebd., 27 f.

148 Foucault (1981), 364.

149 Ebd., 365.

mehr und mehr vom Diskurs der Vorstellungen“ und wird radikal intransitiv und selbstreferenziell.¹⁵⁰

Zu diesem Prozess der Veränderung der Episteme tritt nun noch ein entscheidend neues Verständnis von Zeit hinzu. Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein orientierte sich das Denken an Naturzyklen und der christlich-theologischen Weltanschauung, sodass die Zeitwahrnehmung darauf beruhte, „daß sich bis zum Weltende nichts prinzipiell Neues mehr ereignen könne“.¹⁵¹ Eine derart stabile und einförmig begriffene Zeit differenziert noch nicht zwischen den Dimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Dies ändert sich nach Reinhart Koselleck im 18. Jahrhundert mit dem Eintritt des Fortschrittsdenkens in die verschiedenen gesellschaftlichen Sektoren, aus dem das Auseinandertreten von „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ resultiert.¹⁵² Diesem ist nämlich ein „mit der Zeit fortschreitender Veränderungskoeffizient“¹⁵³ inhärent, sodass die Erwartungen an die Zukunft beständig über das hinausgetrieben werden, was sich aus den Erfahrungen noch ableiten lassen kann. Wo vorher die Orientierung an Naturzyklen oder an der christlich theologischen Weltdeutung den stabilen Zusammenhalt von Erfahrung und Erwartung gewährleisteten, kommt es mit dem Denken des Fortschritts zu einer „Erschließung eines neuen Erwartungshorizontes“¹⁵⁴ und damit zu einer Dynamisierung von Zeit. In diesem Prozess treten also Vergangenheit und Zukunft auseinander, die Zukunft wird in ihrer Potentialität als Möglichkeitenraum ins Zentrum gerückt.¹⁵⁵ Der Blick wendet sich von der Vergangenheit in die Zukunft. Damit wird zugleich die eigene Zeit überhaupt greifbar, sie definiert sich nicht über das Vergangene, sondern in ihrem zeitlichen Bezug auf die Zukunft hin. Das Subjekt sieht sich um 1770 in seiner Gegenwart nun am Anfang einer neuen Periode, die es progressiv zu gestalten gilt.¹⁵⁶

Brüchig wird dieses recht neue Modell vernünftigen Fortschreitens dann aber mit der Französischen Revolution. Angesichts einer nicht mehr begreifbaren Beschleunigungserfahrung, die aus den rasanten Entwicklungen und sich geradezu überschlagenden Ereignissen resultiert, enden Versuche, die eigene Zeit als zukunftschwanger begreifen und Zukunft gestalten zu wollen, in Ohnmachts- und Überwältigungserfahren: „Dem für Frankreich

150 Ebd., 366.

151 Koselleck (1987), 274.

152 Vgl. Koselleck (1989b), 359.

153 Ebd., 363.

154 Ebd., 362.

155 Vgl. Mohagheghi (2019), 20.

156 Vgl. Koselleck (2000), 227.

konstatierbaren, rapiden Gegenwartsverfall an die Vergangenheit ist in Deutschland ein ebenso rapider Zukunftsverfall als Perspektivverfall an die Gegenwart zur Seite zu stellen“.¹⁵⁷ In den ersten Jahren der 1790er Jahre herrschen „Zukunftsungewißheit und Gegenwartsverdunklung“.¹⁵⁸ Dieser Orientierungslosigkeit folgt nach Ingrid Oesterle in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts

höchste intellektuelle Regsamkeit im Erfinden, Erinnern, Durchexperimentieren, Erdenken, Institutionalisieren, Szientifizieren unterschiedlicher Zeitentwürfe, vor allem in Poesie, Philosophie, Theologie, Literaturkritik und Kunsttheorie. Sie haben, das ist das Spezifische der Herausforderungslage, das Problem einer Gewährleistung von Dauer bei gleichzeitiger Inkonsistenz- und Veränderungsbeschleunigungserfahrung der Geschichte.¹⁵⁹

Neue zeittheoretische Modelle des Denkens und Herstellen von Zukunft werden gesucht und erprobt. Dabei steht nun vor allem die Gegenwart im Mittelpunkt. Sie wird verstärkt ins Zentrum gerückt, sie wird eine „im Vergleich zu Vergangenheit und Zukunft eigengewichtige, eigenmächtige, entscheidende Zeit“¹⁶⁰, der es eine eigene Gestalt zu geben gilt. Begriffsgeschichtlich zeigt sich das etwa auch daran, dass ‚Gegenwart‘ Ende des 18. Jahrhunderts zum ersten Mal eine temporale Konnotation gewinnt.¹⁶¹ Angesichts des geschichtlichen Orientierungsbedarfs ist es gerade die Poesie, die „ein neuartiges Ins-Verhältnis-Setzen historischer Zeiten“¹⁶² versucht. Um 1800 zeigt sich sowohl bei den Frühromantikern als auch bei Hölderlin im Speziellen ein Bewusstsein „für das geschichtliche Jetzt, den geschichtlichen Augenblick, den historischen Zeitpunkt als möglichem Wendepunkt und unmittelbare Zukunftseröffnung, ja mehr noch, für eine in der Gegenwart schon präsente, in Zeichen lesbare Zukünftigkeit.“¹⁶³ Das heißt, das sich hier entwickelnde Verständnis von Zeitlichkeit hat zwei Seiten. Einerseits wird, indem die Zeit erstmals als Gegenstand greifbar wird, diese und Geschichte¹⁶⁴ überhaupt operationalisierbar. Andererseits wird die Beschleunigung als Überforderung des geschichtlichen

157 Oesterle (2005), 7.

158 Ebd.

159 Ebd., 8.

160 Ebd., 10.

161 Ebd.

162 Ebd., 9.

163 Ebd., 7.

164 Koselleck bemerkt, dass im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ‚Geschichte‘ überhaupt zu einem Kollektivsingular wird (vgl. Koselleck (1989a), 50).

Subjekts begriffen, das sich sowohl einer Gegenwartsverdunklung wie auch Zukunftsungewissheit ausgesetzt sieht.

Diese gesellschaftliche Konstellation beschreibt und analysiert Hölderlin Ende 1799 in *Das untergehende Vaterland* unter der Leitidee des Übergangs, mit der er den Überwältigungs- und Kontingenzerfahrungen ein prozessuales Geschichtsmodell entgegenzusetzen sucht. Der Aufsatz, der sich unmittelbar an den Abbruch des *Empedokles*-Projekts anschließt, setzt sich mit der Frage auseinander, wie geschichtlicher Prozess gedacht werden kann und wie sich dieser im Bewusstsein der Menschen vollzieht. Er konzentriert sich auf die Phase geschichtlichen Umbruchs und zeigt, indem er den Umbruch statt als ‚Untergang‘ nun als ‚Übergang‘ fasst, dass das Zusammenwirken von Vergehen und Entstehen, mithin also Prozessualität das zentrale Merkmal von Geschichte ist. Auch wenn Hölderlin hier eine allgemeine „Theorie epochalen geschichtlichen Wandels“¹⁶⁵, wie Hühn feststellt, erarbeitet, reagiert er damit dezidiert auf die speziellen Tendenzen von Gegenwartsverdunklung und Zukunftsungewissheit in der eigenen Zeit. Er zielt, so soll in der nachfolgenden Lektüre des Aufsatzfragmentes schrittweise nachvollzogen werden, erstens darauf, die eigene Gegenwart als Übergangsmoment und Ausdruck geschichtlichen Werdens zu begreifen. Damit deutet er die Kontingenzerfahrung produktiv als Möglichkeitenfülle um, aus der heraus sich Zukunft wieder denken lässt. Hölderlins Überlegungen zielen somit zweitens, wenn er dieses Modell dezidiert als Bewusstseinsprozess des geschichtlichen Subjekts entwirft, in erster Linie darauf, dass sich das seiner Zukunft ungewisse, vereinzelte Subjekt als Teil des geschichtlichen Prozesses begreifen und sich so in eine neue, möglich werdende Gemeinschaft zu integrieren vermag. Möglich wird dies drittens nur im Medium der Dichtung, durch die Sprache „freier Kunstmachung“¹⁶⁶, die als Hölderlins hoher Ton begriffen werden soll. Über diesen Zusammenhang entwickelt Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* ein Funktionsmodell der eigenen Dichtung: Mit der Sprache freier Kunstmachung konzeptualisiert Hölderlin eine Verfahrensart, die den geschichtlichen Prozess zur Darstellung bringen soll und zugleich vermögend ist, eine veränderte Wahrnehmung der Wirklichkeit zu evozieren, sodass ein neuer kultureller Zusammenhalt in der eigenen Gegenwart als möglich gedacht werden kann. Zugleich reflektiert er, und dies soll unter Einbeziehung des zeitgleich entstehenden Aufsatzes *Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* deutlich werden, wie auf der Basis seines antiken Funktionsmodells des hohen Tons eine eigene

165 Hühn (1997), 124.

166 FHA 14, 175.

Verfahrensart zu gewinnen sei, mit der Dichtung eine solche Funktion überhaupt erfüllen kann.

Die Bestimmung geschichtlichen Übergangs

Der Aufsatz *Das untergehende Vaterland* beginnt mit der Beschreibung eines Phasenmodells:

Das untergehende Vaterland, Natur und Menschen insofern sie in einer besondern Wechselwirkung stehen, eine *besondere* ideal gewordene Welt, und Verbindung der Dinge ausmachen, und sich insofern auflösen damit aus ihr und aus dem überbleibenden Geschlechte und den überbleibenden Kräften der Natur, die das andere reale Prinzip sind, eine neue Welt, eine neue, aber auch besondere Wechselwirkung, sich bilde, so wie jener Untergang aus einer reinen aber besondern Welt hervorgieng.¹⁶⁷

Mit ‚Vaterland‘ bezeichnet Hölderlin eine spezifische geschichtliche Konstellation, eine ‚besondere ideal gewordene Welt‘ als Verbindung der Dinge, von Natur und Menschen, die in einer besonderen Wechselwirkung stehen. Im Moment epochalen Wandels geht diese ‚besondere ideale Welt‘ unter, d. h. es lösen sich die besondere Wechselwirkung und Verbindung der Dinge auf, damit sich ‚aus ihr und aus dem überbleibenden Geschlechte und den überbleibenden Kräften der Natur‘ eine neue besondere Welt bilden kann. Diesen Moment des Untergangs als ‚Übergang‘ zu einer neuen, besonderen Welt zu begreifen statt als zerstörerische Kraft, ist Ziel des Aufsatzes. Hölderlins Überlegungen drehen sich also darum, ein Modell zu entwickeln, wie der geschichtliche Zusammenhang von Auflösung und Neubildung zu begreifen ist. Genauer, wie die Auflösung als notwendige Möglichkeitsbedingung der Entstehung einer neuen geschichtlichen Konstellation bewusst gemacht werden kann – eben ‚damit aus ihr eine neue, aber besondere Wechselwirkung sich bilde‘. An dieser Stelle wird deutlich, dass die neu entstehende Form die alte nicht einfach ersetzt. Vielmehr entsteht sie „durch deren Transformation, welche die Gesamtheit ihrer Momente in einen Zustand überführt“¹⁶⁸. Um diese *Transformationsprozesse* nun zu begreifen, muss der Übergang als Zusammenspiel, als „Vereinigung“¹⁶⁹ von Deformation und Formation, von Vergehen und Werden verstanden werden.

Hölderlin entwickelt dieses Modell dezidiert als einen mehrstufigen Bewusstwerdungsprozess des geschichtlichen Subjekts, für das dieser Zusammenhang

167 Ebd., 174.

168 Rühle (2010), 180.

169 FHA 14, 174.

im Moment des Untergangs selbst nicht erkennbar ist. In jenem Moment erscheint dem Subjekt die dem Untergang begriffene besondere Welt als „Alles“¹⁷⁰ und ihre Auflösung als „reales Nichts“¹⁷¹. In dem ersten Stadium, der „Empfindung der Auflösung“¹⁷², herrscht zunächst der „erste rohe in seiner Tiefe dem Leidenden und Betrachtenden *noch ZU* unbekannte Schmerz der Auflösung; in diesem ist das Neuentstehende, Idealische, unbestimmt, mehr ein Gegenstand der Furcht“.¹⁷³ Der gegenwärtige Untergang wird als radikaler Verlust gültiger Ordnungen empfunden, das Subjekt leidet unter der geschichtlichen Kontingenzerfahrung, als die es die Auflösung erfährt. Gleichzeitig ist das Neuentstehende unbestimmt und noch keine Zukunft denkbar – das Neuentstehende ist daher ausschließlich Gegenstand der Furcht. In dieser Phase ist das Subjekt dem geschichtlichen Prozess passiv ausgeliefert und kann das schöpferische Potential des Untergangs, als Auflösung, aus der ‚eine neue, aber auch besondere Wechselwirkung‘ sich bilden kann, nicht erfahren.

Auch wenn Hölderlin mit *Das untergehende Vaterland* an dieser Stelle die Problematik der eigenen geschichtlichen Gegenwart analysiert, entwirft er doch ein allgemeingültiges Modell, das *jeden* Untergang einer geschichtlichen Epoche als Übergang zu einer neuen geschichtlichen Konfiguration zu fassen sucht. Denn, so fährt Hölderlin fort,

die Welt aller Welten, welche immer ist und seyn muß, deren Seyn als das Alles in Allen angesehen werden muß, stellt sich nur in aller Zeit oder im Untergange oder im Moment, oder genetischer im werden des Moments und Anfang von Zeit und Welt dar, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache, Ausdruck Zeichen Darstellung eines lebendigen aber besondern Ganzen, welches eben wieder in seinen Wirkungen dazu wird [...]. Im lebendig Bestehenden herrscht eine Beziehungsart, und Stoffart vor; wiewohl alle übrigen darin zu ahnden sind, im übergehenden ist die Möglichkeit aller Beziehungen vorherrschend, doch die besondere ist daraus abzunehmen, zu schöpfen, sodaß durch sie als Unendlichkeit die endliche Wirkung hervorgeht.¹⁷⁴

Die ‚Welt aller Welten‘, deren Sein für Hölderlin das ‚Alles in Allen‘ ist, spielt im Moment jeden Untergangs eine zentrale Rolle. Insofern die ‚Welt aller Welten‘ ‚immer ist und seyn muß‘, wird sie zum Grund von geschichtlichem Prozess überhaupt. Ohne sie gäbe es keinen geschichtlichen Vollzug bzw. wäre dieser nicht erklärbar, da sie sich nur ‚im Untergange oder im Moment, oder

170 Ebd., 175.

171 Ebd., 174.

172 Ebd.

173 Ebd., 175 [Herv. i.O.].

174 Ebd., 174.

genetischer im Werden des Moments und Anfang von Zeit und Welt' darstellt. Die Welt aller Welten wird so zum Bestimmungsgrund der Auflösung erhoben.¹⁷⁵

Diese gedankliche Entwicklung spiegelt sich auch in der Sprache wider, wo vorher nur vom ‚Untergang‘ die Rede war, schreibt Hölderlin hier ‚Untergang und Anfang‘. Mit dieser gedanklichen Überschreitungsfigur kann er anschließend den geschichtlichen Prozess weiter präzisieren als Gegenüberstellung von ‚lebendig Bestehendem‘ und der ‚Möglichkeit aller Beziehungen‘. Eine Gegenüberstellung, die sich im nächsten Schritt als ‚wechselseitige[r] Zusammenhang von Übergang und lebendig Bestehendem‘¹⁷⁶ herausstellt, aus dem dann eine ‚neue besondere Wechselwirkung‘ hervorgehen kann. An dieser Stelle benennt Hölderlin zum ersten Mal den Untergang als ‚Übergehendes‘. In ihm ‚ist die Möglichkeit aller Beziehungen vorherrschend‘, diese Möglichkeit wird als ‚Unendlichkeit‘ zum Bestimmungsgrund des Übergangs. Aus ihr geht ein neues ‚lebendig Bestehendes‘ hervor, wenn sie sich als Unendlichkeit darstellt und zwar im Übergang.¹⁷⁷

Bemerkenswert ist die semantische und rhetorische Verschiebung von Untergang zu Übergang, die Hölderlin in den ersten drei Sätzen des Aufsatzes vollzieht. Der erste Satz konzentriert sich auf den ‚Untergang‘ und umreißt die Grundidee des Textes. Der zweite nimmt den geschichtlichen Prozess genauer in den Blick; hinzu tritt die ‚Welt aller Welten‘ als dessen Motor, der Untergang wird überschritten zu ‚Untergang und Anfang‘. Im dritten Satz transformiert Hölderlin auch diese Konstellation hin zum ‚übergehenden‘ und konturiert damit den geschichtlichen Prozess als einen ‚wechselseitigen Zusammenhang von Übergang und lebendig Bestehendem‘, als Vereinigung von Auflösung und dem „*Unerschöpfte[n]* und *Unerschöpfliche[n]*, der *Beziehungen* und *Kräfte*“¹⁷⁸. Hier finden also gleich zu Beginn zwei Perspektivwechsel statt, ein Verfahren, das den ganzen Aufsatz durchdringt und so zu einer stetigen Komplexitätssteigerung führt. Der Beginn des vierten Satzes spitzt das Anliegen Hölderlins schließlich endgültig zu: „*Untergang oder Übergang des Vaterlandes*“¹⁷⁹. Um nichts weniger geht es angesichts der realgeschichtlichen Konstellation. Und dass es ihm um die Entfaltung des Potentials des Übergangs geht, zeigt sich neben der semantischen Überschreibungsbewegung

175 Vgl. Kreuzer (1985), 47. Nach Helmut Hühn ist sie außerdem lesbar als „eine vermittelnde philosophische Formel für das Seinsganze“ lesbar, „das als geschichtliche Alleinheit ausgelegt wird“ (Hühn (1997), 129).

176 Kreuzer (1985), 48.

177 Vgl. ebd.

178 FHA 14, 174 [Herv. i.O.].

179 Ebd. [Herv. i.O.].

von ‚Untergang‘ – ‚Untergang und Anfang‘ – ‚Übergang‘ noch deutlicher im anschließenden völligen Verzicht auf den Begriff des Untergangs. Den folgenden Abschnitt dominiert stattdessen die Semantik der ‚Auflösung‘, den abschließenden Teil wiederum der ‚Übergang‘. Um aber den Zusammenhang von Auflösung und Übergang und damit den geschichtlichen Prozess überhaupt bewusst zu erkennen, braucht es den aktiven Akt der Erinnerung. Auf diesen konzentriert sich der Aufsatz im Folgenden.

Erinnerung als Re-Vollzug des geschichtlichen Übergangs

Dem anfangs vom Subjekt empfundenen Schmerz der Auflösung und der Furcht vor der unbestimmten Veränderung stellt Hölderlin die aktive Leistung der Erinnerung entgegen. Erinnerung kann dem geschichtlichen Prozess Sinnhaftigkeit verleihen und damit auch das Neuentstehende als Zukünftiges erfahrbar werden lassen. Durch sie soll der genetische Zusammenhang zwischen Vergangenen und Gegenwart begriffen werden, als welcher sich der geschichtliche Prozess im Moment des Übergangs darstellt. Hierfür muss die „idealische Erinnerung“ den Auflösungsprozess selbst nachvollziehen:

Die Auflösung also als Notwendige, auf dem Gesichtspuncte der idealischen Erinnerung wird als solche idealisches Objekt des neuentwickelten Lebens, ein Rückblick auf den Weg, der zurückgelegt werden mußte, vom Anfang der Auflösung bis dahin, wo aus dem neuen Leben eine Erinnerung des Aufgelösten, und daraus, als Erklärung und Vereinigung der Lücke und des Kontrasts, der zwischen dem Neuen und dem Vergangenen stattfindet, die Erinnerung der Auflösung erfolgen kann.¹⁸⁰

Damit also die Auflösung ein idealisches Objekt und somit selbst Gegenstand der Erinnerung als ‚Erinnerung der Auflösung‘ werden kann, muss der Weg der realen Auflösung retrospektiv, ‚im Rückblick‘, noch einmal nachvollzogen werden. Genauer vom Anfang der Auflösung bis zu dem Punkt, ‚wo aus dem neuen Leben eine Erinnerung des Aufgelösten‘ geworden ist. Durch das erinnernde Abschreiten dieses Wegs erklärt sich dann auch die Lücke zwischen dem Vergangenen und dem Neuen, der eigenen Gegenwart, nicht mehr als Bruch, sondern als kontinuierlicher geschichtlicher Prozess.

Die Erinnerung des Aufgelösten ist ein notwendiger Zwischenschritt auf dem Weg zur ‚Erinnerung der Auflösung‘, in der sie dann als „Endpunkt“¹⁸¹ der realen Auflösung gesetzt wird. In der Erinnerung des Aufgelösten überwindet das geschichtliche Subjekt ‚den noch zu unbekanntem Schmerz über die

¹⁸⁰ Ebd., 175.

¹⁸¹ Ebd.

Auflösung', indem „sich in den Gliedern der bestehenden Welt [der Übergang] so [fühlt], daß in eben dem Momente und Grade, worin sich das Bestehende auflöst, auch das Neueintretende, Jugendliche, Mögliche sich fühlt.“¹⁸² In der Erinnerung des Aufgelösten gewinnt das Subjekt also eine erste Distanz zur ‚ideal gewordenen Welt‘, die sich aufgelöst hat, nämlich durch das Ahnen der Möglichkeitenfülle, des ‚Unerschöpfte[n] und Unerschöpfliche[n], der Beziehungen und Kräfte‘, welches im Übergang begriffen ist. Nicht jedoch zum Prozess der Auflösung an sich. Das bedarf eines weiteren Schrittes. Denn in der Erinnerung des Aufgelösten wird die ehemals besondere Welt zum Gegenstand dieser Erinnerung, doch gleichzeitig ist das Subjekt der unmittelbaren Erfahrung der Auflösung noch verhaftet. Dieses Stadium des Bewusstwerdungsprozesses ist nach Hölderlin dadurch gekennzeichnet, dass nun „die Auflösung an sich, ein Bestehendes selber wirklicher scheint und Reales oder das sich Auflösende im Zustande zwischen Seyn und Nichtseyn im Nothwendigen begriffen ist.“¹⁸³ Damit ist der Zustand, in dem ausschließlich das Aufgelöste erinnerbar ist, ein durchaus prekärer. Denn das sich Auflösende ist zwar ‚im Zustande zwischen Sein und Nichtsein im Nothwendigen begriffen‘, die Notwendigkeit der Auflösung kann bereits erahnt werden. Doch gleichzeitig *scheint* die Auflösung an sich als Bestehendes wirklicher zu sein. In diesem Zustand kann sich also noch keine ‚neue, besondere Welt‘ bilden. Es braucht einen weiteren Schritt, der die Lücke und den Kontrast zwischen dem Vergangenen und dem Neuentstehenden erklärbar macht als „Moment auf dem Weg zur Realisierung des neuen Zustand“¹⁸⁴ – der ihn als Übergang und nicht als Untergang begreifbar werden lässt.

Dieser ist nun die ‚idealische Erinnerung‘. In ihr wird durch ‚Rückblick auf den Weg‘, den die Auflösung zurückgelegt hat, der prozessuale Zusammenhang von Geschichte dem Bewusstsein begreifbar. Während die reale Auflösung Schmerz und Furcht im Subjekt hervorrief, weil es sich dem scheinbar kontingenten Verlauf der Geschichte passiv ausgesetzt sah, ist die ‚idealische Auflösung furchtlos“: „Anfangs- und Endpunkt ist schon gesetzt, gefunden, gesichert, deswegen ist diese Auflösung auch sicherer, unaufhaltsamer, kühner, und sie stellt sie hiemit, als das was sie eigentlich ist, als einen reproductiven Akt dar.“¹⁸⁵ Als reproductiver Akt vollzieht nun die idealische Erinnerung rückblickend den Auflösungsprozess von seinem Anfangs- bis zu seinem Endpunkt nach. Auf diesem Weg, „wodurch das Leben alle seine Punkte durchläuft

182 Ebd., 174.

183 Ebd., 175.

184 Kreuzer (1985), 54.

185 FHA 14, 175.

und um die ganze Summe zu gewinnen, auf keinem verweilt, auf jedem sich auflöst, um in dem nächsten sich herzustellen¹⁸⁶, wird die Auflösung immer idealer (ideal im Sinne von objektivierbar und endlich)¹⁸⁷, je weiter sie sich von ihrem Ausgangspunkt entfernt. Die Herstellung, das Neuentstehende, hingegen wird immer realer, bis sich „aus der Summe dieser in einem Moment unendlich durchlaufenen Empfindungen des Vergehens und Entstehens ein ganzes Lebensgefühl“ hergestellt hat.¹⁸⁸ In der Erinnerung der Auflösung durchläuft dieses ‚ganzes Lebensgefühl‘ seine eigene Vorgeschichte – die Bewegung der Erinnerung ist an dieser Stelle eine doppelte –, sodass die Auflösung immer idealer wird, bis sie am Ende, erkannt als ‚idealische Auflösung‘, sich selbst in der Erinnerung zum Gegenstand werden kann.¹⁸⁹ Die Erinnerung der Auflösung nun vereinigt „diese Erinnerung des Aufgelösten, Individuellen mit dem unendlichen Lebensgefühl“, sodass „die Lücke zwischen denselben aufgefüllt ist“ und „der eigentlich neue Zustand, der nächste Schritt, der dem Vergangenen folgen soll, hervor[treten kann].“¹⁹⁰

Wenn sich also das geschichtliche Subjekt des genetischen Zusammenhangs zwischen der Vergangenheit (als besondere, ideale Welt) und der Gegenwart (des Übergangs als Möglichkeit aller Beziehungen als unendliches Lebensgefühl) bewusst geworden ist, wird ihm auch das Denken eines neuen Zustands möglich. Hierfür braucht es die Erinnerung der Auflösung, die den wahren Charakter der Auflösung als Übergang aufzuzeigen vermag. Denn die reale Auflösung geht den Weg vom Endlichen zum Unendlichen, von der Vergangenheit zur Gegenwart. Aus „Unkenntnis ihres End- und Anfangspunktes“ scheint ihr der Moment des Übergangs weiterhin als ein reales Nichts. Die idealische Auflösung hingegen geht im retrospektiven Abschreiten des Weges der realen Auflösung „umgekehrterweise vom Unendlichen zum Endlichen [...], nachdem sie vom Endlichen zum Unendlichen gegangen war“.¹⁹¹ Sie geht zuerst den Weg der realen Auflösung und vollzieht diesen dann noch einmal retrospektiv nach. Damit ist sie „ein Werden des Idealindividuellen zum Unendlichrealen, und des Unendlichrealen zum Individuellidealen“ und gewinnt „in eben dem Grade an Gehalt und Harmonie [...], je mehr sie gedacht wird als Übergang aus Bestehendem ins Bestehende“.¹⁹² Kraft der Erinnerung wird die idealische Auflösung als Übergang erkannt, in dem sich

186 Ebd.

187 Vgl. Mohagheghi (2019), 41.

188 Ebd.

189 Vgl. Kreuzer (1985), 55.

190 FHA 14, 175.

191 Ebd., 176.

192 Ebd., 177.

der geschichtliche Prozess als beständiges Werden darstellt: Der Untergang der besonderen Welt wird nun als Werden und als Übergang begriffen, insofern das Auflösen der Verbindung der Dinge und realen Prinzipien als Übergehen in die unendliche Möglichkeitenfülle der Gegenwart, des Unendlichrealen, verstanden wird. Sind Vergangenheit und Gegenwart derart genetisch verbunden, wird auch ein Werden aus dem Unerschöpften und Unerschöpflichen des Unendlichrealen zum Individuellidealen, zu einer neuen geschichtlichen Konstellation möglich.

Wenn die idealische Erinnerung den genetischen Zusammenhang von Gegenwart und Vergangenheit ins Bewusstsein des Subjektes rückt, lässt sich dieser auch auf die Zukunft ausweiten. Die Möglichkeit der Bildung einer neuen geschichtlichen Konstellation wird denkbar. Hierfür muss aber der Übergang „an Ruhe gewinn[en]“¹⁹³, „die amorphe Gegenwart (im mentalen Nachvollzug) eine individuierte Gestalt [annehmen]“¹⁹⁴, für das geschichtliche Subjekt entsprechend zum anschaulichen Objekt werden:

[...] die Auflösung des Idealindividuellen nicht als Schwächung und Tod, sondern als Aufleben als Wachstum, die Auflösung des Unendlichneuen nicht als vernichtende Gewalt, sondern als Liebe und beedes zusammen als ein (transzendentaler) schöpferischer Act [...], dessen Wesen es ist, Idealindividuelles und Realunendliches zu vereinen, dessen Produkt also das mit Idealindividuellem vereinigte Realunendliche ist, wo dann das Unendlichreale die Gestalt des Individuellidealen, und dieses das Leben des Unendlichrealen annimmt, und beede sich in einem mythischen Zustande vereinigen, wo mit dem Gegensatze des Unendlichrealen und Endlichidealen, auch der Übergang aufhört, so weit daß dieser an Ruhe gewinnt, was jene an Leben gewonnen.¹⁹⁵

Die Erinnerung, die den Übergang als Vereinigung von Idealindividuellen (das untergegangene Vaterland) und Realunendlichen (mit der Gegenwart als ‚ganzem Lebensgefühl‘) als geschichtlichen Prozess des beständigen Werdens verständlich gemacht hat, ist zugleich ein reproduktiver wie auch ein ‚(transzendentaler), schöpferischer Akt‘. Sie vermag es, dem Übergang selbst als ‚Produkt‘ Gestalt zu geben und damit den geschichtlichen Prozess unendlichen Werdens zwischenzeitlich stillzustellen und so als Objekt für das geschichtliche Subjekt anschaulich zu machen. Die Auflösung wird damit, so fasst Hühn zusammen, „im Bewusstsein zu einem die historische Wirklichkeit transzendieren Akt der *Verlebendigung*“¹⁹⁶. Auf diese Weise wird das, „was

193 FHA 14, 177.

194 Mohagheghi (2019), 47.

195 FHA 14, 177.

196 Hühn (1997), 146 [Herv. i.O.].

unfaßbar schien, die Vergegenwärtigung des unendlichen Lebens in der Fülle seiner Möglichkeiten, [...] unter den Bedingungen endlichen Bewußtseins begreifbar.¹⁹⁷

Insofern der Übergang selbst im Bewusstsein eine eigene, endliche Gestalt angenommen hat, wird nun auch das Denken einer Zukunft und das Entstehen einer neuen, besonderen Wechselwirkung im Bewusstsein des Subjekts möglich: „Aus dieser tragischen Vereinigung des Unendlichneuen und Endlichalten entwickelt sich dann ein neues Individuelles, indem das Unendlichneue vermittelt dessen, daß es die Gestalt des Endlichalten annahm, sich nun in eigener Gestalt individualisiert.“¹⁹⁸ Die Erinnerung der Auflösung gewährleistet schließlich, dass der anfänglich formulierte Zusammenhang von Vergehen und Entstehen im Übergang vom geschichtlichen Subjekt erkannt wird. Als reproduktiver Akt wird über den rückblickenden Nachvollzug der genetische Zusammenhang zwischen der gegenwärtigen ‚Möglichkeit aller Beziehungen‘ und der vergangenen besonderen geschichtlichen Konfiguration erkennbar als kontinuierlicher geschichtlicher Prozess. Als schöpferischer Akt extrapoliert sie diesen auch in die Zukunft, indem sie der eigenen Gegenwart als unendliche Möglichkeitenfülle (das Unendlichneue) durch den Vergleich mit dem ideal gewordenen Vaterland (dem Endlichalten) eine endliche Gestalt gibt. Derart wird möglich, sich des schöpferischen Potentials des Übergangs bewusst zu werden, aus dem heraus sich nun eine ‚neue, aber auch besondere Wechselwirkung‘ bilden kann. Da die Erinnerung dem Übergang nun aber in der ‚Vereinigung und Vergleichung des Vergangenen Einzelnen und des Unendlichen gegenwärtigen‘ eine eigene Gestalt gibt, entsteht hieraus das neue Individuelle eben gerade nicht als gänzlich Neues, sondern als eine neue Wechselwirkung gerade ‚aus ihr (der aufgelösten, besonderen Welt) und aus dem überbleibenden Geschlechte und den überbleibenden Kräften der Natur‘.

Erkennt das Subjekt diesen Zusammenhang geschichtlichen Werdens, wird ihm die eigene Gegenwart statt als schmerzhafter Verlust gültiger Ordnungen in ihrer Möglichkeitenfülle als Übergang begreifbar, aus der es das Denken einer eigenen Zukunft abzuleiten vermag – gerade weil eine neue, besondere Wechselwirkung denkbar wird. Diese ‚neue Welt‘ betrifft dann aber nicht nur das individuelle Subjekt allein. Sie bildet eine neue Gemeinschaft, eine neue besondere Wechselwirkung aus den realen Prinzipien. Wenn also der das Vergangene und Neue generisch verbindende Charakter des Geschichtsprozesses erkannt wurde, kann sich das Individuum auch innerhalb einer solchen neuen Gemeinschaft verorten. Hölderlin reformuliert hier das im *Brief an Niethammer*

197 Ebd.

198 FHA 14, 177.

formulierte Problembewusstsein, nämlich dass sich in der eigenen Gegenwart die Menschen angesichts gesellschaftlicher Umbrüche, des ‚Widerstreits zwischen Subjekt und Welt‘, gerade nicht mehr als Teil einer ‚besonderen Wechselwirkung‘ und in ‚Verbindung der Dinge‘ begreifen können. Die Dichtung wäre das Prinzip, das diesen Widerstreit auflösen soll.

Auf diesem Verhältnis von Poesie und Wirklichkeit gründet auch das in *Das untergehende Vaterland* entwickelte Modell einer Dichtung, die „den geschichtlichen Vollzug in der Sprache der Dichtung darzustellen [sucht]“.¹⁹⁹ Ausgehend von dem dort entworfenen kulturhistorischen Phasenmodell reflektiert Hölderlin zum einen über Möglichkeiten, den geschichtlichen Prozess dichterisch darzustellen. Zum anderen fragt er damit auch dezidiert nach dem Entstehungsvorgang solch einer dichterischen Sprache selbst, nach dem Potential eines literarästhetischen Rückgriffs auf Vergangenes für die Gewinnung einer eigenen Form poetischen Sprechens – und damit auch nach Anschlussmöglichkeiten an das Funktionsmodell des antiken hohen Tons.

Poetik des Übergangs

Angesichts des Verlaufs von Geschichte, wie er vom Subjekt empfunden wird, ist für Hölderlin nur die Dichtung in der Lage, dem Übergang selbst eine endliche Gestalt zu geben, aus dem eine neue Wechselwirkung entstehen kann. Dies ist der genuin poetische Anspruch, den er in *Das untergehende Vaterland* entwirft. Die Aufgabe der Dichtung, die der Aufsatz als „freie Kunstnachahmung“²⁰⁰ begreift, ist es, kraft der Erinnerung die im Bewusstsein erkannte Bewegung geschichtlichen Prozesses zur Darstellung zu bringen. Sie ist das Medium, das den Untergang als Übergang zu einer neuen Wechselwirkung für die geschichtlichen Subjekte erfahrbar machen soll, in ihr „kristallisiert sich eine Veränderung der Auflösungserfahrung zu einem erinnerbaren Geschehen“,²⁰¹ so Volker Rühle. Indem sie also den Übergang sprachlich objektiviert, führt sie dann den „Erkenntnisprozess, den die idealische Auflösung bedeutet, erst zu seinem eigentlichen Ende“²⁰² – insofern sie den geschichtlichen Prozess nicht nur mimetisch abbildet, sondern ihm Dauer und Anschaulichkeit verleiht. Hölderlin entwickelt in dem Aufsatz das Programm einer auf die Veränderung der Wahrnehmung der Wirklichkeit gerichteten Dichtung, und, weil diese Veränderung jeden Einzelnen betrifft, das Programm einer die gesamte

199 Hühn (1997), 125.

200 FHA 14, 175.

201 Rühle (2010), 195.

202 Hühn (1997), 155.

Öffentlichkeit adressierenden Dichtung. In diesem Anspruch schließt er mit seinem hohen Ton an das von ihm erarbeitete Funktionsmodell der Antike an.

Hölderlin entwirft eine Poetik des Übergangs, wenn er gleich zu Beginn den Übergangsmoment mit einem Wesensmerkmal der Sprache analogisiert: Beide sind ihm ‚Ausdruck Zeichen Darstellung eines lebendigen, aber besondern Ganzen‘. Wurde der Übergang als Darstellung des geschichtlichen Werdens erkannt, ist es die Aufgabe der Sprache, diesem nun selbst wiederum Gestalt zu geben. Es geht ihm also darum, kraft der Poesie die unendliche Möglichkeitenfülle als ‚unendlichen Zusammenhang des Lebens‘, der sich im Übergang zwischen der vergangenen und der neuen Welt entfaltet, anschaulich zu machen. Geeignetes Medium, so wird deutlich, den Widerstreit angesichts des geschichtlichen Übergangs zu bewältigen, ist ihm zuvorderst die Dichtung.²⁰³ Ausgehend von der Formulierung, dass die Sprache beides, nämlich selbst *Ausdruck* des Übergangs sowie dessen *Darstellung* sein muss, möchte ich an dieser Stelle vorschlagen, Hölderlins Überlegungen zur Dichtung des Übergangs in diesem Sinne zu differenzieren, wenngleich beides, Ausdruck wie Darstellung, auf der Erinnerung der Auflösung beruht. Insofern Dichtung nämlich Darstellung des Übergangs ist, reflektiert Hölderlin vornehmlich über ihren Gegenstand. Als Ausdruck des Übergangs hingegen rücken spezifische poetische Verfahrensweisen in den Mittelpunkt, die selbst als sprachlicher Ausdruck der Erinnerung fungieren können.

Dichtung als Darstellung des Übergangs – der Gegenstand der freien Kunstnachahmung

Die freie Kunstnachahmung als Medium des Übergangs muss der idealischen Auflösung, die sowohl als reproduktiver als auch als schöpferischer Akt erkannt wurde, künstlerisch Ausdruck verleihen. Als reproduktiver Akt ahmt sie dabei den Weg der idealischen Erinnerung nach, um so, wie Hühn festhält, „mythopoetisch dem Gestalt [zu geben], was nicht vor Augen liegt“²⁰⁴, nämlich der eigenen Gegenwart. Die Leistung der Dichtung ist es, dass sie dem Unendlichneuen zu eigener Gestalt verhelfen kann. Damit wäre es ihre Aufgabe, die Vereinigung von ‚Idealindividuelle[m] und Realunendliche[m]‘, von der Erinnerung der Auflösung und dem unendlichen Lebensgefühl poetisch zu gestalten. Möglich ist das nur, weil das Unendlichneue vorher die Gestalt des Endlichalten angenommen hat – Dichtung muss demnach Vergangenheit und das Unendlichneue poetisch verdichten, sie muss sie derart in ein Verhältnis

²⁰³ Vgl. dazu ebd.

²⁰⁴ Ebd.

setzen, dass aus der Erinnerung an das Alte die Gegenwart eine eigene Gestalt gewinnt.

Als schöpferischer Akt muss sie darüber hinaus Möglichkeiten aufzeigen, wie aus der ‚tragischen Vereinigung des Unendlichneuen und Endlichen‘ sich ein ‚neues Individuelles‘ entwickeln könnte. Bei der freien Kunstmachung geht es darum, einerseits dem Übergang eine Gestalt zu geben und andererseits aus der ‚Vereinigung und Vergleichung des Vergangenen Einzelnen und des Unendlichen gegenwärtigen‘ den ‚eigentlich neuen Zustand‘ hervortreten zu lassen. Mit Blick auf den Anfang des Aufsatzes hieße das, dass eine derart verstandene Dichtung nicht die Auflösung einer besonderen Wechselwirkung selbst darstellt, sondern die Möglichkeitenfülle, als die der Übergang erkannt wurde, zum Ausgangspunkt nimmt und hieraus dann eine neue, aber besondere Wechselwirkung aus ‚dem überbleibenden Geschlechte und den überbleibenden Kräften der Natur‘ zu bilden vermag. Sie muss also der Transformationsbewegung, als die der geschichtliche Prozess erkannt wurde, eine Gestalt geben und hieraus einer neuen Welt zur Darstellung verhelfen.

Darin unterscheidet sich die Sprache freier Kunstmachung, hieran schließe ich an die Lesart Kreuzers an, von der „ächttragische Sprache“²⁰⁵. Liest man das Dichtungskonzept, das Hölderlin in diesem Aufsatz entwirft, als theoretische Grundlage für das Entstehen der *Gesänge*, ist diese Unterscheidung durchaus relevant. Denn zurecht lässt sich die echttragische Sprache der Gattung der Tragödie zuordnen, die Sprache freier Kunstmachung hingegen gerade nicht exklusiv, auch wenn Hölderlin hier von der ‚tragischen Vereinigung des Unendlichneuen und Endlichen‘ spricht.²⁰⁶ Hölderlin differenziert nämlich zwischen der Sprache freier Kunstmachung und der echttragischen Sprache. Letztere fasst er als Zwischenstufe auf dem Weg zu ersterer auf. Die echttragische Sprache situiert er im Stadium der Erinnerung des Aufgelösten, die wiederum selbst als ein erster Ankerpunkt im Bewusstseinsprozess fungierte.

Aber das Mögliche, welches in die Wirklichkeit tritt, indem die Wirklichkeit sich auflöst, dies wirkt und bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als auch die Erinnerung des Aufgelösten. Deswegen das durchaus originelle jeder echttragischen Sprache, das immerwährend schöpferische ... das Entstehen des Individuellen aus Unendlichem, und das Entstehen des Endlichen aus Unendlichem oder Individuellewigen aus Beiden, das Begreifen, Beleben nicht des Unbegreifbaren,

205 FHA 14, 174.

206 Hierfür plädieren Kreuzer (1985) und auch Grunert (1995). Nach Hühn (1997) hingegen entwickelt *Das untergehende Vaterland* eine Tragödientheorie, auch Lemke (2004) liest den Aufsatz im Kontext des *Empedokles*-Dramas.

unselig gewordenen, sondern des unbegreifbaren, des Unseligen der Auflösung, und des Streites des Todes selbst, durch das Harmonische, Begreifliche Lebendige.²⁰⁷

Hölderlin führt die ‚echttragische Sprache‘ somit dort ein, wo die geschichtliche Konstellation sich auflöst, das Mögliche eintritt und so die Empfindung der Auflösung und als ersten Bewusstseinschritt die Erinnerung des Aufgelösten bewirkt. Die Erinnerung der Auflösung als idealische Auflösung, die den geschichtlichen Prozess erkannt hat und das Neue denkbar werden lässt, um die es der Sprache freier Kunstnachahmung geht, ist an dieser Stelle hingegen noch nicht bewusst. ‚Deswegen‘, um überhaupt erst zu einem Bewusstsein über den wahren Charakter der Auflösung – als Eintritt des Möglichen in die Wirklichkeit und als ‚Entstehen des Individuellen aus Unendlichen‘ – zu gelangen, so argumentiert Hölderlin, brauche es das originelle der echttragischen Sprache. Sie soll das ‚Unbegreifbare‘ und ‚Unselige der Auflösung‘, den ‚Streit des Todes selbst‘ durch das ‚Harmonische, Begreifliche Lebende‘ beleben und damit die Auflösung als notwendige Voraussetzung des geschichtlichen Prozesses darstellen und dem geschichtlichen Subjekt bewusst machen. Hierfür muss ihr die reale Auflösung unmittelbarer Gegenstand sein, damit sie das Unselige der realen Auflösung beleben, begreifbar machen kann.²⁰⁸ In der belebenden Darstellung des realen Untergangs konstituiert sie ein Bewusstsein, „welches die Menschen begreifen lässt, dass das Vergehen des Alten ein notwendiges Moment im Übergang zu und in der Herstellung einer neuen Welt und Verbindung der Dinge ist.“²⁰⁹ Sie überwindet dann auch den ‚noch zu unbekanntem Schmerz der Auflösung‘ und die Empfindung der Furcht der Auflösung, indem eben auch ‚das Neueintretende, Jugendliche, Mögliche sich fühlt‘, aber gerade nicht zur Darstellung kommt. Die echttragische Sprache wird damit durchaus als Bestimmung der Tragödie lesbar, wenn in ihr die unendliche Gegenwart als Gegenstand greifbar sowie die Überwindung des Leids angesichts der realen Auflösung als kathartisches Wirkungsziel offenbar wird.²¹⁰

Die freie Kunstnachahmung hingegen geht von diesem Bewusstsein aus, das die echttragische Sprache erst hervorgebracht hat, sie schließt es als erinnerte Vergangenheit ein.²¹¹ In ihr wird der ‚Zustand zwischen Sein und Nichtsein‘, der der echttragischen Sprache noch unmittelbarer Gegenstand war, zum

207 FHA 14, 174.

208 Vgl. Kreuzer (1985), 74.

209 Ebd., 73.

210 So die Lektüre von Mohagheghi (2019) und Hühn (1997).

211 Vgl. Kreuzer (1985), 74.

„furchtbare[n], aber göttliche[n]Traum“.²¹² Das Furchtbare, wenn die Auflösung als ‚reines Nichts‘ empfunden wird, wurde in der echttragischen Sprache überwunden. Die reale Auflösung kann so in der freien Kunstmachung zum göttlichen Traum werden – nicht mehr zum unmittelbaren Gegenstand. Sie ist dann auch ‚furchtlos‘, denn das Bewusstsein über die Notwendigkeit der Auflösung für das Entstehen eines Neuen ist in ihr bereits aufgehoben. Sie kann also den Übergang als das, was er im wahren Kern ist, in der poetischen Erinnerung darstellen und hieraus auch den ‚eigentlich neuen Zustand‘, den ‚nächsten Schritt‘ gestalten.

In *Das untergehende Vaterland* bestimmt Hölderlin also die Erinnerung der Auflösung als den Gegenstand der eigenen Dichtung. Weil die Erinnerung zugleich die Bewegung des geschichtlichen Übergangs sprachlich darstellt, bringt sie auch eine neue Wechselwirkung hervor. Sie führt damit die ideale Auflösung insofern zu ihrem Ende, als sie aus der unendlichen Möglichkeitenfülle eine neue ‚besondere Beziehungsart‘ abzunehmen, zu schöpfen weiß, ‚so daß durch sie Unendlichkeit als die endliche Wirkung hervorgeht‘. Derart ist die Dichtung nicht bloß Nachahmung des geschichtlichen Prozesses, sondern kraft der Erinnerung und schöpferischen Reproduktion seine Fortsetzung und damit selbst Teil des Prozesses als Erfahrung, die sich mitteilt und sich ihm einschreibt. Dichtung wird somit selbst zum wirklichen Moment geschichtlicher Erfahrung – aus diesem Zusammenhang begründet sich ihr Potential, unmittelbar auf die Wirklichkeit einzuwirken.

Dichtung als Ausdruck des Übergangs – die Sprache freier Kunstmachung

Hölderlins poetologische Überlegungen kreisen neben der Suche nach einer Form poetischen Sprechens, die die Erinnerung der Auflösung darstellt, auch darum, wie die Sprache selbst an einer solchen teilhaben kann, mit welchen sprachlichen Verfahren sich Erinnerung ausdrücken lässt. Wenn er Sprache und geschichtliches Werden analogisiert, muss Sprache selbst als ein dem Werden inbegriffenes verstanden werden, „Sprache bedeutet einen Akt der Sprachfindung.“²¹³ Das wiederum verdeutlicht, dass Hölderlin hier auf eine neue Form poetischen Sprechens zielt, die sich gerade nicht unter bisherige Formen subsumieren lässt. Diese Idee der Überschreitung bisheriger Formen

²¹² FHA 14, 175.

²¹³ Kreuzer (2020), 178.

scheint ein weiteres Indiz dafür zu sein, dass *Das untergehende Vaterland* gerade nicht als Tragödientheorie zu lesen ist.

Wie nun dieser Sprachfindungsprozess zu verstehen ist, wird deutlich, wenn man den Aufsatz vor dem Hintergrund der *Querelle des Anciens et des Modernes* liest. Denn auch wenn Hölderlin hier mit keinem Wort die Antike erwähnt, entfaltet er zeitgleich in der theoretischen Skizze *Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* Überlegungen, wie ein angemessener Rückgriff auf die Antike zu gestalten sei, der die eigene Kunst zu neuer Größe zu führen vermag. Die Analogie der Argumentation, die in beiden Texten auf einen Bewusstwerdungsprozess zielt, erlaubt es, diese Überlegungen auch auf *Das untergehende Vaterland* zu projizieren.

Gleich zu Beginn der nur skizzenhaft vorhandenen Abhandlung resümiert er die wesentliche Thematik der *Querelle des Anciens et des Modernes*:

Wir träumen von Originalität und Selbstständigkeit, wir glauben lauter Neues zu sagen, und alles diß ist doch Reaction, eine milde Rache gegen die Knechtschaft, womit wir uns verhalten haben gegen das Altertum; es scheint wirklich fast keine andere Wahl offen zu seyn, erdrückt zu werden von Angenommenen, und Positivem, oder, mit gewaltsamer Anmaaßung, sich gegen alles Erlernte, Gegebene, Positive, als lebendige Kraft entgegenzusezen.²¹⁴

Das Streben der zeitgenössischen Kunst nach Originalität bestimmt Hölderlin lediglich als Traum, der in Wirklichkeit nur eine (blinde) Reaktion gegen die Knechtschaft der Alten darstellt. Wenn die zeitgenössische Dichtung unter diesem Gesichtspunkt angesichts der antiken Kunst originell und schöpferisch tätig werden will, so bleibt ihr dabei scheinbar nur die Regellosigkeit als ‚gewaltsame Anmaßung‘ gegen die Tradition oder die ‚blinde Unterwerfung‘ unter ihre Formen. Um aber die Möglichkeitenfülle einer eigenen Dichtung angesichts einer ‚fast grenzenlosen Vorwelt‘²¹⁵ zu erkennen, bedarf es eines anderen Gesichtspunktes der historischen Reflexion, unter dem die Antike anzusehen ist. Es muss erkannt werden, so das Ziel, dass die antike und die zeitgenössische Kunst zwar einem gemeinsamen Grund entspringen, der als ‚Ursprung alles Bildungstriebes‘²¹⁶ anzunehmen ist, die Richtung eben jenes Bildungstriebes aber eine jeweils unterschiedliche ist. Dabei spielt erneut die Erinnerung eine zentrale Rolle. Denn erst durch sie, die Hölderlin als ein

214 FHA 14, 95.

215 Ebd.

216 Ebd., S. 96.

retrospektives Abschreiten der Richtungen des Bildungstriebes fasst, kann überhaupt die eigene Richtung erkannt werden.

Die Ausgangslage im *Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* ist also eine ganz ähnliche wie in *Das untergehende Vaterland*: Wo dort anfangs der Zustand der Auflösung einer unter geschichtsphilosophischer Perspektive betrachteter besonderen, ideal gewordenen Welt dem Subjekt zuallererst als schmerzhafter Verlust gültiger Ordnungen erscheint, wird hier die antike Kunst als Erstarrtes, ‚Angenommenes‘ und ‚Positives‘ – aber Vergangenes – gesetzt, deren Verlust die eigene Kunst erdrückt. Entweder reagiert diese mit emphatischer Aneignung im Versuch der Nachahmung, was dann aber nichts anderes als eine Unterwerfung unter das antike Vorbild ist. Oder sie reagiert durch gewaltsame Ablehnung ‚gegen alles Erlernte, Gegebene, Positive‘. Beides wird dem Anspruch, den Hölderlin an die Dichtung stellt, nicht gerecht. Dieser ist nämlich, so notiert er im Kontext des *Gesichtspunkts, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, die „reelle Wechselvereinigung“: „Handeln. Reaktion gegen positives Beleben des Toten durch reelle Wechselvereinigung desselben“.²¹⁷ Dem Begriff der Reaktion kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu. Denn Hölderlin will mit seiner Dichtung gerade keine passive Reaktion sein – weder auf die griechische Kunst noch auf die gesellschaftliche Umbruchssituation. Er versteht Dichtung als poetisches Handeln, als aktive Möglichkeit des Gestaltens. Das gilt sowohl für die in *Das untergehende Vaterland* formulierte Bildung einer ‚neuen, aber auch besonderen Wechselwirkung‘ als auch für die hier genannte ‚Wechselvereinigung‘, die „die positiven, ‚toten‘ Formen durch ein In-Beziehung-Setzen mit der eigenen ‚lebendigen Kraft‘ verlebendigt“.²¹⁸ Dichtung wird hier als ‚Akt der Verlebendigung‘ verstanden, deren Verfahrensweise wiederum die Vereinigung der vermeintlich toten Formen mit der eigenen ‚lebendigen Kraft‘ darstellt. Die ‚lebendige Kraft‘ ist Folge des Bildens einer neuen, aber besonderen Wechselwirkung aus dem überbleibenden Geschlechte und den überbleibenden Kräften der Natur, die aus dem Untergang der Antike als besondere Welt wiederum hervortreten können.

Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben entfaltet diesen Prozess nun konkreter für die Auseinandersetzung mit der antiken Kunst und dem darauf zugeschnittenen Dichtungsbegriff analog als Bewusstseinsprozess, als Bewusstwerdung der eigenen Richtung des Bildungstriebes:

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Degner (2008), 178.

Es ist nämlich ein Unterschied, ob jener Bildungstrieb blind wirkt, oder mit Bewußtsein, ob er weiß, woraus er hervorging und wohin er strebt, denn dies ist der einzige Fehler der Menschen, daß ihr Bildungstrieb sich verirrt, eine unwürdige überhaupt falsche Richtung nimmt, oder doch seine eigentümliche Stelle verfehlt, oder, wenn er diese gefunden hat, auf halben Wege, bei den Mitteln, die ihn zu seinem Zwecke führen sollten, stehen bleibt. Daß dieses in hohem Grade weniger geschehe, wird dadurch gesichert, daß wir wissen, wovon, und worauf jener Bildungstrieb überhaupt ausgehe, daß wir die wesentlichen Richtungen kennen, in denen er seinem Ziele entgegengeht, daß uns auch die Umwege oder Abwege, die er nehmen kann, nicht unbekannt sind, daß wir alles, was vor und um uns aus jenem Triebe hervorgegangen ist, betrachten als aus dem gemeinschaftlichen ursprünglichen Grunde hervorgegangen, woraus er mit seinen Produkten überall hervorgeht, daß wir die wesentlichsten Richtungen, die er vor und um uns nahm, auch seine Verirrungen um uns her erkennen, und nun, aus demselben Grunde, den wir lebendig, und überall gleich, als den Ursprung des Bildungstriebes annehmen, unsere eigene Richtung uns vorsetzen [...].²¹⁹

Blind wirkt der Bildungstrieb, solange er den eigenen Grund, ‚woraus er hervorging‘, und die eigene Richtung, ‚wohin er strebt‘ nicht erkennt. Zentrales Element des Bewusstseinsprozesses ist auch hier die Suche nach dem ‚gemeinschaftlichen ursprünglichen Grund‘, nach dem „Urgrunde aller Werke und Taten der Menschen“, in dem und aus dem heraus wir uns, analog zum unendlichen Lebensgefühl, „gleich und einig fühlen mit allen“.²²⁰ Denn dieser ist der ‚Ursprung allen Bildungstriebes‘. Im *Brief an Böhlendorff* wird Hölderlin ihn das „lebendige[] Verhältnis und Geschick“²²¹ nennen. Ist er als ein gemeinsamer erkannt, wird auch die eigene Dichtung eine neue Kontur und eigene Größe gewinnen, indem sie durch bewussten Nachvollzug der vorangegangenen Richtungen des Bildungstriebes die eigene Richtung begreift. Dann wird auch erkannt, dass sich der Bildungstrieb der Antike und der eigenen Gegenwart eben nur *scheinbar* diametral entgegenstehen: „Das schwerste dabei scheint, daß das Altertum ganz unserem ursprünglichen Triebe entgegenzusein scheint, der darauf geht, das Ungebildete zu bilden, das Ursprüngliche Natürliche zu vervollkommen“.²²² Denn tatsächlich ist es gerade der Grund des Bildungstriebes, der beiden, Antike und Gegenwart, gemein ist, und der sich nur in der Richtung, die er nimmt und in den Produkten, die er hervorbringt, unterscheidet.

219 FHA 14, 95.

220 Ebd.

221 StA VI, 426.

222 FHA 14, 95.

In Analogie zu *Das untergehende Vaterland* geht es auch hier darum, kraft eines reproduktiven Aktes des Erinnerns sich überhaupt erst des gemeinsamen Grundes bewusst zu werden. Dieser wurde in *Das untergehende Vaterland* als das beständige Werden des geschichtlichen Prozesses bestimmt. Ist dieser erkannt, lässt sich nun die Richtung des eigenen Bildungstrieb verstehen, oder anders formuliert, wird aus diesem die Richtung als je besondere, neue Wechselwirkung der ‚realen Prinzipien‘ – die im Urgrunde aller Werke und Taten der Menschen gleich sind – fassbar. Auch hier ist es also ein rückblickend verfahrenender Prozess, durch den der ‚Ursprung allen Bildungstrieb‘ erkannt und das Einschlagen einer eigenen Richtung möglich wird, die bestimmt wird „durch die vorhergegangenen reinen und unreinen Richtungen, die wir aus Einsicht nicht wiederholen“.²²³ Moderne Dichtung, so fasst Ulrich Gaier Hölderlins Gedankengang zusammen, „ist also nur möglich aus kritischem Bewußtsein des Vergangenen, seiner Richtungen und Verirrungen, ist eine Selbstkonstitution im Bewußtsein der Neuheit und der Verbesserung, aber auch des wenigstens negativen Bestimmtheits durch das Gewesene“.²²⁴

Hölderlin präzisiert diese Überlegungen aus dem *Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* noch einmal Ende 1801 im *Brief an Böhlen-dorff*. Auch dort ist es das ‚lebendige Verhältnis und Geschick‘, das sowohl den Griechen wie auch ihm selbst als „das Höchste“²²⁵ gilt, das beide Dichtungen also verbindet. „[S]ich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahieren“²²⁶, entspräche jedoch genau jenem blinden Wirken des Bildungstrieb, da sich beide in ihrem „Nationellen“ unterscheiden:

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.²²⁷

Um das Eigene zu erlernen, so argumentiert Hölderlin, braucht es die griechische Kunst, in der sich das Eigene als Fremdem begegnet.²²⁸ Denn beide unterscheiden sich in ihrem jeweils Eigenem, ihrem ‚Nationellen‘. Dies war den Griechen nämlich „das Feuer vom Himmel“, das „heilige Pathos“, während es

223 Ebd.

224 Gaier (1995), S. 24.

225 StA VI, 426.

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Vgl. Szondi (1970c), 110.

der eigenen Kultur gerade die „Klarheit der Darstellung“ ist.²²⁹ Die unnachahmliche Leistung der antiken Kunst bestand nach Hölderlin gerade darin, sich in der Kunst das ihrer Natur eigentlich Fremde, die „abendländischen Junonische[n] Nüchternheit“²³⁰, für die in erster Linie Homer steht, anzueignen. Ihren Fehler jedoch erkennt er im freien Gebrauch des Eigenen. Dies tritt für ihn vor allem in den Tragödien zutage, wenn er an Wilms über seine *Sophokles-Übersetzungen* schreibt: „Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herumbeholfen hat, dadurch lebendiger als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verleugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere.“²³¹

Um diesen Fehler nicht auch zu begehen, braucht es daher den ‚freien Gebrauch des Eigenen‘, den zu erlernen das Schwerste ist. Darum benötigt Hölderlin auch die Griechen, um in ihrer Kunst dem Eigenen als das Fremde zu begegnen und hieraus zu lernen „das frei zu gebrauchen, als Mittel seiner Sprache einzusetzen, was ihm zwar von Natur gegeben ist, an seiner Dichtung aber bislang unbeteiligt blieb, weil er, an seinem Ursprung, an der Nüchternheit leidend, die Erlösung davon im heiligen Pathos seiner Poesie sah.“²³² Mit anderen Worten braucht es das Studium der Griechen, um hieraus zu einem eigenen hohen Ton zu gelangen.

Aus dieser Erkenntnis nun resultiert, dass die antike Kunst nicht mehr als geradezu übermächtiges Erbe begriffen werden kann, das in ihrer unnachahmlichen Größe die eigene Kunst zu erdrücken droht. Vielmehr wird sie als besondere Richtung und daraus hervorgegangene spezifische Produkte des zugrundeliegenden gemeinsamen Bildungstriebes erkannt. Hölderlin entkleidet die antike Kunst damit ihrer vermeintlichen Natürlichkeit (als idealisierte Nachahmung der Wirklichkeit) und stellt ihre Konstruktion als Manifestation einer bestimmten Richtung des Bildungstriebes heraus.²³³

Zurückgewendet auf *Das untergehende Vaterland* gewinnt das kulturhistorische Phasenmodell derart eine literarästhetische Dimension bezüglich der Anschlussmöglichkeiten an die Antike. Die Kunst der Antike stellt eine besondere, ideal gewordene Welt dar, in der Natur und Menschen in

229 StA VI, 426.

230 Ebd.

231 Ebd., 434.

232 Szondi (1970c), 110.

233 Nach Peter Szondi führt Hölderlin so „in die Welt des Klassizismus eine Frage ein, die Sprengstoff ist: die Frage nach der Natur der Antike, nämlich ihrer Herkunft. Sobald diese Frage beantwortet ist, läßt sich auch die Erkenntnis nicht mehr umgehen, daß die antike Kunst anderen Ursprungs ist als die moderne.“ (Ebd., 98).

einer spezifischen Wechselwirkung standen, die sich aufgelöst hat. Doch sind die realen Prinzipien, die überbleibenden Geschlechte und überbleibenden Kräfte der Natur, in deren ganz eigener Verbindung, verstanden als Produkte des Bildungstriebes oder eben als Verfahrensart der antiken Literatur, als literarästhetisches Potential weiterhin verfügbar. Aus diesen Prinzipien nun eine neue, aber auch besondere Wechselwirkung, eine eigene Form poetischen Sprechens zu bilden, ist die Aufgabe des Dichters, wie sie Hölderlin hier entwirft. Insofern also die Sprache freier Kunstnachahmung auch Ausdruck des Übergangs werden soll, muss sie sich ihres eigenen Bildungstriebes bewusst werden, ohne dabei das ‚lebendige Verhältnis und Geschick‘ aus den Augen zu verlieren, an dem auch die griechische Kunst teilhat. Während unter geschichtlicher Perspektive der Übergang als genetischer Zusammenhang von Auflösung und Werden verstanden wurde, ist er unter poetischer Perspektive als schöpferischer Zusammenhang von Altem und Neuen zu begreifen – diesen in poetischen Verfahren auszudrücken, wäre die Aufgabe der Sprache freier Kunstnachahmung.

In *Das untergehende Vaterland* entfaltet Hölderlin, so lässt sich an dieser Stelle zusammenfassen, ausgehend von einer Analyse der eigenen Gegenwart ein Funktionsmodell der eigenen Dichtung im Modus des hohen Tons. Indem er die Prozessualität von Auflösung und Neuentstehung als wesentliches Merkmal von Geschichte herausarbeitet, wertet er den Umbruch als Übergang auf und wendet die Kontingenzerfahrungen – den noch ‚zu unbekanntem Schmerz der Auflösung‘ und die Unbestimmtheit des Neuentstehenden – zur Möglichkeitenfülle, die sich im Moment des Übergangs zeigt und aus der heraus eine ‚neue, aber auch besondere Wechselwirkung‘ entstehen kann. Dringlichkeit gewinnt dieses Modell angesichts der aufgeführten Spannungsmomente von Gegenwartsverdunklung und Zukunftsungewissheit, von Vereinzelung und Entfremdung des Subjekts innerhalb der sich strukturell wandelnden gesellschaftlichen Konstellation. Aus diesem Grund entwickelt der Aufsatz dieses Modell dezidiert als Bewusstwerdungsprozess. Es geht um die Frage, „wie das Geschehen des geschichtlichen Wandels ins bewusste Leben der Menschen transformiert werden kann, wie diese den geschichtlichen Übergang begreifen und bewältigen können.“²³⁴ Die Antwort findet Hölderlin im vermittelnden Medium der Sprache freier Kunstnachahmung, die Kraft der poetischen Erinnerung dem geschichtlichen Prozess im Moment des Übergangs Anschaulichkeit verleihen und so vom Subjekt erfahren werden kann.

234 Hühn (1997), 125.

Seine Dichtung zielt darauf, bei den Rezipierenden eine veränderte Wahrnehmung der eigenen Lebenspraxis zu evozieren und damit neue Möglichkeiten der eigenen Stellung in ihr zu offerieren. Ihre Funktion wäre zuallererst die Konstitution einer gemeinschaftlichen Identität, verstanden als ‚neue aber besondere Wechselwirkung‘, in die das Subjekt im Moment geschichtlichen Umbruchs reintegriert werden kann. Der Mangel an eben einer solchen gemeinschaftlichen Identität wäre somit die Leerstelle, die Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* für die eigene Zeit ausfindig macht, an der sich die Funktion seiner Dichtung zeigt – und die sie nur erfüllen kann, wenn sie Ausdruck und Darstellung des Übergangs ist. Sie ist das Prinzip, das die im *Brief an Niethammer* erwähnten ‚Trennungen‘ erklären und den ‚Widerstreit‘ auflösen soll. Hierfür braucht es eine Verfahrensart im Sinne der *mechané* der Alten, jedoch unter Berücksichtigung der verschiedenen Richtungen des Bildungstriebes. Die eigene Dichtung kann also nicht umstandslos an die antike Dichtung anschließen, das wäre ‚blinde Unterwerfung‘. Doch kann sie in produktiver Weise die bisherigen ‚Prinzipien‘ auf neue Weise in Anschlag bringen, um hieraus eine neue Wechselwirkung, eine eigene Verfahrensart des hohen Tons zu gewinnen.

Diese bestimmt *Das untergehende Vaterland* jedoch nicht näher. Daher soll im Folgenden in der Engführung des Aufsatzes mit Hölderlins *Empedokles*-Projekt erörtert werden, inwiefern die Verfahrensart der Sprache freier Kunstnachsahmung dezidiert an Formen chorischen Sprechens anzuschließen sucht. Auf der Basis seines ‚Studiums der Griechen‘ und seiner Gegenwartsdiagnose arbeitet Hölderlin daran, den hohen Ton in seiner gemeinschaftsstiftenden Funktion auf eigene Weise fruchtbar zu machen, indem er den Chor als modernes Erfahrungskollektiv zur Grundlage seiner Dichtung erhebt, die er in den *Gesängen* schreibpraktisch umsetzt.

2.4 „Aber wo ist er?“ Ringen um einen Chor der Moderne

Im unmittelbaren Anschluss an *Das untergehende Vaterland* vertieft Hölderlin seine Übersetzungsarbeit an Pindar und Sophokles, um eine eigene Verfahrensart zu gewinnen – und zwar ohne das griechische Vorbild schlicht adaptieren zu wollen. Ihn interessiert dabei die sprachliche Verfasstheit der griechischen Dichtung vor dem Hintergrund ihrer gesellschaftlichen Funktion, die sie innerhalb der antiken Festkultur erfüllte. Seine entscheidende Einsicht ist, dass innerhalb dieser Konstellation die sinnliche Wahrnehmung untrennbar mit dem Dargestellten verschränkt ist und sich nur aus diesem Zusammenspiel die vollumfängliche Bedeutung der Poesie für die Gemeinschaft der Polis

erklären lässt. Als konstitutives Element des antiken hohen Tons erarbeitet er so an den antiken Texten eine Imago des Stimmhaften. Mit Blick auf die Stabilisierungsfunktion ist es vor allem der ‚taktile Impuls des Stimmlichen‘, der im Verhältnis von Chor und Festgemeinschaft zum Tragen kommt.

Hieran sucht Hölderlin vor dem Hintergrund der eigenen gesellschaftlichen Konstellation auf neue Weise anzuschließen. So schreibt er, gleichsam rückblickend auf seine *Gesänge*, im Dezember 1803 an seinen Verleger, Friedrich Wilmans, seine Gedichte sollen „unmittelbar das Vaterland angehn [...] oder die Zeit“²³⁵. Hölderlin geht es um eine Dichtung, die ‚unmittelbar‘ wirkt, und genau in diesem Moment des Unmittelbaren gewinnt das Chorsche als konstitutives Element seiner Dichtung an Bedeutung. Die *Gesänge*, so soll im nächsten Kapitel gezeigt werden, entfalten die Sprache eines Chores der Moderne. Angesichts des Verlustes einer institutionalisierten Festkultur avancieren die Gedichte selbst zum Moment des Festes, in welchem sich eine neue Gemeinschaft zumindest zeitweilig zu konstituieren vermag. Hölderlin bringt so den Chor als modernes Erfahrungskollektiv in Stellung, in dem sich das moderne Subjekt zeitweilig, in der prozessualen Lektüre der Dichtung und der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit selbst, als Teil einer kulturellen Gemeinschaft erfährt.

Dass es Hölderlin ausdrücklich um die sprachliche Konstitution eines Chores der Moderne bestellt ist, soll im Folgenden an seiner Arbeit am *Empedokles* in Engführung mit den Überlegungen aus *Das untergehende Vaterland* entwickelt werden. Schon die verschiedenen Fassungen des *Empedokles* verhandeln die Auftrittsmöglichkeiten eines Chores der Moderne, im Kern dreht sich das Projekt um die Suche nach einer Sprache des Chores. Da Hölderlin diese aber im Medium der Tragödie nicht findet, so soll der Abbruch des Projektes verstanden werden, widmet er sich direkt im Anschluss seinen Übersetzungen und findet derart eine eigene Verfahrensart, mit welcher er an Formen chorischen Sprechens anschließen kann.

Diese vorgeschlagene Lesart des *Empedokles*-Projekts legitimiert sich aus der Nähe der handschriftlichen Niederschriften: Der letzte Entwurf des *Empedokles* endet mit der Skizze eines Chorlieds. Auf der Rückseite notiert Hölderlin seine letzte Bemerkung zu diesem Projekt, „+Chor. Zukunft“, und beginnt auf derselben Seite mit *Das untergehende Vaterland*. Diese Nähe ist in der Forschung keineswegs unerkannt geblieben, wurde aber zumeist als theoretische Reflexion der Tragödiengattung an sich oder rückbezüglich als „erneute

235 StA VI, 435.

Besinnung auf das *Empedokles*-Drama²³⁶ gelesen.²³⁷ Ich möchte hingegen vorschlagen, die gedankliche Nähe zwischen der letzten *Empedokles*-Notiz und dem Aufsatz, in dem Hölderlin ein Funktionsmodell eines eigenen hohen Tons entfaltet, als genuinen Ausgangspunkt seiner *Gesänge* zu begreifen. Derart wird ‚+Chor. Zukunft‘ als grundlegendes sprachliches Verfahren eines hohen Tons lesbar, der unmittelbar ‚Vaterland oder Zeit‘ angehen soll. Legt man die Frage nach einem zukünftigen Chor oder einem Chor, der von der Zukunft zu sprechen imstande ist, den theoretischen Ausführungen des Aufsatzes zugrunde, lässt sich das dort entwickelte poetologische Modell weiter zuspitzen als theoretische Reflexion über die Auftrittsmöglichkeiten des antiken Chores, genauer über die Anschlussmöglichkeiten an ein chorisches Sprechen und dessen Funktionalisierung in der eigenen Zeit.

Aus diesem Grund zielt die folgende Lektüre des *Empedokles*-Projekts darauf, das Phasenmodell aus *Das untergehende Vaterland* auf die Auseinandersetzung mit einer Sprache des Chors zu wenden. Der Aufsatz reflektiert damit die Erkenntnis aus dem *Empedokles*-Projekt, dass aus der Auflösung der Gattung der antiken Tragödie – ihrer Unaufführbarkeit in der Moderne – und ihrer inhärenten spezifischen Wirkungsweise des Chores gerade keine Wiedergewinnung dieser Form in der Gegenwart resultieren kann. Eine neue, besondere Wechselwirkung muss gebildet werden, die die spezifische Wirkungsweise des Chores in einer andersartigen Verbindung neu hervorbringt. Hölderlin verschiebt, und das reflektiert er bereits in *Das untergehende Vaterland*, die Funktion einer der Antike adäquaten Möglichkeit chorisches Sprechens in die lyrische Form seiner *Gesänge*.

2.4.1 Chor-Experimente um 1800

Die Frage nach den Auftrittsmöglichkeiten des antiken Chores beschäftigt keineswegs nur Hölderlin, doch unterscheidet sich seine Auseinandersetzung dezidiert von der seiner Zeitgenossen, wie der folgende Überblick einleitend zeigen soll.

236 Mögel (1974), 74. Hühn etwa weist diese dezidiert auf den *Empedokles* bezogene Lesart aber zurück mit dem Verweis, dass Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* anders als im *Grund zum Empedokles* die Tragödie mit keinem Wort erwähnt (vgl. Hühn (1997), 158 f.).

237 So lesen es im Kontext des *Empedokles* etwa Hühn (1997) und Söring (1973). Schmidt (1994/1995) und Mohagheghi (2019) verweisen auf die *Sophokles-Anmerkungen*. Etzold (2019) hingegen geht in eine ähnliche Richtung wie diese Arbeit, konzentriert sich aber stärker auf theatrale Elemente des Chores in den *Gesängen* denn auf die Funktion chorisches Sprechens.

Bereits zu Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. verliert die zuvor präsentierte Funktion des Chores in der antiken Tragödie an Bedeutung.²³⁸ Dies ändert sich über viele Jahrhunderte kaum. Zwar werden weiterhin antike Stoffe zur Aufführung gebracht, doch die gattungsspezifische Bedeutung des Chores für die Tragödie blieb bis ins 17. Jahrhundert hinein weitestgehend unbeachtet.²³⁹ Im 18. Jahrhundert schließlich gewinnt die griechische Tragödie im Zuge der durch Winckelmann angestoßene Nachahmungs-Debatte wieder an Gewicht – jedoch weniger auf der Theaterbühne als vielmehr in zahlreichen literarischen Übersetzungen, wie Wolfgang Schadewaldt bemerkt, der zwar den in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden „Durchbruch zu Homer und den griechischen Tragikern im Sinne der Wiedergewinnung des dichterischen Worts“ hervorhebt, aber gleichzeitig feststellt, dass es nicht „zu einer unmittelbaren Gegenwart der griechischen Tragödie auf dem Theater“ gekommen sei.²⁴⁰ Zu nennen wären etwa die Übersetzung der *Odyssee* (1781) von Johann Heinrich Voß, der *Ilias* und *Odyssee* (1788) von Johann Jakob Bodmer, Friedrich Leopold Graf zu Stolbergs Übersetzung von vier Aischylos-Tragödien (1782/83) oder die Übersetzungen von Sophokles-Tragödien durch Christian Graf zu Stolberg (1787).²⁴¹

Die Auseinandersetzungen mit der griechischen Tragödie auf der Bühne des Theaters selbst, vor allem am Weimarer Theater im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, sind eher grundlegend an einer modernen Form des Theaters interessiert, vorangetrieben zuallererst von der Programmatik Goethes und Schillers, die eine Gegenposition zum mimetischen Illusionstheater des ‚bürgerlichen Trauerspiels‘ zu etablieren suchten. So schreibt Schiller in seiner *Vorrede Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie* programmatisch:

Was von Poesie und Kunst im Ganzen wahr ist, gilt auch von allen Gattungen derselben, und es läßt sich ohne Mühe von dem jetzt Gesagten auf die Tragödie die Anwendung machen. Auch hier hatte man lange und hat noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des Natürlichen zu kämpfen, welcher alle Poesie und Kunst geradezu aufhebt und vernichtet. Der bildenden Kunst gibt man zwar notdürftig, doch mehr aus konventionellen als aus innern Gründen, eine gewisse Idealität zu, aber von der Poesie und von der dramatischen insbesondere verlangt man Illusion, die, wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, immer nur ein armseliger Gauklerbetrug sein würde. [...] Durch Einführung einer metrischen Sprache ist man indes der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher gekommen. [...] Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende

238 Vgl. Lee (2013), 31–37.

239 Vgl. ebd., S. 39–79.

240 Schadewaldt (1966), 69.

241 Vgl. Lee (2013), 84.

Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden ihre poetische Freiheit zu bewahren.²⁴²

Schiller wendet sich gegen den ‚gemeinen Begriff des Natürlichen‘, will gar ‚dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg [...] erklären‘. Damit richtet er sich „sowohl gegen die produktionsästhetische Maxime einer imitatio naturae als auch gegen die wirkungsästhetischen Postulate der Einfühlung und Identifikation des Zuschauers“²⁴³, die noch das bürgerliche Trauerspiel prägten. Für diese Gegenposition werden zwei zentrale Merkmale der antiken Tragödie herangezogen, nämlich zum einen die ‚Einführung einer metrischen Sprache‘ gegen ein vermeintlich ‚natürliches‘ Sprechen in den Prosadramen des bürgerlichen Trauerspiels²⁴⁴ und zum anderen die Einführung des Chors. Zwar fand auch der Einsatz des Chores bei Lessing Beachtung, doch lehnte dieser den antiken Tragödienchor ab, da jene auf der Bühne stets anwesende Figur als Öffentlichkeit dem Prinzip des Privaten und Geheimen entgegenstehe.²⁴⁵

Die metrische Sprache, die „eine deutliche Distanz zwischen dem Reich des ‚schönen Scheins‘ und der konkreten Wirklichkeit“²⁴⁶ schaffen sollte, wurde zum ästhetischen Prinzip des Weimarer Theaters.²⁴⁷ Diese Reform der Theatersprache, die „die Künstlichkeit der Form und Symbolcharakter der Bühne“²⁴⁸ unterstreichen wollte, wurde vor allem von Goethe in seinen *Regeln für Schauspieler* genau festgehalten, in denen nicht nur die Kunst der

242 NA 10, 10 f.

243 Lee (2013), 90.

244 Gerade die dem ‚natürlichen Sprechen‘ entlehnte Prosasprache war für das bürgerliche Trauerspiel, aber auch für die Dramen des Sturm und Drang als eine auf die (bürgerliche) Wirklichkeit gerichtete Sprachform zentral (vgl. Lee (2013), 107).

245 Lediglich das musikalische Moment des Chores ist für Lessing zulässig, wobei er dabei an rein musikalische Orchestermusik denkt: „Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte.“ (Lessing (1769), 202). Diese Musik, die zwischen den Szenen gespielt wird, soll dabei auf die Affekte der vorangegangenen oder darauffolgenden Szene Bezug nehmen, die Zuschauenden in der entsprechenden Stimmung halten. Der Einsatz des rein musikalischen Chores kann somit zwar auch affektsteigernd wirken, bleibt jedoch stets hinter der Bühne verortet.

246 Lee (2013), 107.

247 Hiervon zeugt etwa Goethes Umarbeitung seiner ursprünglich in Prosa verfassten *Iphigenie* oder Schillers *Wallenstein*: Vgl. ebd., 107–113.

248 Ebd., 111.

rhythmischen Deklamation ausgeführt wurde, sondern darüber hinaus auch Anleitungen für das Zusammenspiel von Deklamation, Gestik, Rhythmus und Tanz, die dann von den Schauspieler:innen eingeübt werden sollten. Auch wenn dies in der theatralen Praxis für die Darstellenden und das Publikum ungewohnt und daher in der Umsetzung nicht unproblematisch war, errang das Weimarer Theater doch gerade mit seiner Intention, „dem allzu natürlichen Konversationston einen künstlerischen, idealistisch-überhöhten Ton entgegenzusetzen“²⁴⁹, hohes Ansehen.

Zielt der Rückgriff auf antike metrische Muster vor allem darauf, die Künstlichkeit des Schauspiels als Gegenentwurf zum illusionistischen Theater zu exponieren, wird dies durch die Auseinandersetzung mit dem Chor der antiken Tragödie weiter unterstrichen. Schon vor Goethes und Schillers Theaterreform Ende des 18. Jahrhunderts gab es mit Wielands *Alceste* (1773) oder Stolbergs *Timoleon. Ein Trauerspiel mit Chören* (1784) erste Versuche, den antiken Chor wieder auf der Theaterbühne einzuführen. Während jedoch ersteres Stück als „Singspiel“ der Oper sehr viel näherstand als dem Schauspiel, versuchte Stolberg mit seinem in metrischer Sprache gehaltenen Trauerspiel, stärker die griechische Tragödie und auch den Chor für die zeitgenössische Bühne wiederzugewinnen. Die Funktion der beiden Chöre (einmal ein Chor aus Jünglingen, einmal aus Jungfrauen) ist dem antiken Tragödienchor nachempfunden. Auch hier changiert der Chor zwischen handelnder Figur und der Handlung enthobener Kommentarinstantz, auch hier wird durch den Chor eine Öffentlichkeit konstituiert und auch hier wird über das Zusammenwirken von metrisch komplex gestalteten Wechselgesängen²⁵⁰, Tanz und Musik die affizierende Kraft des Chores erprobt.²⁵¹

Doch anders als der Rückgriff auf die Verssprache führt der Auftritt eines Chores im Sinne der Antike zu weitreichender Ablehnung. So kritisiert etwa eine zeitgenössische Rezension gerade „die häufigen Chöre“, die Stolbergs Trauerspiel gar „unaufführbar“ werden lassen.²⁵² Noch 1826 konstatiert Hegel in seiner *Ästhetik-Vorlesung* die Unaufführbarkeit der antiken Tragödie. Dies begründet er vor allem mit der historischen Differenz, der Unangemessenheit des antiken Stoffes, der veränderten Aufführungssituation und damit

249 Ebd., 113.

250 Während die dialogischen Sprechpartien vor allem im Blankvers gehalten sind, sind die Chorpartien in antiken Strophenformen verfasst, vorzugsweise in alkäischen oder asklepiadeischen Odenstrophen (vgl. R. Fischer (1917), 55).

251 Vgl. Meier (1993), 342.

252 von Bertram (1785/1981), 185.

zusammenhängend auch der konstitutiven Bedeutung des Chores, die in der modernen Tragödie nicht mehr gegeben sein könne.²⁵³

Während etwa Goethes *Iphigenie* (1802) und A.W. Schlegels *Ion* (1802) auf eine Wiederaufnahme des Chores verzichten, geht Schiller mit seiner *Braut von Messina* (1803) einen anderen Weg und versucht, mit einer Aufführung des Chores nach antikem Vorbild seine ästhetischen Überlegungen auch theaterpraktisch zu verwirklichen. Besonders an der Rolle des Chores, derer sich Schiller in der nachträglich verfassten *Vorrede* noch einmal theoretisch gesondert annimmt, lässt sich seine Intention deutlich ablesen. Es geht ihm nicht um eine möglichst kohärente Re-Installation des antiken Chores. Ihm dient vielmehr die Auseinandersetzung mit der Antike als Kontrastfolie für eine „eigene Version einer tragischen Moderne als Überbietung der Antike“, für „seine eigene Position in der Moderne“.²⁵⁴ Der Chor wird ihm dabei zum geeigneten Medium, „um das Theater zu einer ‚moralischen Anstalt‘ werden zu lassen, die den Zuschauer zur Reflexion anregt“.²⁵⁵ So stellt er zu Beginn seiner *Vorrede* über das Verhältnis von Antike und Moderne fest:

Die alte Tragödie, welche sich ursprünglich nur mit Göttern, Helden und Königen abgab, brauchte den Chor als eine notwendige Begleitung, sie fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand. Die Handlungen und Schicksale der Helden und Könige sind schon an sich selbst öffentlich und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr. Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens. In der neuen Tragödie wird er zu einem Kunstorgan; er hilft die Poesie hervorbringen. Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der Natur, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen, das ist, er muß mit der Fabel, die er behandelt, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurückversetzt wird. Der Chor leistet daher dem neuern Tragiker noch weit wesentlichere Dienste, als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt, weil er ihm alles das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt, und ihn auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt.²⁵⁶

Auch Schiller bekräftigt an dieser Stelle noch einmal die institutionell gesicherte Stellung des Chores in der Lebenswelt der antiken Gemeinschaft der Polis. Diese Verbindung sei jedoch in der eigenen Gegenwart verloren, die für Schiller, so Kurzenberger, vornehmlich „durch Abstraktion, durch abnehmende

253 Vgl. Hegel (2004), 224–226.

254 Lee (2013), 139.

255 Zimmermann (2017), 213.

256 NA 10, 11.

Unmittelbarkeit, durch den Verlust einer direkten, sinnlich zu erlebenden Öffentlichkeit²⁵⁷ gekennzeichnet ist. Aus diesem Grund kann auch der Chor nicht mehr ‚natürlich‘ sein. Er muss als ‚Kunstorgan‘ erscheinen. Denn es geht nicht darum, die wirkliche Welt nachzuahmen, sondern in eine poetische Dimension zu überführen. Die Figur des Chores ermöglicht es Schiller zuallererst, eine „lebendige Mauer“²⁵⁸ um die Tragödie zu ziehen, die sie von der Wirklichkeit abgrenzt und darin die Künstlichkeit des Schauspiels umso stärker hervorkehrt. Dabei hat der Chor, ähnlich wie der Chor der antiken Tragödie, auch für Schiller eine ambivalente Funktion, einen „doppelten Charakter“, wie er an Körner schreibt, der einerseits in der „ruhigen Reflexion“, andererseits in seiner Rolle als „handelnde[] Person“ begründet liegt.²⁵⁹ Auf der einen Seite ist der Chor als ‚handelnde Person‘ vor allem eine „Affektmaschine“²⁶⁰, „eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert“.²⁶¹ Als solche ist er vornehmlich an die „sinnliche Macht des Rhythmus und [die] Musik in Tönen und Bewegungen“²⁶² gebunden, an die schon für die Antike zentrale Bedeutung der Stimme und Körperlichkeit, die unmittelbar auf die sinnliche Wahrnehmung der Zuhörenden einwirkt. Auf der anderen Seite schafft der Chor als kommentierendes Reflexionsorgan Distanz zum tragischen Geschehen, bringt „Ruhe in die Handlung“²⁶³ und trennt damit die Zuschauenden von der Unmittelbarkeit ihrer Affekte.

Schließlich wird die Künstlichkeit des Schauspiels auch durch die Sprache des Chores, die die theatrale Rede weit über das alltägliche Sprechen hinaus erheben soll, noch einmal exponiert. Sind bei Schiller die dialogischen Passagen, ganz im Sinne des oben skizzierten Programms eines anti-illusionistischen Theaters, bereits im Blankvers gehalten, ist die metrische Gestaltung der Chorpassagen noch komplexer an antike Versmaße angelehnt (vorzugsweise an daktylische Formen, aber auch äolisch-choriambische Formen lassen sich finden).²⁶⁴ Als „lyrisches Prachtgewebe“, dessen Sprechen sich, anders als in der Antike, zusätzlich durch Endreime auszeichnet, hebt der Chor damit die Rede auf der Bühne über die Alltagssprache und verhindert auch auf sprachlicher Ebene eine allzu starke Identifikation mit dem Bühnengeschehen.

257 Kurzenberger (2009), 43.

258 NA 10, 11.

259 NA 12, 309.

260 Lee (2013), 134.

261 NA 10, 11.

262 Ebd.

263 Ebd., 12.

264 Vgl. Zimmermann (2017), 221.

Schillers Beschäftigung mit dem Chor in seiner *Vorrede* zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem antiken Chor der Tragödie, die motiviert wird durch die Suche nach einer eigenen modernen, innovativen und nicht nur epigonalen Tragödienform.²⁶⁵ Im Rückgriff auf die antike Tragödie entwirft Schiller seinen Chor als ambivalente Figur, die einerseits als *dramatis persona* Teil des dramatischen Geschehens ist und durch ein spezifisch rhythmisches Sprechen in Verbindung mit musikalischen und tänzerischen Elementen, kurz durch eine spezifische Körperlichkeit das Publikum zu affizieren vermag. Die andererseits aber diese Affekte als Kommentarfürfigur und durch eine erhabene, dem alltäglichen Sprechen enthobenen Sprache zu unterbrechen und darin das Publikum zur Reflexion anzuregen in der Lage ist. Doch anders als der antiken Tragödie geht es Schiller nicht um einen Chor, der eine übergreifende Ordnung des Gemeinwesens im Sinne der Polis repräsentiert. Dem Theaterschaffenden Schiller geht es um das moderne Theater als solches, das eben nicht mimetisch sein soll, sondern das er als „Raum der exponierten Künstlichkeit“²⁶⁶ versteht, dessen Aufgabe die ästhetische Befreiung des Publikums ist.²⁶⁷

2.4.2 *Das Empedokles-Projekt. Ein chorisches Sprachexperiment*

Auch Hölderlin sucht Ende des 18. Jahrhunderts mit seinem *Empedokles*-Projekt ein Trauerspiel „nach den Idealen der griechischen Dramen“²⁶⁸ hervorzubringen – bekanntlich bricht dieses Projekt nach mehreren Anläufen mit dem *Dritten Entwurf* ab. Während Schillers Trauerspiel und insbesondere seine Arbeit am Chor vor allem als Suche nach einer modernen Form des

265 Hierzu auch Kristina Wiethaup, die Schillers Chor nicht nur als Weiterentwicklung statt als Imitation der antiken Chorfigur liest, sondern gar als dessen „Höhepunkt einer über zweitausendjährigen Entwicklung“ (Wiethaup (2006), 358).

266 Menke (2007), 75.

267 Dass die theoretischen Ausführungen der *Vorrede* nicht deckungsgleich mit der Umsetzung des Chores in der *Braut von Messina* zu sein scheinen, ist in der Forschung mehrfach bemerkt worden. Boyken (2016) etwa weist darauf hin, dass gerade die Kommentarfunktion des Chores in der *Braut von Messina* selbst an nur wenigen Stellen erfüllt wird, vielmehr seien die Halbchöre hochgradig parteiisch und vor allem perspektivgebunden und darin zu eng mit der Handlung verbunden. Diese Diskrepanz versucht Caroline Rocks dagegen fruchtbar zu machen, wenn sie den Chor in der *Braut von Messina* als „politische Reflexionsfigur“ (193) liest, der ein neues, revolutionäres Sprechen der Masse erprobt (vgl. Rocks (2016)). Diese Lektüre konzentriert sich allerdings nur auf die *Braut von Messina* selbst und lässt die *Vorrede* weitestgehend außer Acht, in der wiederum selbst keine politische Deutung des Chores zu finden ist. Daher steht für diese Arbeit vor allem die ästhetisch motivierte Lesart des Chores bei Schiller im Zentrum und nicht eine mögliche politische.

268 StA VI, 182.

Theaters selbst anzusehen ist, sollen die folgenden Überlegungen nun Hölderlins Trauerspiel-Projekt als ein Sprachexperiment charakterisieren, an dessen Ende mit dem Verstummen des Protagonisten und damit mit der Krise des Subjekts der Chor steht. Ein unmöglicher Chor jedoch, der nicht auf der Bühne erscheinen kann. Der aber zugleich als Ausgangspunkt von Hölderlins Arbeit an den *Gesängen* zu begreifen ist.

Im Zentrum aller drei Entwürfe steht Empedokles, eine im 18. Jahrhundert zwar bekannte, aber für literarische Umsetzungen kaum rezipierte Figur.²⁶⁹ Diogenes Laertios, Hölderlins zentrale Bezugsquelle,²⁷⁰ trägt in *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* verschiedene Überlieferungen über den Philosophen Empedokles aus Akragas (5. Jahrhundert v. Chr.) zusammen. Er charakterisiert ihn in seiner Sammlung u. a. als Politiker, Arzt, Naturphilosophen und Dichter und überliefert mehrere Todesarten, wovon der Sprung in den Ätna wohl die bekannteste ist.²⁷¹ Es dürften dann gerade diese Eigenschaften eines nach politischen Reformen strebenden Dichters sein, die Hölderlin am Empedokles-Stoff faszinierten.²⁷²

Von Beginn an zeichnet sich sein Versuch an einem eigenen Trauerspiel vor allem mehr durch die Arbeit mit und an der Sprache aus als durch dramatische Handlungselemente und dezidiert theaterpraktische Überlegungen. So steht etwa weniger Empedokles' Tod und der Versuch einer Erklärung als tragische Handlung im Zentrum, sondern vielmehr die sprachlich aus verschiedenen Perspektiven hervorgebrachte Darstellung des Charakters des Empedokles als tragische Person selbst. Hölderlin schreibt diesbezüglich an Sinclair:

Ich habe dieser Tage in deinem Diogenes Laërtius gelesen. Ich habe auch hier erfahren, was mir schon manchmal begegnet ist, daß mir nämlich das Vorübergehende und Abwechselnde der menschlichen Gedanken und Systeme fast tragischer aufgefallen ist als die Schicksale, die man gewöhnlich allein die wirklichen nennt [...].²⁷³

Dieses ‚Vorübergehende und Abwechselnde der menschlichen Gedanken‘ versucht Hölderlin in der Figur des Empedokles zu fassen, indem er ihn, wie er im *Grund zum Empedokles* weiter ausführen wird, in allen Entwürfen gerade nicht, wie Theresia Birkenhauer festhält, als ‚Verkörperung einer sittlichen Idee, sondern Schnittpunkt extremer Gegensätze [entwirft], die in ihm

269 Birkenhauer (1996/1997).

270 StA VI, 300.

271 Vgl. Birkenhauer (1996/1997), 201.

272 Vgl. ebd., 200.

273 StA VI, 300.

keinen Ausgleich finden“, als „Figur widerstreitender Extreme und hybrider Überschreitungen“.²⁷⁴

Erster Entwurf

Die hybriden Überschreitungen Empedokles', die in allen Fassungen den Grundkonflikt des Trauerspiels ausmachen, zuallererst die Selbstermächtigungsgesten der Selbstbezeichnung als Gott und der Verkenning des Verhältnisses seiner selbst und der Natur, rufen im *Ersten Entwurf* sein rätselhaftes Leiden hervor, das die Figuren, allen voran sein Schüler Pausanias, im ersten Akt zu entschlüsseln suchen. Lösen kann jenes Rätsel jedoch nur Empedokles selbst:

Ich sollt es nicht aussprechen, heilige Natur!
 Jungfräuliche, die dem rohen Sinn entflieht!
 Verachtet hab' ich dich und mich allein
 Zum Herrn gesetzt, ein übermüthiger
 Barbar!
 [...] Die Götter waren
 Mir dienstbar nun geworden, ich allein
 War Gott, und sprachs im frechen Stolz heraus. (V. 470–483)²⁷⁵

Aus dieser Einsicht über die eigene Hybris heraus und nach seiner Verbannung aus Agrigent entschließt sich Empedokles zum Freitod im Ätna. Während der erste Akt durch verschiedene Konflikte konstruiert wird, durchzieht den zweiten Akt dann als Inversion das Motiv der Versöhnung. Empedokles versöhnt sich mit der Natur, was sich in seinem Todeswunsch im Vulkan ausdrückt; das vorher noch aufgebrachte Volk will sich mit Empedokles aussöhnen und ihn zur Rückkehr bewegen. Er selbst lehnt dies zwar ab, jedoch nicht, ohne sich tatsächlich mit dem Volk zu versöhnen.

Theresa Birkenhauer hat betont, dass sich schon im *Ersten Entwurf* Hölderlins Auseinandersetzung mit dem Tragischen vor allem als „dramatisches Formexperiment“ beschreiben lässt. Die beiden wichtigen hybriden Überschreitungen, die die Handlung vorantreiben, nämlich die Selbstbezeichnung als Gott und der Entschluss zum Freitod, werden beide nicht auf der Bühne dargestellt: der erste Akt beginnt erst nach der Selbstüberhöhung, der zweite Akt nach dem Entschluss zum Selbstmord. Beide Taten werden ausschließlich sprachlich konstruiert, indem beständig darüber geredet, Empedokles'

²⁷⁴ Birkenhauer (1996/1997), 221.

²⁷⁵ Die folgenden Zitate in Versangaben zu Hölderlins *Empedokles*-Entwürfen entstammen aus StA IV: *Erste Fassung*: 1–85; *Zweite Fassung*: 87–118; *Dritte Fassung*: 119–141.

Verhalten von einzelnen Figuren kommentiert, hinterfragt oder zu deuten versucht wird.²⁷⁶ Auch die ‚widerstreitenden Extreme‘, die in der Figur Empedokles angelegt sind, werden nicht durch dramatische Ereignisse vor Augen geführt, sondern in den ersten beiden Auftritten durch die Rede verschiedener Figuren, einmal von Delia und Panthea, einmal von Hermokrates und Kritias, verschiedentlich perspektiviert, ehe Empedokles überhaupt auftritt. Die Handlung sowie die „exzentrischen Züge des Protagonisten“ werden also ausschließlich sprachlich hervorgebracht, „es wird keine Handlung durch Sprache bezeichnet, sie vollzieht sich allererst und ausschließlich in ihr“.²⁷⁷

Und auch die zentrale Szene, an deren Ende Empedokles verbannt wird, ist weniger als dramatische Konfrontation ausgestaltet als vielmehr durch eine invertierte Bewegung von Rede und Sprachautorität. Das Volk, verkörpert durch drei Agrigentiner, das vorher noch den Worten Empedokles' Glauben schenkte und ihn verehrte, sagt sich nun nach dessen Selbstcharakterisierung als Gott, einer selbstbezogenen Sprachermächtigung also, von ihm los. Dieser Konflikt, noch einmal befeuert durch den Antagonisten Hermokrates, wird vor allem als einer der Sprachautorität inszeniert. Das Volk hinterfragt nun beständig die Rede Empedokles', „Was hat er da gesagt?“ (V. 513), „Was ist es denn, Hermokrates, warum / Der Mann die wunderlichen Worte spricht?“ (V. 558 f.), entzieht ihr jegliche Autorität, „Hinweg! Wir hören nichts von allem, was / Du sagst“ (V. 711 f.) und unterwirft sich auf der Suche nach einer neuen der Rede des Hermokrates: „Hermokrates, ‚Doch weil ihr nimmer meiner Rede glaubt, / So fragt nur ihn darum. Er soll es sagen.‘ Dritter Agrigentiner. ‚Wir glauben dir es wohl.‘“ (V. 563–565).

Der dramatische Konflikt, der an dieser Stelle seinen Höhepunkt mit der Verleugnung Empedokles' durch das Volk und die wechselseitigen Verwünschungen von Empedokles und Hermokrates findet, wird vor allem als eine Frage nach der sprachlichen Autorität und der sprachlichen Verkehrung inszeniert.

Der zweite Akt, der im Anschluss die „Auflösung dieser Verkehrungen“²⁷⁸ zeigt, ist ebenso wenig durch eine „dramatische Kausalität“²⁷⁹ motiviert: das nun plötzlich versöhnungsbereite Volk sucht Empedokles auf, der selbst ohne jegliche konfliktreiche Auseinandersetzung zum Tod entschlossen ist; Hermokrates verlässt als Gegenspieler recht schnell die Bühne und bereitet damit, wiederum konfliktfrei, den Weg zur Versöhnung von Volk und Empedokles.

276 Birkenhauer (1996/1997), 207.

277 Ebd., 208.

278 Ebd., 209.

279 Ebd.

Stattdessen steht auch hier die Sprache im Vordergrund. Die Versöhnung ist ein „komplizierter Prozeß einer gegenseitigen Befragung“,²⁸⁰ in dessen Verlauf die Verkehrungen des Sprechens von Empedokles und Volk aufgelöst werden. Zudem übereignet Empedokles dem Volk als versöhnende Geste gerade sein Wort, sein „Heiligtum“ (V. 1500), „[s]ein Herz hinweg aus [s]einem Herzen“ (V. 1699), welches nicht mehr zu ihm gehören soll, sondern vielmehr als „ein Ton [...] im Liede, des Freundes Wort, verhüllt ins Liebeschor der schönen Welt“ (V. 1799–1801.) im Volk überdauern sollte. In dieser Geste der Versöhnung wird nun die Sprache vom Subjekt gelöst, sein Sprechen soll aufgehen in einem zukünftigen Chor. Dieser Chor tritt aber nicht in Erscheinung. Er wird vor allem als ein Sprechen, als eines ‚Freundes Wort‘ gedacht. Das ganze Trauerspiel ist somit eine einzige Bewegung von Sprache und Sprechen, es zeigt vor allen den „Prozeß der Entstehung von Verkehrungen des Sprechens und deren Auflösung“²⁸¹. Aus einem unheilvollen Sprechen, der gottgleichen Sprachermächtigung Empedokles’ und der Verkehrung der Sprachautorität des Volkes, entsteht, projiziert, ein vom Subjekt abgelöstes, im Freudenchor aufgehendes, versöhnendes Sprechen.

Zweiter Entwurf

Diese inhaltlich in sich abgeschlossene Struktur des *Ersten Entwurfs* bricht Hölderlin dann im weitaus fragmentarischeren *Zweiten Entwurf* auf, dessen Status in der Forschung nicht unumstritten ist. Ausschlaggebend hierfür ist ein Brief von Hölderlin an Neuffer vom 4. Juni 1799, in dem er von seinen Plänen einer eigenen Zeitschrift *Iduna* berichtet, in welcher er „ein Trauerspiel, den Tod des Empedokles“ veröffentlichen wolle, mit dem er „bis auf den letzten Akt, fertig“ sei.²⁸² Beißner vermutet daher den Verlust großer Teile des *Zweiten Entwurfs*,²⁸³ Sattler hingegen sieht in ihm eher den Versuch, den *Ersten Entwurf*, wie im *Frankfurter Plan* ursprünglich angelegt, auf mehrere Akte zu verteilen.²⁸⁴ Birkenhauer wiederum nimmt das reflexive Moment im Arbeitsprozess Hölderlins in den Fokus und verweist auf den Überarbeitungsprozess, der eben gerade nicht von vorne zu einem neuen Entwurf anhebt: Hölderlin „überarbeitet zunächst die letzten Szenen des *Ersten Entwurfs* im neuen Versmaß der freien Rhythmen [...]. Erst dann verändert H. auch den Anfang des Trauerspiels [...]. So setzt der *Zweite Entwurf* den Anfang, was der Erste

280 Ebd.

281 Ebd., 211.

282 StA VI, 323.

283 Vgl. StA IV, 311–430.

284 Vgl. FHA 13, 759.

Entwurf entfaltet hat: Empedokles ist jetzt von vorneherein derjenige, der dem Volk das Wort gibt“.²⁸⁵

Auf zwei entscheidende Entwicklungen soll an dieser Stelle eingegangen werden, nämlich auf die Darstellung des Chors und auf die veränderte, radikalisierte Sprachproblematik. Während im *Ersten Entwurf* der Chor als kommandierender Freudenchor von Empedokles beschworen wird, dem er seine Sprache übereignet, wird er zu Beginn des *Zweiten Entwurfs* neben Hermokrates und Mekades, ehemals Kritias, als *dramatis persona* „Chor der Agrigentiner in der Ferne“ eingeführt. Dieser Chor erscheint jedoch auch in dieser Fassung nicht, er verbleibt in der Ferne. Ähnlich wie der antike Chor, der durch seinen Einzug die Bühne des Geschehens konstituiert, ist er auch hier von Beginn an anwesend, doch anders als der antike Chor ist sein Auftritt selbst unmöglich.²⁸⁶ Einerseits ließe sich dieser Umstand als ein ähnliches Problem verstehen, das sich auch für Schiller mit der modernen Guckkastenbühne und den veränderten theaterpraktischen Aufführungsmöglichkeiten des Chores stellte. Andererseits ist es für Hölderlin aber auch hier weniger ein theaterpraktisches denn ein sprachliches Problem, das seinem Auftritt entgegensteht: Dem Chor fehlt es an einer angemessenen Sprache. Nicht nur, dass Hölderlin in diesem Entwurf keinen einzigen Vers für den Chor geschrieben hat, die Wortlosigkeit des Chores wird sogar am Beginn thematisiert: „Hermokrates. ‚Hörst du das trunkene Volk?‘ / Hermokrates. ‚Sie suchen ihn.“ (V. 1 f.). Das Volk ist trunken, es ist zwar als Sprachrohr des Chores zumindest auf der Bühne zu hören, doch eher als unartikulierte Gemurmel denn als sprachmächtige Masse.

Der Wortlosigkeit des Chores steht dann wieder die Wortgewalt Empedokles' gegenüber, der Dialog von Hermakrotos und Mekades, der in diesem Entwurf den Anfang des Stückes markiert, spitzt eben jenes Verhängnis Empedokles' gleich zu Beginn zu:

Ein übermütiges Gerede fällt
 Mir bei, das er gemacht, da er zuletzt
 Auf der Agora war. Ich weiß es nicht,
 Was ihm das Volk zuvor gesagt; ich kam
 Nur eben, stand von fern; ihr ehret mich,
 Antwortet' er, und thuet recht daran;
 Denn stum ist die Natur,
 Es leben Sonn und Luft und Erd' und ihre Kinder
 Fremd umeinander,
 Die Einsamen, als gehören sie sich nicht. [...]

²⁸⁵ Birkenhauer (1996/1997), 212.

²⁸⁶ Diese Aufführungsproblematik hat Jörn Etzold unter theaterwissenschaftlicher und aufführungspraxeologischer Perspektive weiter ausgeführt (vgl. Etzold (2019)).

Und viel vermag er und herrlich ist
 Sein Wort, es wandelt die Welt
 Und unter den Händen

(V. 541–543)

Empedokles kann das Rätsel nicht lösen. Er findet kein Wort, das die Welt zu wandeln vermag, die Maßlosigkeit des eigenen Sprechens, die Frage nach der Sprache des einsamen Mittlers kann nicht gelöst werden.

Birkenhauer sieht im Abbruch vor allem ein Formproblem: der extreme Charakter des Empedokles, der in diesem Entwurf noch einmal deutlich gesteigert ist, kann in dieser radikalen Form nicht wieder aus seiner „durch Maßlosigkeit entstellten Sprache zurückfinden und diese dem Volk vermitteln“²⁸⁸. Eine solche Rede ‚mit Ruhe‘ passe daher nicht zu der hier entworfenen extremen ‚tragischen Person‘ und müsse folglich auch scheitern: „Empedokles ist nicht mehr die Figur, die thetische Äußerungen über das Verhältnis von Natur und Sprache machen kann“.²⁸⁹ Jörn Etzold wiederum erkennt in den letzten Worten des Empedokles, die mit der Regieanweisung ‚mit Ruhe‘ eingeleitet werden, eine ganz neue Form des Sprechens, nämlich den Versuch eines chorischen Sprechens. Zentral für Etzolds Überlegung ist hierbei die thematische und sprachgestische Ähnlichkeit des ersten Stasimon der *Antigona* und den Worten Empedokles’: beiden geht es um die Stellung des Menschen in der Welt, um das Verhältnis von Natur und Mensch.²⁹⁰ Zudem ist es gerade der Chor der griechischen Tragödie und eben auch der Chor der *Antigona*, der ‚thetische Äußerungen‘ machen kann, indem er einerseits das Bühnengeschehen kommentiert und andererseits immer mit einem zeitlichen Außerhalb des Konflikts verbunden ist und darin eine reflektierende Funktion innehat. Entsprechend wird, so folgert Etzold, Empedokles an dieser Stelle ein chorisches Sprechen zugeschrieben, das „er als tragische Person kategorial nicht sprechen kann“,²⁹¹ und der Versuch bricht mitten im Satz ab – auch hier ist ein chorisches Sprechen nicht möglich.

Die weitere Arbeit an diesem Projekt zeigt, wie Hölderlin den Abbruch des *Zweiten Entwurfs* reflektiert: Zum einen verbindet er im direkt anschließenden *Grund zum Empedokles* eine gattungstheoretische Reflexion über die Tragödie und philosophische Überlegungen zum Verhältnis von Natur und Kunst mit einer konziseren theoretischen Konzeption der ‚tragischen Person‘ Empedokles. Zum anderen wird er sich als entscheidende Neuerung im *Dritten Entwurf*

288 Ebd., 213.

289 Birkenhauer (1996), 447.

290 Vgl. Etzold (2019), 120.

291 Ebd., 121.

intensiver mit der Einführung des Chores und den Möglichkeiten einer chori-schen Sprache beschäftigen.

Grund zum Empedokles

Der für diese Arbeit zentrale Aspekt dieser Abhandlung ist die Reflexion der Darstellungsprobleme, die im *Zweiten Entwurf* mit der Radikalisierung der Figur Empedokles entstanden sind. Hölderlin entwirft Empedokles darin als ‚tragische Person‘, als ein „Opfer seiner Zeit“ (V. 14): „Die Probleme des Schicksals, in dem er erwuchs, sollten sich in ihm scheinbar lösen, und diese Lösung sollte sich als eine scheinbare temporäre zeigen, wie mehr oder weniger bei allen tragischen Personen“.²⁹² In der tragischen Person findet also keine Lösung, keine dialektische Aufhebung statt. Es kommt zu einer nur scheinbaren, temporären Lösung der Probleme des Schicksals. Das Schicksal seiner Zeit, so schreibt Hölderlin,

die gewaltigen Extreme, in denen er erwuchs, forderten nicht Gesang, wo das Reine in einer idealischen Darstellung, die zwischen der Gestalt des Schicksals und des Ursprünglichen liegt, noch leicht wieder aufgefaßt wird, wenn sich die Zeit noch nicht zu sehr davon entfernt hat; das Schicksal seiner Zeit erforderte auch nicht eigentliche Tat, die zwar unmittelbar wirkt und hilft, aber auch einseitiger, um so mehr, je weniger sie den ganzen Menschen exponiert, es erforderte ein Opfer, wo der ganze Mensch das wirklich und sichtbar wird, worin das Schicksal seiner Zeit sich aufzulösen scheint, wo die Extreme sich in Einem wirklich und sichtbar zu vereinigen scheinen, aber eben deswegen zu innig vereint sind, und in einer idealistischen Tat das Individuum deswegen untergeht und untergehen muss [...].²⁹³

Die gewaltigen Extreme seiner Zeit, womit Hölderlin sicherlich vornehmlich auf seine eigene Zeit rekurriert, können weder im ‚Gesang‘ noch in der ‚Tat‘ gefasst, sondern nur noch in der tragischen Person zur Darstellung gebracht werden. In ihr kulminieren die extrem gesteigerten Gegensätze, die in ihrer hyperbolischen Bewegung aber nicht zur Synthese geführt werden können, sondern unweigerlich zu seinem Untergang führen. Er wird zu einer Figur des „Übermaßes“²⁹⁴. Empedokles sollte ein ‚Opfer seiner Zeit werden‘,²⁹⁵ nicht,

292 StA IV, 157.

293 Ebd., S. 156.

294 Ebd., 154.

295 Der hier angeführte Begriff des Opfers zog eine Reihe von Ansätzen nach sich, die in Empedokles' Tod vor allem ein Selbstopfer für eine kommende Gemeinschaft sahen (vgl. etwa Jamme (1983); Söring (1973); Kurz (1988b)). Dem widerspricht Birkenhauer, indem sie herausarbeitet, dass Empedokles' Tod nicht notwendig für das weitere Geschehen ist. Das Opfer als Gabenverhältnis sei vielmehr als ein Sprachverhältnis aufgefasst, bei dem

indem er „auf den Widerstand in der Welt stößt und an ihm zerbricht, sondern weil der Gegensatz zur Welt, in dem er sich befindet, ihn selbst in die Maßlosigkeit treibt“.²⁹⁶ In diesem gedanklichen Prozess wird also auch eine Auflösung der sprachlichen Verkehrungen, wie sie noch der *Erste Entwurf* mit der Übereignung der Rede des Subjekts an das Volk und an einen zukünftigen Freudenchor zur Darstellung bringen sollte, unmöglich.

Mit einer solchen Charakterisierung der tragischen Person wendet sich Hölderlin ebenso wie Schiller gegen eine Figurenkonzeption, wie sie das bürgerliche Trauerspiel kennt. Die gegensätzlichen Extreme, die sich in ihr scheinbar vereinigen, sich aber nur wechselseitig verstärken, ohne zu einer Auflösung zu kommen, machen eine Identifikation mit ihr und einen Nachvollzug ihrer Handlungen und entsprechend auch eine im Sinne des bürgerlichen Trauerspiels intendierte kathartische Wirkung unmöglich. Als ‚Schnittpunkt extremer Gegensätze, die in ihm keinen Ausgleich finden‘, steht Hölderlins tragische Figur damit den Figuren der griechischen Tragödien eines Sophokles deutlich näher, in denen die souveräne Individualität des tragischen Helden stets zur Disposition steht.²⁹⁷ Mit dieser Annäherung an die antike Form der Tragödie zeigt sich gleichzeitig die Differenz zur Moderne, in der eben jene Instanz, die eng mit dem ‚Gesang‘ verbunden war, problematisch ist: der Chor. Auch wenn sich der *Grund zum Empedokles* vorrangig um die Konzeption und Reflexion der tragischen Person Empedokles dreht und der Chor nicht explizit genannt wird, so betont Hölderlin doch, dass die eigene Zeit gerade keinen Gesang fordere, dass der Chor gerade keinen Raum mehr hat. Eben dieser Chor hatte nun auch im *Zweiten Entwurf* keinen Raum auf der Bühne. Er ist in der Ferne zu sehen, tritt aber nicht auf.²⁹⁸

Dennoch wendet sich Hölderlin in seinem *Dritten Entwurf* stärker dem Chor zu. Allerdings wird dieser letzte Entwurf gerade mit dem erstmaligen Auftritt des Chors abbrechen, ehe Hölderlin mit den *Gesängen* dann einen neuen Weg einschlagen wird, eine Sprache für einen kommenden Chor zu finden.

Dritter Entwurf

Nach dieser theoretischen Konzeption setzt Hölderlin erneut an und entwickelt in seinem *Dritten Entwurf*, vermutlich Ende 1799, drei Szenen des ersten Aktes und eine abschließende Skizze für einen Chor, ehe er das komplette

der Tod eine weitaus geringere Rolle spielt als die Übereignung der Rede an das Volk (vgl. Birkenhauer (1996/1997), 210 f.).

296 Ebd., 215.

297 Vgl. ebd., 221 f.

298 Hierzu auch Etzold (2019), 126–128.

Trauerspiel-Projekt abbricht. Die Diskrepanz zwischen der ausführlichen Vorbereitung im *Grund zum Empedokles* und dem zeitnahen Abbruch des Projekts haben in der Forschung mehrere Erklärungsansätze gefunden. So wurden etwa darin „die Unfähigkeit Hölderlins gesehen, einen dramatischen Knoten zu knüpfen“,²⁹⁹ die Aufgabe des Stoffes aufgrund der politischen Enttäuschung über die Entwicklung der Französischen Revolution konstatiert³⁰⁰ sowie tragödientheoretische³⁰¹ oder geschichtsphilosophische³⁰² Begründungen herangezogen. An dieser Stelle soll jedoch an Etzolds These angeschlossen werden, der den Abbruch des Projekts vor allem als Unmöglichkeit der Einführung des Chores liest.³⁰³ Schließlich nähert sich Hölderlin mit der Konzeption bereits einer „anderen Sophokles-Lektüre“³⁰⁴ an, wie Birkenhauer schreibt. Auch Lacoue-Labarthe sieht in Hölderlins „Zuwendung zu Sophokles“ vor allem den Versuch zur Rückkehr zur „Grundlage des Theatralischen“.³⁰⁵ Die Einführung des Chores wäre in dieser Lesart also geradezu notwendig.

Der *Dritte Entwurf* nun beginnt mit dem „vom Schlaf erwachend[en]“³⁰⁶ Protagonisten selbst auf der Bühne am Ätna statt mit seiner Beschreibung durch die Rede anderer Figuren. Empedokles ist, wie wir im folgenden Monolog erfahren, bereits verstoßen worden. Wieder wird dieses Geschehen nicht auf der Bühne dargestellt, sondern ausschließlich sprachlich im Monolog des Protagonisten ausgedrückt. Das Volk ist völlig aus diesem Entwurf verschwunden. Die Hybris, die in der Verkehrung des Verhältnisses von Natur und seiner Position als sprachbegabter Mittler, also in der Selbstermächtigung, selbst Herrscher über die Natur zu sein, lag, wird in diesem Eingangsmonolog deutlicher als in den anderen Entwürfen ausgestaltet:

Denn anders ists wie sonst! vorbei, vorbei
 Das menschliche Bekümmerniß! als wüchsen
 Mir Schwingen an, so ist mir wohl und leicht
 Hier oben, hier, und reich genug und froh
 Und herrlich wohn' ich, wo den Feuerkelch
 Mit Geist gefüllt bis an den Rand, [...]
 Gastfreundlich mir der Vater Aetna beut.

299 Ebd., 130.

300 Bertaux (1969).

301 Kurz (1977).

302 Vgl. Rühle (2010).

303 Vgl. Etzold (2019), vor allem Kapitel 2.

304 Birkenhauer (1996/1997), 221.

305 Lacoue-Labarthe (2001), 50.

306 StA IV, 121.

Und wenn das unterirdische Gewitter
Izt festlich auferwacht zum Wolkensiz
Des nahverwandten Donnerers hinauf
Zur Freude fliegt, da wächst das Herz mir auch.
Mit Adlern sing ich hier Naturgesang. (V. 5–17)

Empedokles' extreme Identifikation mit der Natur exponiert ihn, wie im *Grund zum Empedokles* entworfen, als tragische Person, und die Form dafür ist wieder weniger die Handlung auf der Bühne als vielmehr die Sprache im monologischen Sprechen selbst.

Nachdem Empedokles noch einmal seiner Entschlossenheit zu sterben Ausdruck verleiht, „Denn sterben will ja ich. Mein Recht ist diß.“ (V. 59), bemerkt er Pausanias, der zu diesem Zeitpunkt vielleicht bereits auf der Bühne anwesend ist.³⁰⁷ Es folgt ein längerer Dialog, an dessen Ende der endgültige Abschied der beiden Figuren voneinander steht, nachdem Pausanias vergebens versucht hatte, Empedokles von dessen Entschluss abzubringen. Nach dem Abgang des Schülers erscheint im letzten Auftritt die in diesem Entwurf neu eingeführte Figur Manes, des Lehrers von Empedokles. Auch er ist, ähnlich wie Pausanias, mit Empedokles' Entschluss nicht einverstanden, doch anders als dieser argumentiert Manes vor allem rational und fordert ihn auf, den Entschluss noch einmal zu überdenken. Während Empedokles als eine Figur der Extreme exponiert wird, wird Manes als eine Figur des Ausgleichs und der Versöhnung entworfen.³⁰⁸ In zwei Monologen streiten die beiden nun: Manes hinterfragt Empedokles' Entschluss, indem er, in intertextueller Anlehnung an das Markus-Evangelium,³⁰⁹ von einer anderen Person spricht, der allein ein solch sündenbeladener Tod gestattet sei, um Versöhnung in der „wilde[n] Zwie-tracht“ (V. 382) herbeizuführen:

Nur Einem ist es Recht, in dieser Zeit,
Nur Einen adelt deine schwarze Sünde.
Ein größerer ists, denn ich! [...] (V. 369–371)

307 Es fehlt die Figurennennung am Anfang des Ersten Auftritts, an dessen Ende es jedoch als Regieanweisung heißt „da er den Pausanias gewahr wird“ (StA IV, 123).

308 Manes wird entsprechend auch in der Forschung oft mit Hölderlins Freund Hegel gleichgesetzt (vgl. etwa Bertaux (1969), 116; oder Christoph Jamme (1983); Etzold (2019), 137–140).

309 Markus 7,1: „Nach mir kommt einer, der ist stärker als ich“ (Luther-Übersetzung). Jörn Etzold hat auf diese Parallele aufmerksam gemacht (vgl. Etzold (2019), 136).

Auf die abschließende Frage „Bist du der Mann? Derselbe? Bist du dies?“ reagiert Empedokles zornig und beschreibt die eigene Zeit als revolutionäre Zeit voller Aufruhr:

[...] Denn gewaltsamer,
 Wie Wasser, schlug die wilde Menschwele
 Mir an die Brust, und aus dem Irrsaal kam
 Des armen Volkes Stimme mir zum Ohre.
 Und wenn, indeß ich in der Halle schwieg,
 Um Mitternacht der Aufruhr wehklagt,
 Und durchs Gefilde stürzt, und lebensmüd
 Mit eigner Hand sein eignes Haus zerbrach,
 Und die verlaidenten verlaßnen Tempel,
 [...]
 Da faßte mich die Deutung schaudernd an:
 Es war der scheidende Gott meines Volks!

(V. 423–437)

Gott, so Empedokles, habe sich zurückgezogen, die Tempel seien verlassen und kein Mittler oder gar Versöhner sei in Sicht gewesen. In diesem Moment, so berichtet Empedokles weiter, sei er aus eben jener stillen Halle hinabgestiegen zum Volk und habe mit ihm „freie feste Bande“ geknüpft, woraus er dann seine Aufgabe erkannte:

Denn wo ein Land ersterben soll, da wählt
 Der Geist noch Einen sich zuletzt, durch den
 Sein Schwanengesang, das letzte Leben tönet.
 Wohl ahndet ichs, doch dient' ich willig ihm.
 Es ist geschehn. Den Sterblichen gehör ich
 Nun nimmer an. O Ende meiner Zeit!

(V. 451–456)

Empedokles sieht sich also nicht als „der Eine“, der noch kommen und die Versöhnung bringen kann, denn als transitorische Retterfigur, ein Dichter, der eben jenen Schwanengesang eines ‚Landes‘, aber auch einer Zeit singt, die zu ihrem Ende gekommen ist. Der Gesang ist an dieser Stelle nicht mehr, wie noch im *Ersten Entwurf*, ein kommendes Lied, ‚verhüllt ins Liebeschor der schönen Welt‘, sondern ein solcher ‚letzten Lebens‘, Andenken an eben jenes ersterbende Land. An dieser Stelle deutet sich ein erster Versuch dessen an, was Hölderlin in dem Brief an Neuffer bereits beschrieben hatte und was er in *Das untergehende Vaterland* theoretisch auszuformulieren sucht: Die wechselseitige Beziehung von geschichtlicher Gegenwart und Dichtung. Empedokles scheitert daran, eben jenes ‚Schicksal seiner Zeit‘ als exponierter Dichter lösen zu wollen. Die Szene endet mit einem letzten kurzen Dialog, erstmals in der

Form der Stichomythie den Konflikt und die Erregung beider Figuren verstärkend, an dessen Ende Empedokles Manes wegschickt.

Dem folgt der Entwurf für den Auftritt des Chores. Überschriften ist sein Gesang mit „Neue Welt“, ein Anklang an eben jenen kommenden ‚Liesbeschor der schönen Welt‘ aus dem *Ersten Entwurf*:

und es hängt, ein ehern Gewölbe
der Himmel über uns, es lähmt Fluch
die Glieder der Menschen, und die stärkenden, die erfreuenden
Gaaben der Erde sind, wie Spreu, es
spottet unser, mit ihren Geschenken, die Mutter
und alles ist Schein –
O wann, wann
 schon öffnet sie sich
 die Flut über die Dürre.

Aber wo ist er?

Daß er beschwöre den lebendigen Geist (V. 5–15)

Doch anders als der kommende Freudenchor im *Ersten Entwurf* klagt dieser Chor. Er beklagt eine aus den Fugen geratene, von Göttern verlassene Welt, eine unfruchtbare und vertrocknete Erde. Mit der Frage ‚Aber wo ist er?‘ bricht der Chor und das gesamte Projekt ab. Wer aber ist ‚er?‘ Vielleicht eben jener Eine, von dem Manes in der vorangegangenen Szene spricht. Oder vielleicht, wie Etzold vorschlägt, der Chor selbst, dessen Gesang noch fehlt und der nur ein einziges Mal auftritt, „um seine eigene Ankunft – in einer Zukunft oder in einer neuen Welt – anzukündigen“.³¹⁰

Auf der Rückseite notiert Hölderlin seine letzten Gedanken zu diesem Projekt, „+Chor. Zukunft“,³¹¹ eher er auf derselben Seite mit *Das untergehende Vaterland* ansetzt. Die gedankliche Nähe zwischen dieser letzten Notiz und dem Aufsatz wurde in der Forschung meist nicht in die Überlegungen zum Abbruch des *Empedokles* mit einbezogen.³¹² Selbst von jenen Positionen nicht, die den Abbruch als Aufbruch in eine neue poetische Form der *Gesänge* begreifen.³¹³ Sie scheint jedoch entscheidend für die Entwicklung des hohen

³¹⁰ Ebd., 143.

³¹¹ StA IV, S. 167.

³¹² Vgl. Fußnoten 296–298. Einzig Etzold (2019) bezieht die Nähe der Handschriften deziert in seine Überlegungen ein.

³¹³ Vgl. Szondi (1970c). Oder Bart Philipsen, der die Entwicklung vom *Empedokles* über *Das untergehende Vaterland* hin zu den *Gesängen* nachvollzieht und den Abbruch als „Kritik

Tons zu sein – ‚+Chor. Zukunft‘ muss als Ausgangspunkt von Hölderlins weiterführenden Überlegungen verstanden werden, die er in *Das untergehende Vaterland* entwickelt. Als systematische Gegenwartsdiagnose zielt der sich unmittelbar anschließende Aufsatz u. a. darauf, den geschichtlichen Prozess neu zu denken und darin auch die Möglichkeit einer *Zukunft*, d. h. einer ‚neuen Wechselwirkung‘, in Zeiten des geschichtlichen Übergangs zu eröffnen. Unter poetologischer Perspektive entfaltet Hölderlin in dem Aufsatz den Weg zu einer eigenen Verfahrensart, die in der Lage sein kann, Ausdruck und Darstellung des geschichtlichen Prozesses zu sein. Diese Verfahrensart als Prinzip, das die Trennungen zu erklären und übersteigen vermag, denkt Hölderlin offenbar ausdrücklich vom Chor aus. Mit anderen Worten markiert Hölderlin mit der Kurzformel ‚+Chor. Zukunft‘ genau das Programm seines hohen Tons.

Die Gattung des Trauerspiels nach dem Vorbild der ‚griechischen Dramen‘ eignet sich hierfür nicht. Das wäre die entscheidende Erkenntnis, die Hölderlin aus dem *Empedokles*-Projekt zieht. Es bricht an der Stelle ab, an der der Chor als „Sprachrohr des Volkes“ zum Handlungsträger installiert werden soll. In dem Moment also, wo das Volk selbst eine reflexive Stimme erhalten soll.³¹⁴ Es fehlt an einer tragischen Sprache des modernen Chors, eines zukünftigen Chores oder eines Chores, der von der Zukunft zu zeugen vermag, so die doppelte Lesart der letzten Notiz. Vielmehr muss ein solches Sprechen in andere Formen überführt werden. Aus diesem Grund widmet sich Hölderlin nun intensiv dem ‚Studium der Griechen‘. In seinen Übersetzungsarbeiten an Pindar und Sophokles bleibt der Chor stets präsent, der Versuch seiner modernen Erscheinungsmöglichkeit verschiebt sich jedoch von der Gattung des Trauerspiels in die der Lyrik.

Den Transformationsprozess vom Chor der Tragödie hin zum chorischen Sprechen der *Gesänge* formuliert Hölderlin am Ende von *Das untergehende Vaterland* sehr genau: „Aus dieser tragischen Vereinigung des Unendlichneuen mit dem Endlichalten entwickelt sich dann ein neues Individuelles, indem das Unendlichneue vermittels dessen, daß es die Gestalt des Endlichalten annahm, sich nun in eigener Gestalt individualisiert.“³¹⁵ Das zwischenzeitliche Gestaltanahmen des Endlichalten beschreibt bemerkenswert präzise die

an einer dem Subjektbegriff der Geniezeit verpflichteten personalen, heroischen Vermittlerrolle des Dichters“ deutet, der Hölderlin mit *Das untergehende Vaterland* gerade eine „geschichtsphilosophisch fundierte Poetik entgegen[stellt], deren wichtigstes Ziel die poetische Artikulation historischer Veränderung – ‚Werden und/im Vergehen‘ – ist, und zwar ohne diese um ein individuell-heroisches Ich zu zentrieren“ (Philipsen (2020), 360).

314 Vgl. Bennholdt-Thomsen (2015).

315 FHA 14, 177.

eigentümliche Art der *Pindariübertragungen*, an deren Ende im Zusammenspiel mit den Erkenntnissen aus seinen *Sophokles-Übersetzungen* eine eigene Gestalt steht, nämlich ein vom chorischen Sprechen getragener Ton der *Gesänge* als neues Individuelles. Mit anderen Worten gelangt Hölderlin im Studium der Griechen über das Erkennen der Verfahrensarten der antiken Dichtung und ihrer Funktion innerhalb der antiken Festkultur zu einer eigenen Verfahrensart des hohen Tons, die als Sprache freier Kunstmachung innerhalb der eigenen Gegenwart jene spezifische Funktion erfüllen kann, die er in *Das untergehende Vaterland* theoretisiert hat. In der Formel ‚+Chor. Zukunft‘ bringt Hölderlin damit den Chor als modernes Erfahrungskollektiv in Anschlag. Diese Konzeption, so lässt sich der Verweis auf die ‚Zukunft‘ lesen, schließt gleichzeitig ihr eigenes Scheitern mit ein. Es kommt gerade nicht länger auf die Einlösung der versprochenen Gemeinschaft als Telos an. Vielmehr vollzieht sich diese immer wieder neu in der prozessualen Lektüre des Textes und der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, in der sich das moderne Subjekt immer nur zeitweilig als Teil einer kulturellen Gemeinschaft erfahren kann. Hölderlins Konzept des hohen Tons trägt die Emphase in sich, diese Dichtung könne Wirklichkeit verändern, Gemeinschaft unter den aktuellen Bedingungen auf eigene Weise neu stiften, und zwar prozessual immer wieder aufs Neue.

Ein Chor der Moderne in den *Gesängen*

In den *Gesängen* setzt Hölderlin sein erarbeitetes Funktionsmodell eines eigenen hohen Tons schreibpraktisch um und verleiht dem Prinzip, das die Trennungen und den Widerstreit erklären und zu überschreiten vermag, poetische Gestalt.

Im Mittelpunkt der nachfolgenden Analyse der *Gesänge* stehen die verschiedenen poetischen Verfahren, die Hölderlins hohen Ton als Darstellung und Ausdruck des Übergangs konstituieren. In einem ersten Schritt soll am Motiv der imaginären Reise gezeigt werden, wie der geschichtliche Übergang in der Überschreitung von Raum und Zeit zur Darstellung gelangt. Diese Überschreitungsbewegungen zielen darauf, das eigene ‚Vaterland‘ und die eigene Zeit im geschichtlichen Prozess zu verorten und damit die Grundlage für eine kulturelle Gemeinschaft zu schaffen. Systematisch gestalten die Gedichte dabei den in *Das untergehende Vaterland* entwickelten Bewusstwerdungsprozess poetisch aus.

Eng verbunden mit der raum-zeitlichen Transgressionsbewegung der imaginären Reise ist in den *Gesängen* das Motiv des Festes, das vor allem *Die Wanderung*, *Der Rhein* und zentral die *Friedensfeier* ausformen. Die Gedichte verschränken dabei mehrere Festkontexte miteinander: Neben der antiken Festkultur bilden auch christliche Feste ebenso wie die Französischen Revolutionsfeste den Hintergrund, vor dem das Fest bei Hölderlin zu denken ist.¹ Gemeinsam ist ihnen allen eine spezifische Zeitlichkeit wie auch ihr gemeinschaftsstiftendes Moment.² Das Fest ist der Ort, so argumentiert

1 Vor allem die Bedeutung der Französischen Revolutionsfeste für Hölderlin ist in der Forschung verschiedentlich hervorgehoben worden. Im Anschluss an Pierre Bertaux' Monographie, in welcher er Hölderlins gesamtes Werk vor dem Hintergrund der Französischen Revolution begreift, hat Karlheinz Stierle sich als erster mit dem Einfluss der Revolutionsfeste auf Hölderlins Dichtung beschäftigt, wobei er sich vornehmlich auf die *Friedensfeier* konzentriert (vgl. Bertaux (1969); Stierle (1989)). Zur systematisch umfänglichen, kulturgeschichtlichen Untersuchung des Fests in Hölderlins Werk siehe Mohagheghi (2019).

2 In allen Kulturen fungieren Feste als „Medium der Herstellung zeitlicher Kontinuität“. Sei es unter der vormodernen Idee einer zyklischen Erneuerung der Natur, religiös rituellen Praktiken des Andenkens, oder einer spezifisch modernen Übergangszeitlichkeit. Auf letztere konzentriert sich Mohagheghi und zeigt mit dem Fokus auf die diskursiven Praktiken der Französischen Revolutionsfeste, dass das Fest gegen Ende des 18. Jahrhunderts als „Medium der Herstellung des zeitlichen Übergangs und der Zukunftsöffnung“ zu begreifen ist (Mohagheghi (2019) 13).

Mohagheghi, „an dem die Gemeinschaft einen Sinn produziert“, wo „kollektive Vorstellungen über die Vergangenheit für alle zugänglich und kommunizierbar sind und durch gemeinsames Erleben verinnerlicht werden.“³ Feste fungieren so als „Medien der kollektiven Erinnerung“, in ihnen treten Vergangenheit und Gegenwart sinnstiftend zusammen.⁴ In den *Gesängen*, so soll in einem zweiten Schritt herausgearbeitet werden, ist das Fest gerade der Moment, in dem der Übergang, wie Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* formuliert, zeitweilig an Ruhe gewinnt und so das Potential einer ‚neue(n), aber auch besondere(n) Wechselwirkung‘ erkannt werden kann. Es tritt stets nur als ein momenthaftes Geschehen in Erscheinung,⁵ welches zugleich, mit Ausnahme der *Friedensfeier*, ausschließlich in der Vergangenheit verortet wird, aber erinnert werden kann. Wenn es als Zustand, in dem sich eine Form der Gemeinschaft zeitweilig bildet, erinnerbar bleibt, kann dieser auch für die eigene Gegenwart fruchtbar gemacht werden. Und hierin nimmt das Fest für Hölderlin eine entscheidende Funktionsstelle ein. Angesichts der Funktion, eine kulturelle Gemeinschaft in der eigenen festlosen Zeit hervorzubringen, avanciert die Dichtung im Modus des hohen Tons selbst zum Moment des Festes, in dem sich zeitweilig – im Lektüreprozess – eine Gemeinschaft zu konstituieren vermag.

Diese Gemeinschaft, so soll in einem dritten Schritt gezeigt werden, denkt Hölderlin vom Chor her. Explizit rufen die Gedichte ihn semantisch über Wortfelder wie Gesang, Chor und Stimme immer wieder auf und reflektieren zugleich beständig das eng mit dem stimmhaften Chorgesang verbundene unmittelbar affizierende Potential, Begegnung zu stiften. Hölderlins hoher Ton lässt sich derart als moderner Chorgesang begreifen, der im Gedicht selbst schon den Möglichkeitsraum für eine Gemeinschaft eröffnet. Zwar bleibt für Hölderlin ein solcher Chor der Moderne ein kommender. Doch wird in den *Gesängen*, anders noch als im *Empedokles*, die sprachliche Möglichkeit seines Erscheinens dergestalt vorbereitet, als dass er im Gedicht selbst zu Gehör kommt. Hierauf baut die rhythmische Gestaltung der *Gesänge* auf – in ihnen wird jener Chor der Moderne hörbar.

Zugleich manifestiert sich in den freien Rhythmen die Sprache freier Kunstnachahmung als Ausdruck des Übergangs, insofern in ihnen antike und hesperische Versmaße, Eigenes und Fremdes und damit der genetische Charakter des geschichtlichen Prozesses selbst zu hören sind. Im Zusammenklingen griechischer und abendländischer Rhythmen werden, so kommentiert

3 Ebd., 65.

4 Ebd.

5 Aus diesem Grund kann das Fest gerade nicht als endzeitlicher Zustand gedacht werden, wie Stierle es für die *Friedensfeier* denkt.

Walter Benjamin Hölderlins Übersetzungsverfahren, die „morschen Schranken der eigenen Sprache“ aufgesprengt und damit „die Grenzen des Deutschen erweitert“.⁶ Hieraus ergibt sich eine kulturelle und historische Vielstimmigkeit, eine „Orchestrierung verschiedener Stimmen, verschiedener Sprachen“,⁷ die die formalen Schranken der eigenen Sprache aufbricht und auf genuine Weise die Sprachbewegung der deutschen Sprache dynamisiert. Die Überschreitung der Grenzen der bisher gekannten deutschen Rhythmik korrespondiert mit einer Entgrenzung der antiken Rhythmen, wenn die antiken Anklänge nicht einfach übernommen, sondern aufgebrochen und darin neue Sinnhorizonte eröffnet werden. Indem Hölderlin die äolischen Perioden, insbesondere die für den Chorgesang der antiken Tragödie maßgeblichen Perioden Pherekrates, Glykoneus und Hipponacteus,⁸ und die harte Fügung Pindars aufgreift und in eine „bis dahin im Deutschen noch nicht gehörte[n] Sprachbewegung“⁹ überführt, wird in den freien Rhythmen ein Chor der Moderne zuallererst hörbar. Dies stellt ein vierter Schritt in der exemplarischen Analyse des Gedichts *Die Wanderung* dar, wo zugleich die zuvor entfalteten konzeptuellen Überlegungen zu Hölderlins hohem Ton in einem *close reading* noch einmal eingeführt werden.

3.1 „Leichtgebaute Brücken“. Darstellung des Übergangs in der imaginären Reise

Mit dem Motiv der imaginären Reise schließt Hölderlin strukturell an Pindars *Epinikien* an, in welchen die Reisebewegung die dreiteilige Grundstruktur, die Albrecht Seifert in der Kurzformel „Aktualität – Mythos – Aktualität“¹⁰ zusammengefasst hat, hervorbringt. Ein ganz ähnlicher Aufbau lässt sich

6 Benjamin (2018a), 60.

7 Kurz (1982/1983), S. 50.

8 Boris Previšić hat in seiner wegweisenden Studie zu Hölderlins Rhythmus ausführlich den Weg von den Übersetzungen über die Elegien und Oden hin zu den freien Rhythmen nachgezeichnet. Hierfür bezieht er auch allgemeine Beobachtungen zum Rhythmus des Chors der antiken Tragödie sowie zu Pindar, Sappho und Alkaios ein und analysiert den Rhythmus der Chorlieder der *Antigonae*. Gerade aus letzterer geht hervor, dass die genannten drei Perioden zentral für die Gestaltung der griechischen Chorpartien waren. Auf diese Erkenntnis stützt sich meine Interpretation des Rhythmus in den *Gesängen* (vgl. Previšić (2008), 86–101). Für die Analyse der *Gesänge*, auf die die vorliegende Arbeit immer wieder zurückgreift, vgl. ebd., 139–238. Für die Darstellung der rhythmischen und metrischen Muster vgl. ebd., 243–256.

9 Beißner (1961), 108.

10 Seifert (1982), 346.

auch in den *Gesängen* feststellen. Ausgangspunkt der Reise ist stets die eigene Gegenwart, von der aus die Bewegung zu anderen Kulturen und Zeit-Räumen führt, ehe sich der Blick wieder Richtung Hesperien wendet. Dabei nimmt Hölderlin jedoch eine entscheidende Verschiebung vor, die in der folgenden überblickshaften Lektüre herausgearbeitet werden soll. Der bisher in der Forschung kaum beachtete, für Hölderlins hohen Ton aber zentrale Unterschied liegt in der Art und Weise des Rückbezugs auf die geschichtliche Vergangenheit. Wo das Epinikion die eigene Gegenwart über den Mythos in einem gesicherten größeren geschichtlichen Zusammenhang verortet und so zur kulturellen Selbstvergewisserung der gesamten Polis beitragen konnte, muss Hölderlin eine solche gemeinschaftliche geschichtliche Anschauung in der eigenen Zeit des Umbruchs und der Trennungen erst einmal hervorbringen. Und genau darum reicht es nicht aus, in der imaginären Reise lediglich eine Gegenüberstellung von antiker und hesperischer Sphäre zu sehen.¹¹ Vielmehr zielt sie darauf, den genetischen Zusammenhang zwischen den beiden Kulturen immer wieder neu hervorzuheben, statt sie als statische Modelle einander gegenüberzustellen.

Die *Gesänge* fokussieren damit die Prozessualität als zentrales Charakteristikum von Geschichte, indem die beiden Kulturen selbst immer wieder als gewordene, als ‚besondere Wechselwirkung‘ und ‚Verbindung von *Natur und Menschen*‘ dargestellt werden. Zugleich betonen sie damit den genetischen Zusammenhang zwischen den je besonderen Welten, den Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* als das ‚reale Prinzip‘ beschrieben hatte. Das Motiv der imaginären Reise dreht sich folglich beständig darum, dieses Prinzip offenzulegen, um so „die Vorstellungsarten der Menschen von sich und ihrem Verhältnis zueinander, und die Gesellschaft, das reale Zusammenleben der Menschen untereinander und mit der Natur“¹² zu verändern. In ihrer Kulturen und Zeit-Räume überschreitenden Bewegung gestaltet die imaginäre Reise in Hölderlins *Gesängen* den Übergang wortwörtlich als „übergang über einen fluz, ein gebirge, durch ein land“¹³ poetisch aus. In der Ansicht der Natur, ihrer landschaftsbildenden, dynamischen Formgebungsprozesse, wird die Präsenz von Geschichte anschaulich. Landschaft als Kristallisationspunkt der Natur wird lesbar als „ein Palimpsest sistierter Zeit, ein Ensemble zeitlicher Schichtungen nicht nur geologischer Art, sondern auch zeitlicher Schichten“¹⁴. Vaterland und Zeit, die beiden Kategorien, die die *Gesänge* unmittelbar angehen

11 So etwa Jähnig (2019); Vöhler (2018/2019), 52.

12 Gaier (2004), 188.

13 DWb 23, Sp. 245.

14 Kreuzer (2008), 120.

sollen, werden so im Motiv der imaginären Reise untrennbar miteinander verschränkt.

Wie Hölderlin darüber hinaus in der imaginären Reise das in *Das untergehende Vaterland* formulierte Prinzip vom Moment des Übergangs als Moment der Dichtung umsetzt, wird bereits am Ausgangspunkt der Reise, von dem aus sich die Bewegung der Gedichte entwickelt, deutlich. Dieser ist stets die eigene hesperische Gegenwart, die durch raum-zeitliche Grenzsituationen beständig als Übergangsmoment gestaltet wird. Insofern dezidiert Räume des Übergangs als Initiationsmoment der Reise die gesamte Konstruktion der *Gesänge* strukturieren, wird der Übergang als Möglichkeitsbedingung der eigenen Dichtung lesbar. Zugleich zeigt sich an der Überschreitungsbewegung der imaginären Reise die zentrale Funktion von Hölderlins hohem Ton. In der poetischen Darstellung der Prozessualität von Geschichte bereiten die *Gesänge* immer wieder neu die Möglichkeit des Entstehens einer neuen Gemeinschaft vor, d. h. das Motiv der imaginären Reise ist maßgeblich an der poetischen Konstitution einer gemeinschaftlichen Anschauung beteiligt, als deren Teil sich das Subjekt im Moment geschichtlichen Umbruchs zu verstehen vermag. Dies bedarf aber eines Bewusstwerdungsprozesses. Diesen nachzuzeichnen, ist das Ziel der nachfolgenden Lektüre.

Germanien, entstanden etwa 1801, setzt die imaginäre Reise im Bild des Adlerflugs als Symbol einer kulturgeschichtlichen Entstehungsbewegung um. Die ersten beiden Strophen des Gedichts reflektieren die eigene Gegenwart, die dezidiert als Zeit des Übergangs entworfen wird. Analog zum Prozess von Werden und Vergehen, wie er in *Das untergehende Vaterland* ausformuliert wurde, dominiert zu Beginn der ersten Strophe noch der Moment des Schmerzes über die Auflösung und den Verlust jener ‚besonderen, ideal gewordenen Welt‘ der Antike:

Nicht sie, die Seligen, die erschienen sind,
 Die Götterbilder in dem alten Lande,
 Sie darf ich ja nicht rufen mehr, wenn aber
 Ihr heimatlichen Wasser! jetzt mit euch
 Des Herzens Liebe klagt, was will es anders,
 Das Heiligtrauernde? Denn voll Erwartung liegt
 Das Land und als in heißen Tagen
 Herabgesenkt, umschattet heut,
 Ihr Sehnenenden! Uns ahnungsvoll ein Himmel. (V. 1–9)¹⁵

15 Die nachfolgenden Gedichte werden nach StA II lediglich mit den Versangaben zitiert.

Neben dem Schmerz über den Verlust der antiken Welt, wie er im Ausruf ‚sie darf ich ja nicht rufen mehr‘ gipfelt, evoziert das Gedicht das Ahnden der ‚Möglichkeit aller Beziehungen‘ im Moment der Auflösung. Die eigene Zeit ist ‚ahnungsvoll‘ und ‚voll Erwartung‘. Doch ist diese Ahnung hochgradig prekär, wie die Verse „dämmert jetzt uns Zweifelnden um das Haupt, / und keiner weiß, wie ihm geschieht“ (V. 26 f.) verdeutlichen. Der Mensch ist ‚zweifelnd‘ – zwar ‚dämmer‘ ihm „die Sage drob“ (V. 25) um das Haupt, doch weiß er diese Erinnerung nicht für die eigene Gegenwart zu deuten. Dieses noch ungewisse, zweifelnde Ahnden der Möglichkeitenfülle, welches mit dem schmerzhaften Verlust einhergeht, bildet wie in vielen anderen *Gesängen* als Gegenwartsdiagnose den Ausgangspunkt, an dem nun in der dritten Strophe die imaginäre Reise im Motiv des Adlerflugs einsetzt:

Und der Adler, der vom Indus kömmt,
 Und über des Parnassos
 Beschneite Gipfel fliegt, hoch über den Opferhügeln
 Italias, und frohe Beute sucht
 Dem Vater, nicht wie sonst, geübter im Fluge
 Der Alte, jauchzend überschwingt er
 Zuletzt die Alpen und sieht die vielgearteten Länder. (V. 42–48)

Der Flug des Adlers steht für die Kulturwanderung, er zeichnet an dieser Stelle die Entwicklung der antiken Kultur als Ost-West-Bewegung nach, wie an der konkreten Benennung einiger für die Antike zentraler Orte, wie ‚Parnassos‘ oder ‚den Opferhügel Italias‘, deutlich wird. Anke Bennholdt-Thomsen hat hierfür den Begriff des „topographischen Verfahrens“ geprägt, in welchem sich durch die Benennung spezifischer Orte, „die von der kulturellen Bewegung, dem kulturgeschichtlichen Bildungs-Gang, besonders betroffen sind“,¹⁶ das Vergangene als Erinnerbares zeigt. Mit diesem Verfahren schafft Hölderlin über geographische Korrespondenzen eine Verbindung von Antike und Hesperien, er spannt ein „geographisches Netz“¹⁷, mit dem zentrale Stationen der deutschen Kulturgeschichte umrissen werden.¹⁸ Dergestalt erhalten die orientalischen, kleinasiatischen und griechischen Orte, Flüsse und Berge „eine religiöse, kulturelle, historische oder ästhetische Aura, die es erlaubt, ihnen jeweils eine ‚poetische Ansicht‘ der Binnengeschichte des Abendlandes abzugewinnen.“¹⁹ Mit den Worten von *Das untergehende Vaterland* formuliert, lässt

16 Bennholdt-Thomsen (1995), 303.

17 Schilling (2018), 184.

18 Vgl. dazu auch: Jähnig (2019), 80.

19 Bennholdt-Thomsen (1995), 303.

sich konstatieren, dass im topographischen Verfahren gerade jene ‚besondere Wechselwirkung‘ von ‚Natur und Menschen‘ als Ausdruck einer ‚besonderen ideal gewordenen Welt‘ poetischen Ausdruck gewinnt: So ist etwa der Parnassos zwar als Gebirge Teil der Natur, betrifft aber zugleich auch die Sphäre der Menschen. Denn als dem Apoll geweihter Berg und Heimat der Musen steht der Parnassos pars pro toto für die gesamte antike Kultur und Kunst.²⁰ Diese spezifische Wechselwirkung von Natur und Menschen, die das topographische Verfahren gestaltet, ist nun aber wiederum selbst dem geschichtlichen Prozess von Werden und Vergehen inbegriffen, wie der Länder und Zeiten überschreitende Flug des Adlers markiert. Ausgehend von der Gegenwartsdiagnose der ersten beiden Strophen wird die imaginäre Reise somit zum Mittel, die Prozessualität als konstitutives Merkmal von Geschichte darzustellen.

Ist diese erkannt, so legt es der weitere Verlauf des Gedichts nahe, lässt sich Prozessualität sinnstiftend auch auf die eigene Gegenwart projizieren, lassen sich die Zweifel und die Ungewissheit der ersten beiden Strophen in die Gewissheit der Möglichkeit einer neuen kulturellen Identität überführen. Hierauf zielt die Rede des Adlers, der seinen Flug „nach Germania schauend“ (V. 61) fortsetzt. Wichtig erscheint an dieser Stelle die Verjüngung des Adlers: Wurde er in der vorangegangenen Strophe noch als „Der Alte“ charakterisiert, ist er nun „Der Jugendliche“ (V. 61). Damit nimmt das Gedicht dezidiert den Moment des Übergangs auf, den *Das untergehende Vaterland* als Moment beschreibt, in dem ‚auch das Neueintretende, Jugendliche, Mögliche sich fühlt‘. Insofern stellt die Verjüngung des Adlers im Durchgang durch die Kulturgeschichte bis in die eigene Gegenwart hinein selbst die Prozessualität von Geschichte dar.²¹

In den letzten drei Strophen richtet sich der Adler in direkter Rede unmittelbar an Germania als sinnbildliche Verkörperung der Deutschen. Während seine Ansprache in der fünften Strophe auf die Gegenwart Germanias gerichtet ist, die auch hier wieder als eine Zeit der „Ahnungen“ (V. 79) charakterisiert wird, blicken die beiden letzten Strophen auf die Zukunft, in welcher eine

20 Vgl. dazu Schmidt (2005), 882.

21 Die Idee der Verjüngung durchzieht Hölderlins gesamtes Werk. Bisher fehlt es an einer systematischen Darstellung dieses Motivkomplexes. Verjüngung findet sich bei Hölderlin etwa im Blick auf die Natur und ihre Manifestationen wie Sonnenlicht, Gewitter und Frühling. Schon im *Hyperion* lässt Hölderlin seinen Protagonisten fragen: „Alles altert und verjüngt sich wieder. Warum sind wir ausgenommen vom schönen Kreislauf der Natur? Oder gilt er auch für uns?“ (StA III, 316). Darüber hinaus bezieht sich Verjüngung im Sinne einer Erneuerung auch auf affektive Seelenregungen wie Begeisterung, Liebe oder Hoffnung, so etwa in dem frühen Gedicht *Ihre Genesis* (StA II, 23), sowie als Erneuerung der Verhältnisse der kulturellen wie politischen Sphäre. Letzteres scheint vor allem in den *Gesängen* von großer Bedeutung zu sein.

neuartige Wechselwirkung mit Germania als „Priesterin“ (V. 110) denkbar werden kann – wenn zuvor der genetische Zusammenhang des geschichtlichen Prozesses bewusst geworden ist:

Es rauschen die Wasser am Feld
 Und Wetter im Wald bei den Namen derselben
 Tönt auf aus alter Zeit Vergangengöttliches wieder.
 Wie anders ists! Und rechthin glänzt und spricht
 Zukünftiges auch erfreulich aus den Fernen. (V. 98–102)

Zwar bleibt das Alte über die „Erinnerung“ (V. 106) präsent – ja muss es als Möglichkeitsbedingung bleiben –, doch ist das Zukünftige ein anderes. Wie der Ausruf ‚wie anders ists!‘ emphatisch hervorhebt, bildet sich eine ‚neue, aber auch besondere Wechselwirkung‘ aus dem ‚überbleibenden Geschlechte‘, dem Ertönen des ‚Vergangenengöttlichen‘, und den ‚überbleibenden Kräften der Natur‘.

Auch *Patmos* (1803) liegt das Motiv der imaginären Reise als Bewegung des ganzen Gedichtes zugrunde. Während das Gedicht zumeist im Zusammenhang eines eschatologischen Modells gelesen wird, wie Jochen Schmidt darstellt,²² soll an dieser Stelle eine Lesart vorgeschlagen werden, die zeigt, dass das Motiv der Reise die Prozessualität von Geschichte in den Mittelpunkt stellt, welche über die biblische Leidensgeschichte Christi reflektiert wird. Den Geschichtsprozess im Sinne des Phasenmodells aus *Das untergehende Vaterland* zeichnet Hölderlin in diesem Gedicht vornehmlich an Stationen der christlichen Heilsgeschichte nach, die nur der Dichter in ihrem notwendigen Sinnzusammenhang zu deuten vermag. Die imaginäre Reise eröffnet dabei die räumliche und zeitliche Überschreitungsbewegung als Übergang in die Vergangenheit, die zum Gegenstand der geschichtlichen Reflexion erhoben wird. Von der Vergangenheit aus führt der Weg in der letzten Triade wieder in die eigene Gegenwart. Der Blick wird auf die Zukunft mit dem Entstehen einer neuen Gemeinschaft geöffnet.

Die bekannten Eingangsworte charakterisieren die eigene Gegenwart als Zeit der Trennung und des Verlustes eines Sinnzusammenhangs, beschwören dabei aber zugleich die hoffnungsvolle Möglichkeit, diesen Zustand potentiell überwinden zu können:

22 Vgl. Schmidt (1990), 185–280. Differenzierter und mit Fokus auf das Übergangsmoment umreißt Erik Schilling das Gedicht, hebt aber dennoch vor allem den eschatologischen Charakter hervor (vgl. Schilling (2018), 187–191). Marion Hellwig hingegen betont das geschichtliche Moment als Überschreitung der Religion (vgl. Hellwig (2008), 309–325).

Nah ist
 Und schwer zu fassen der Gott.
 Wo aber Gefahr ist, wächst
 Das Rettende auch.

(V. 1–4)

Das Denken dieser Möglichkeit, dass nämlich aus der Gefahr zugleich das Rettende erwachsen kann, situiert die erste Strophe in einem Übergangsraum:

Im Finstern wohnen
 Die Adler und furchtlos gehen
 Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
 Auf leichtgebaueten Brücken.
 Drum, da gehäuft sind rings
 Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
 Nah wohnen, ermattend auf
 Getrenntesten Bergen,
 So gib unschuldig Wasser,
 O Fittige gib uns, treuesten Sinns
 Hinüberzugehn und wiederzukehren.

(V. 5–15)

Während in der eigenen Zeit ‚die Liebsten [...] ermattend auf getrenntesten Bergen‘ wohnen, setzt das Gedicht der anfangs genannten Gefahr der Trennung, die hier über den Superlativ ‚getrenntesten‘ noch einmal gesteigert wird, zur Überwindung des ‚Abgrunds‘ das verbindende Element der ‚leichtgebaueten Brücken‘ entgegen. Die ‚leichtgebaueten Brücken‘ stehen programmatisch für das von den *Gesängen* hervorzubringende Kulturpotential, ‚hinüberzugehn und wiederzukehren‘ – im räumlichen wie im zeitlichen Sinne, wie die ‚Gipfel der Zeit‘ betonen. Von diesem um das Potential des Übergangs wissenden Zeitraum aus setzt die imaginäre Reise des Ichs in der zweiten Strophe ein:

So sprach ich, da entführte
 Mich schneller, denn ich vermutet
 Und weit, wohin ich nimmer
 Zu kommen gedacht, ein Genius mich
 Vom eigenen Haus‘. Es dämmerten
 Im Zwielficht, da ich ging
 Der schattige Wald
 Und die sehnsüchtigen Bäche
 Der Heimat; [...]

(V. 16–24)

Das Initiationsmoment der Reise und damit der Ausgangspunkt des Gedichts liegt nun, analog zur räumlich ausgestalteten Dimension der ersten Strophe, im zeitlichen Übergang von Tag und Nacht – ‚es dämmerten im Zwielficht‘. Auch hier gestaltet sich somit der Moment des Übergangs als Moment der

Dichtung. Denn nun setzt die imaginäre Reise ein, die das Ich im Folgenden von der ‚Heimat‘ und Gegenwart in der zweiten Strophe in einer nach Osten gerichteten und in die Vergangenheit weisenden Bewegung nach „Asia“ führt, ehe die Sprechinstanz nach Patmos gelenkt wird: „Und da ich hörte / der nahegelegenen eine / sei Patmos, / so verlangte mich sehr, / dort einzukehren und dort / der dunklen Grotte zu nahn.“ (V. 51–56) An diesem Ort, an dem gemäß der christlichen Mythologie Johannes das Buch der Offenbarung verfasst hat,²³ setzt das zentrale Thema der christlichen Heilsgeschichte ein – vom letzten Abendmahl über den Tod Christi, der Wiederauferstehung bis zum Pfingstereignis –, die die folgenden zwei Strophentriaden umfasst. Hölderlin behandelt damit nicht nur einen wesentlichen Teil der eigenen Kulturgeschichte,²⁴ sondern reflektiert über die christliche Motivik zugleich das für die eigene Gegenwart zentrale Thema der Vereinzelung des Menschen und die Frage nach der Möglichkeit einer neuen kulturellen Gemeinschaft.

Die entscheidende Zäsur markiert der Tod Christi am Ende der sechsten Strophe. Hölderlin zählt die Christusfigur, wie Schmidt herausstellt, noch zur antiken Sphäre, Christus gilt ihm als deren „letzter Repräsentant“.²⁵ So herrscht bis zu der Stelle seines Todes, die damit den Untergang der Antike als ‚besondere, ideal gewordene Welt‘ markiert, im Gedicht ein harmonischer Zustand. Die idyllische Pracht der griechischen Antike wird in Strophe vier besonders hervorgehoben, selbst die Insel Patmos, als „dunkle Grotte“ (V. 56) eigentlich von der geradezu blendenden Schönheit der antiken Kultur abgegrenzt, stellt sich als „gastfreundlich“ (V. 61) und „liebend“ (V. 72) dar. Zugleich existiert noch eine Gemeinschaft, nämlich jene zwischen Christus und den Jüngern beim Abendmahl: „da, beim Geheimnisse des Weinstocks, sie / zusammensaßen“ (V. 81 f.). Die Zäsur hebt der Vers „Denn alles ist gut. Drauf starb er“ (V. 88) hervor. Hierauf folgt in den nächsten beiden Triaden das Gefühl der Trauer um den Verlust dieser Gemeinschaft. Konzise bildet dabei die siebte Strophe den Weg der Auflösung ab, wie er in *Das untergehende Vaterland* entwickelt wurde: Anfänglich herrscht Trauer und Schmerz angesichts der Empfindung der Auflösung, die hier mit dem Tod Christi in eins gesetzt wird – „Doch trauerten sie, da nun / es Abend worden“ (V. 91 f.). Zu sehr sind die Jünger noch dem alten Zustand verbunden: „und lassen wollten sie nicht / vom Angesicht des Herrn /

23 Vgl. Schmidt (2005), 971.

24 Bekanntlich ist *Patmos* auf Wunsch des Landgrafen von Homburg entstanden, der ursprünglich Klopstock um ein Gedicht gegen die aufklärerische Bibelexegese bat. Damit ist das Thema der christlichen Heilsgeschichte im Sinne der eigenen Kulturgeschichte durchaus bereits vorgegeben (vgl. dazu: Schmidt (1990), 185–190).

25 Ebd., 237.

und der Heimat.“ (V. 95–97). Doch geht auch in diesen Versen der Schmerz einher mit dem ahnenden Gefühl des Staunens: „Doch trauerten sie, da nun / es Abend geworden, erstaunt, / denn Großentschiedenes hatten in der Seele / die Männer“ (V. 91–94). Die Trauer über den Tod ist zugleich ein ‚erstauntes‘ Trauern. Es kündigt sich bereits ‚Großentschiedenes‘ in der Seele der Männer an, das im Moment der Trauer jedoch noch undefiniert und nur als Ahnen zu verstehen wäre. Dieses Ahnen wird am Ende der siebten Strophe noch einmal ausdrücklich aufgenommen: Angesichts des Pfingstereignisses, welches dem Tod Christi als Herabkunft des göttlichen Geistes folgt, erscheinen die Jünger nun als „ahnende[] Häupter“, die sich zeitweilig noch einmal als Gemeinschaft in der Erinnerung des Aufgelösten erfahren können „da, schwersinnend / versammelt waren die Todeshelden“ (V. 104 f.). Doch folgt auf das Pfingstereignis, das im letzten Erscheinen Gottes erneut gemeinschaftsstiftend zu wirken vermag, in der folgenden Triade die Zeit der Abwesenheit Gottes und damit der Verlust der Gemeinschaft. Strophe neun beklagt ausdrücklich die Vereinzelung des Menschen: „Doch furchtbar ist, wie da und dort / unendlich hin zerstreut das Lebende“ (V. 121 f.). Nachfolgend werden diese beiden Zustände von Gemeinschaft und Verlust derselben abermals kontrastiert. Die auffällige Verwendung der Enjambements in den Versen 140 und 142 verstärkt dabei die Trennungserfahrung auch sprachlich: „und wenn, ein Rätsel ewig füreinander / sie sich nicht fassen können / einander, die zusammenlebten / im Gedächtnis“ (V. 140–143). Die Erfahrung des Verlustes wirft in dieser Triade immer wieder die Frage nach den Möglichkeiten von Sinn-Gewissheit auf, die am Ende in der verzweifelten, allumfassenden Frage „was ist dies?“ (V. 151) kulminiert.

Auf die Ungewissheit antwortet die elfte Strophe, in der Hölderlin mit der Überblendung des biblischen Worflergleichnisses mit jenem vom Sämann den prozessualen Charakter von Geschichte offenlegt: „Ihm fällt die Schale vor den Füßen, aber / ans Ende kommet das Korn, / und nicht ein Übel ists, wenn einiges / verloren gehet“ (V. 155–158).²⁶ Dass das Korn vergeht, ist gerade kein ‚Übel‘. Es ist die notwendige Bedingung für das Entstehen eines Neuen, die Transformation von Schale über das Korn zu neuer Frucht stellt dabei den geschichtlichen Prozess von alter Wechselwirkung, Übergang und neuer Wechselwirkung sinnbildlich dar.²⁷ Die neue Wechselwirkung, die hieraus entstehen kann, bindet Hölderlin auch in diesem Gedicht in der letzten Strophe an die Notwendigkeit der Erinnerung: „daß gepfleget werde / der feste Buchstab, und bestehendes gut / gedeutet“ (V. 224–226). Das Neuentstehende benennt das Gedicht selbstbezüglich auf die eigene Gegenwart und dichterische

26 Vgl. Schmidt (1990), 244.

27 Vgl. dazu auch: Hellwig (2008), 325.

Tätigkeit am Ende: „Dem folgt deutscher Gesang.“ (V. 226) Die Präsenzform, mit der der letzte Satz des Gedichts auf den zukünftigen ‚deutschen Gesang‘ referiert, deutet auf die Zuversicht hin, mit der Hölderlin auf das Neue blickt. Zugleich ist es nicht mehr der Gesang eines Einzelnen, wie der Dichter ihn etwa noch in *An die Parzen* erbat,²⁸ sondern ausdrücklich ‚deutscher Gesang‘, d. h. der Gesang einer spezifischen kulturellen Identität, auf die das gesamte Gedicht ausgerichtet ist.²⁹ Insofern also im Verlauf des Gedichts die Phasen der Auflösung, wie in *Das untergehende Vaterland* beschrieben, im Motiv der imaginären Reise durchlaufen und so der genetische Charakter von Geschichte erkannt wurde, öffnet sich im letzten Vers der Blick auf die Zukunft, in der nach der zeitweilig beklagten Vereinzelung des Subjekts das Entstehen einer neuen nationalen Gemeinschaft im Gesang verkündet wird.

In den Stromgedichten *Am Quell der Donau*, *Der Ister* und *Der Rhein* wird die imaginäre Reise über das Flussmotiv strukturiert, an dessen Verlauf verstärkt die prozessuale Bewegung der Kulturbewegung entlang der Ost-West-Achse zur Darstellung gelangt. Es sind gerade die Ströme, so Kreuzer, die „ganz unmittelbar für die Präsenz der Bildungsprozesse von Landschaften [stehen], [sie] erinnern an die Präsenz der Übergängigkeit aus dem sich Landschaften gebildet haben – eine Übergängigkeit, die nicht abgeschlossen, sondern in die Zukunft hinein offen ist“³⁰. Ströme bebildern in den *Gesängen* unmittelbar Zeit im Raum und stehen durch das Urbarmachen des Landes für eine „Geschichtsleistung in dem Sinn, daß es Bedingung der Möglichkeit menschlicher Kultur ist“.³¹ In ihnen findet aber auch der Transformationsprozess der Geschichte, der unteilbare, aber veränderliche Zusammenhang von Altem und Neuem und ihr gemeinsamer Ursprung, der im *Böhlendorff-Brief* formulierte ‚Grund des Bildungstribs‘ im Bild der Quelle seine poetische Gestalt. Der Strom wird so „zur sinnfälligen Metapher für die Vermittlung von Ursprung und Gestalt, in ihm verbindet sich Vergangenes und Gegenwärtiges, Griechisches und Modernes, Östliches und Westliches.“³² In den Stromgedichten führt Hölderlin geschichtliche Prozessualität im Flussmotiv und der imaginären Reise entlang

28 So heißt es dort in den Anfangsversen: „Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen! / Und einen Herbst zu reifem Gesange mir“ (V. 1 f.).

29 Vgl. dazu auch Goebel (2016), 20.

30 Kreuzer (2008), 124.

31 Ebd.

32 Gabriel (1992), 138.

seines Laufs über die Engführung von geologischen Prozessen und kultureller Geographie vor Augen.³³

Bemerkenswert ist vorab der Umstand, dass die beiden nur fragmentarisch erhaltenen Donau-Gedichte die tatsächliche Fließrichtung des Flusses zumindest teilweise umkehren. Hölderlin benennt dieses Phänomen in *Der Ister* selbst, wenn es heißt „Der scheint aber fast / Rückwärts zu gehen und / ich mein, er müsse kommen / Von Osten.“ (V. 41–43). An dieser Stelle wird die doppelte Bewegung der idealischen Auflösung sichtbar, die gerade nicht der linearen Verlaufslogik des ‚realen Untergangs‘ folgt, sondern diesen in einem zweiten Schritt retrospektiv umkehrt. Diese Entgrenzungsbewegung des reproduktiven Akts der Erinnerung, wie er in *Das untergehende Vaterland* entworfen wurde, scheint in den Donau-Gedichten maßgeblich zur Anschauung zu kommen. Das etwa um 1800 entstandene und nur fragmentarisch erhaltene Gedicht *Am Quell der Donau* stellt in umgekehrter Fließrichtung des Stromes die ost-westliche Kulturbewegung in den Mittelpunkt.³⁴ Dabei wird der Strom mit dem Wort und der Stimme in eins gesetzt. Die Stimme begründet in ihrem unmittelbar affizierenden Moment die kulturgeschichtliche Bewegung, die das Gedicht weiter ausgestaltet:

[...] so kam
 Das Wort aus Osten zu uns,
 Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör' ich
 O Asia, das Echo von dir und es bricht sich
 Am Kapitol und jählings herab von den Alpen

Kommt eine Fremdlingin sie
 Zu uns, die Erweckerin,
 die menschenbildende Stimme. (V. 35–42)

Auch hier strukturiert das topographische Verfahren als Wechselwirkung von Natur und Mensch den Gang der Geschichte von Ost nach West, neben dem ‚Parnassos‘ spielt der ‚Kithäron‘ als natürliches Gebirge und kultureller Schauplatz zahlreicher antiker Mythen eine entscheidende Rolle. Die folgenden

33 Vor allem Alexander Honold interessiert sich immer wieder für die Rolle landschaftlicher und klimatischer Gegebenheiten im Sinne einer kulturgeographischen Lesart in Hölderlins Werk (vgl. Honold (2005); Honold (2020); Honold (2014); Honold (2002/2003)).

34 Angesichts des ungesicherten Titels scheint mir die Tatsache bemerkenswert zu sein, dass dieses Gedicht anders als die anderen Stromgedichte an keiner Stelle den Fluss selbst einbezieht. Allein der „melodische Strom“ (V. 30) lässt ihn anklingen, bezieht sich aber auf das Orgelspiel und nimmt damit die anschließende Bedeutung der Stimme vorweg. Dazu mehr im nachfolgenden Unterkapitel.

Strophen beleuchten nun die aufgerufene antike Sphäre genauer, wobei Hölderlin dabei immer wieder die kulturelle Differenz zur eigenen Gegenwart herausarbeitet, etwa wenn er in der fünften Strophe verstärkt die antike Festkultur in der Vergangenheitsform heraufbeschwört: „ihr Bürger schöner Städte, / Beim Kampfspiel, wo sonst unsichtbar der Heros / Geheim bei Dichtern saß, die Ringer schaut und lächelnd / Pries, der gepriesene, die müßigernsten Kinder.“ (V. 69–72) Von dieser Sphäre aus führt der Weg weiter nach Westen in die eigene Gegenwart. Einerseits zeichnet sich die Gegenwart durch die Aufgabe des Angedenkens aus: „und nicht umsonst ward uns / in die Seele die Treue gegeben. / Nicht uns, auch Eures bewahrt sie“ (V. 98–100). Andererseits ruft sie erneut die Momente des ersten Schmerzes, der Furcht und des Staunens auf, die wegen der Auflösungsbewegung auftreten: „Da stauen wir und wissens nicht zu deuten.“ (V. 106) Das Gedicht, das fragmentarisch bleibt, entwirft noch keinen Blick in die Zukunft. Der „Gesang“ (V. 115) des Ichs verstummt angesichts der Überwältigungserfahrung in der eigenen Gegenwart „seligweinend“ (V. 113). Doch verbleibt es in der Gewissheit, dass sich die Erkenntnis der Prozessualität von Geschichte auch für die eigene Zeit als gewinnbringend erweisen wird: „Doch Alles geht so“ (V. 117).

Der Ister, entstanden wohl 1803, bildet eine Art Mittelstellung in der Stromdichtung, indem er über den Bezug zur Donau unmittelbar an *Am Quell der Donau* anschließt, zugleich aber über den direkten Vergleich zum Rhein – „der andre / der Rhein ist seitwärts / hinweggegangen“ (V. 47–49) – als Gegenentwurf zu *Der Rhein* lesbar wird.³⁵ Die Makrostruktur der vierstrophigen Überlieferung wiederum knüpft an *Germanien* an. Auch hier beginnt die erste Strophe in der Gegenwart, die nächsten beiden führen in die Vergangenheit und die letzte öffnet wiederum den Blick auf die Zukunft. Verändert ist aber die Sprecherposition: *Der Ister* setzt mit dem emphatischen Ausruf „Jetzt komme, Feuer! / Begierig sind wir / zu schau den Tag“ (V. 1–3) an. Wo in den meisten *Gesängen* das Ich den Ausgangspunkt der Bewegung bildet, ist es hier eine das einzelne Subjekt überschreitende Sprechinstanz des Wir. Zugleich benennt das erste Wort ‚Jetzt‘ die eigene Gegenwart unmittelbar als Moment des Erwartens:

Wir singen aber vom Indus her
Fernangekommen und
Vom Alpheus, lange haben
Das Schickliche wir gesucht,

35 Vgl. dazu: Honold (2002/2003); Etzold (2019), 243 f.

Nicht ohne Schwingen mag
 Zum Nächsten einer greifen
 Geradezu
 Und kommen auf die andere Seite.
 Hier aber wollen wir bauen.
 Denn Ströme machen urbar
 Das Land. [...]

(V. 7–17)

Auch in diesem Gedicht entfaltet die erste Strophe einen Übergangsraum. Offenbar befindet sich die Sprecherinstanz ganz ähnlich wie in *Am Quell der Donau* am Übergang von Nacht zu Tag, ist sie doch ‚begierig‘ darauf, ‚den Tag‘ zu schauen. Zugleich ist die räumliche Situation durch den Übergang geprägt: ‚Ferngekommen‘ ist das Wir, der Weg vom ‚Indus‘ über den ‚Alpheus‘ verweist wieder auf die ost-westliche Kulturbewegung, die ‚Schwingen‘, die nicht zufällig an den Adlerflug aus *Germanien* erinnern, verstärken die vorangegangene Wanderbewegung, die die Sprecherinstanz zur Donau geführt hat. Diese ist es nun, die das Land für das Wir ‚urbar‘ macht, „brauchbar“³⁶ für den Aufbau von Städten, mithin für das Entstehen von Kultur. Fasst man den Strom als Versinnbildlichung des geschichtlichen Prozesses, den zudem die Wanderbewegung des Wir nachzeichnet, wenngleich in einer umgekehrten Richtung, wird die erste Strophe als poetische Ausgestaltung des in *Das untergehende Vaterland* entwickelten Modells lesbar. Durch den erinnernden Nachvollzug des geschichtlichen Prozesses wird dessen genetischer Zusammenhang, für den der Fluss steht, erkennbar, und aus dieser Erkenntnis heraus eine neue Wechselwirkung möglich, die das Urbarmachen des Landes in Verbindung mit dem Bauen der Menschen versinnbildlicht.

Der eingangs postulierten Einsicht in den genetischen Zusammenhang von Geschichte wenden sich die zweite und dritte Strophe intensiver zu, in denen sich nun auch die Sprecherinstanz von einem geradezu emphatisch auftretenden Wir auf ein Ich rückbesinnt. Es kommt, so ließe sich der Wechsel der Sprecherinstanz lesen, vornehmlich dem Dichter zu, den geschichtlichen Prozess anschaulich zu machen, damit eben jenes Wir als Form einer gemeinschaftlichen Kollektivität überhaupt erst gesichert hervortreten kann. Denn auch wenn, auffallend anders als in den übrigen *Gesängen*, schon in der ersten Strophe die Sprecherinstanz als ein Wir erscheint, ist dieses durchaus problematisch, wie Felix Christen anhand der handschriftlichen Überlieferung des Gedichts rekonstruiert hat. So finden sich in den Entwürfen entscheidende Änderungen zur überlieferten Niederschrift des Verses ‚Hier aber wollen wir bauen‘: In einem ersten Entwurf lautet der Vers „Hier aber bin ich an den

36 DWb 24, Sp. 2376.

Ister“ – es ist also zuerst das Ich, das das Potential des Übergangs zum Bilden einer neuen Wechselwirkung erkannt hat. Dieser Vers wird überarbeitet zu

sind wir
Hier aber **bin** ich an den Ister³⁷

Mit dem Wechsel von der ersten Person Singular in die erste Person Plural schließt Hölderlin an diesem Punkt an das am Anfang der Strophe formulierte Wir umstandslos an und damit auch die Gemeinschaft in den Erkenntnisprozess mit ein. Im Folgenden überschreibt Hölderlin diesen Entwurf jedoch erneut, diesmal ohne Streichung:

will
Hier aber wollen wir bauen³⁸

Insofern hier beide Möglichkeiten erhalten bleiben, eröffnet Hölderlin einen Raum für Interpretation: Ist es das Wir, das bauen will, oder vielmehr das Ich oder gar ein Drittes, das zwischen Ich und Wir steht, wie Christen anregt, wenn man ‚will‘ als Verbform in der dritten Person Singular liest?³⁹ Dieser Arbeitsprozess deutet auf den hohen Stellenwert hin, den die Möglichkeit einer gemeinschaftlichen Anschauung in Hölderlins Denken einnimmt. Liest man die erste Strophe als konzise Darstellung des historischen Prozesses im Sinne der in *Das untergehende Vaterland* entwickelten Überlegungen, erprobt Hölderlin in den vorliegenden Entwürfen verschiedene Formen des Bewusstwerdungsprozesses des Übergangs. In der vorliegenden Niederschrift hat das Wir den wahren Charakter von Geschichte erkannt und kann sich als Teil einer zu bildenden ‚neuen Wechselwirkung‘ verstehen. In den Entwürfen zuvor scheint es doch vor allem dem Dichter zuzukommen, eben jenes Bewusstsein erst einmal herzustellen und so dem einzelnen Subjekt die Möglichkeit zu geben, sich als Teil davon zu erfahren.⁴⁰ Nur scheinbar entscheidet sich Hölderlin in der letzten Niederschrift für die erste Möglichkeit, denn in den übrigen Strophen wird das Wir zugunsten des einzelnen Ichs zurückgenommen.

37 Beides zitiert nach Christen (2013), 125.

38 Ebd.

39 Dieses Dritte wäre nach Christen dann jener „einer“, der nicht weiter charakterisiert zweimal in der ersten Strophe auftaucht (vgl. ebd).

40 Ganz ähnlich verhält es sich auch in der *Friedensfeier*. Da in dieser die Problematik jedoch explizit über die Figur des Chores verhandelt wird, wird dies im nächsten Kapitel näher untersucht.

Die zweite Strophe wendet sich anschließend, gemäß der dreiteiligen Struktur der imaginären Reise, der antiken Sphäre zu. Der Fluss, der in der ersten Strophe mit der eigenen Gegenwart in Verbindung gebracht wurde, wird über die Figur des Herkules mit der antiken Kultur zusammengeführt. Das Gedicht legt über den Fluss den genetischen Zusammenhang von antiker Sphäre und eigener Gegenwart nahe, denn schon damals hatte der auch in der eigenen Gegenwart präsente Ister als verbindendes Element „den Herkules zu Gaste geladen“ (V. 28), dieser nahm die Einladung der „Schatten“ (V. 30) und „Kühlung“ (V. 33) wegen an. Während sich die Sprechinstanz in der zweiten Strophe keineswegs über diese Verbindung wundert – „so wundert / mich nicht, daß er / den Herkules zu Gaste geladen“ (V. 26–28) –, wird diese vermeintliche Gewissheit in der dritten Strophe in Fragen und Paradoxien und damit in eine scheinbare Ratlosigkeit überführt:

Der scheintet aber fast
 Rückwärts zu gehen und
 Ich mein, er müsse kommen
 Von Osten.
 Vieles wäre
 Zu sagen davon. Und warum hängt er
 An den Bergen gerade? Der andre
 Der Rhein ist seitwärts
 Hinweggegangen. Umsonst nicht gehn
 Im Trocknen die Ströme. Aber wie? [...]

(V. 41–50)

Das Ich steht nun dem Lauf des Flusses ratlos gegenüber, er ‚scheinet aber fast rückwärts zu gehen‘, seine Richtung ist in diesem Moment nicht eindeutig zu bestimmen.⁴¹ Sinnbildlich steht der Fluss an dieser Stelle für die als kontingent empfundene geschichtliche Gegenwart, in der das Erkennen eines sinnhaften Fortschreitens von Geschichte für das Subjekt unmöglich geworden zu sein *scheint*. Doch verweist die Wendung ‚umsonst nicht gehen / im Trocknen

41 Martin Heidegger ebnet diese scheinbare Paradoxie ein, indem er eine „geheime Gegenströmung“ (178) postuliert, sodass der „Strom in Wahrheit rückwärts“ (43) ginge. Dass der Fluss ‚in Wahrheit‘ dem Schwarzen Meer entspringe und in den Schwarzwald fließe, deutet Heidegger als Auftrag Hölderlins an die Deutschen, den Griechen nachzufolgen, am Strom zeige sich das „Heimischwerden im Unheimischsein“ (151), der zentrale Gedanken des geschichtlichen Denkens Hölderlins (vgl. Heidegger (1984)). Dass Hölderlin zum einen sehr genau den Unterschied zwischen den antiken und hesperischen Menschen herausgearbeitet hat und zum anderen keineswegs eine deutsche Nachfolge im Sinn hat, wurde im vorigen Kapitel dargestellt. Heideggers Vorgehen und Deutung wurde immer wieder kritisch beleuchtet, ausführlich in Bezug auf *Der Ister* insbesondere von Christen (2013).

die Ströme' auf eine trotz aller empfundenen Brüche und Kontingenzen zugrundeliegenden Sinnhaftigkeit, welche die letzte Strophe mit Blick auf die Zukunft ausformuliert: „Angehen soll der Tag / in der Jugend, wo er zu wachsen / anfängt“ (V. 61–63). Auch wenn der geschichtliche Verlauf, den der Strom bebildert, im Moment des Übergangs dem Subjekt zuerst unklar erscheinen mag – die letzten beiden Verse „was aber jener tuet der Strom, / weiß niemand“ (V. 71 f.) nehmen diesen Gedanken explizit auf –, formuliert *Der Ister* doch den Glauben an jenen neuen, jugendlichen ‚Tag‘. Imaginiert wird das Entstehen einer ‚neuen Wechselwirkung von Natur und Mensch‘, die erst über das gewonnene Bewusstsein über den wahren Charakter des geschichtlichen Prozesses, der seine poetische Gestalt im Ister gewinnt, möglich wird.⁴²

Ganz ähnlich verfährt Hölderlin auch in *Der Rhein*, seinem einzigen zu Lebzeiten publizierten Stromgedicht.⁴³ Auch dieses Gedicht setzt mit einer multiplen Grenzstellung des Ichs ein:

Im dunkeln Efeu saß ich, an der Pforte
 Des Waldes, eben da der goldene Mittag,
 Den Quell besuchend, herunterkam
 Von Treppen des Alpengebirgs,
 Das mir die göttlich gebaute,
 Die Burg der Himmlischen heißt
 Nach alter Meinung, wo aber
 Geheim noch manches entschieden
 Zu Menschen gelanget; von da
 Vernahm ich ohne Vermuten
 Ein Schicksal, denn noch kaum
 War mir im warmen Schatten
 Sich manches beredend, die Seele
 Italia zugeschweift
 Und fern hin an die Küsten Moreas. (V. 1–15)

Die ‚Pforte des Waldes‘ wurde bereits von Bernhard Böschenstein als „Ort des Übergangs“ charakterisiert,⁴⁴ Erik Schilling weist auf die dreifache lokale Grenzsituation hin, innerhalb derer sich das Geschehen entspinnt: „Das Geschehen ereignet sich erstens an der Schwelle zum Wald, zweitens an der

42 Wie schon in *Germanien* ist auch hier wieder das Motiv der Verjüngung in Verbindung mit dem Entstehen einer ‚neuen Wechselwirkung‘ von Bedeutung.

43 Der Erstdruck erfolgte 1807 in Seckendorfs *Musen Almanach für das Jahr 1808*, entstanden ist das Gedicht vermutlich bereits im Laufe des Jahres 1801 (vgl. StA II, 722).

44 Böschenstein (1968), 23. Antje Johanning wiederum hebt hervor, dass dieser Ort einen Grenzraum aufspannt, in dem sich Licht und Schatten treffen (vgl. Johanning (2002), 18).

Quelle des Rheins und drittens zwischen Himmel und Erde“.⁴⁵ Zugleich findet das Geschehen am ‚goldenen Mittag‘ statt, jenem Moment der Mittagsstunde, in dem die Sonne den Zenit überschreitet. Nur in diesem zeitlichen und räumlichen Übergangsraum kann das Ich anschließend „ohne Vermuten / ein Schicksal“ (V. 10 f.) vernehmen, welches zum Ausgangspunkt der imaginären Reise in den folgenden acht Strophen wird – auch hier verleiht Hölderlin dem Übergang wieder als Moment der Dichtung Gestalt. Die Reise folgt im Anschluss dem Gang des Rheins, der in doppelter Gestalt erscheint: als Lauf des Flusses und als Bildungsgang des Halbgotts. Die zweite und dritte Strophe schildern Geburt und Jugend des Rheins, wobei die zweite den Fokus auf die Gestalt des Halbgotts, die dritte stärker auf die des Flusses legt.

Zu Beginn dominieren das Gefühl des Schmerzes und das daraus resultierende blinde „Rasen des Halbgotts“ (V. 31): Das Ich hört „um Erlösung jammern / den Jüngling“, es vernimmt, „wie er tobt“ (V. 23 f.), und sein „furchtbares“ Rasen, denn ihn treibt ein „ungeduldig“ Verlangen, mit seinen Brüdern Richtung „Asia“ (V. 36 f.) zu wandern. Anders als der „Mensch“ (V. 41) und das „Tier“ (V. 42) treibt ihn die „unerfahrene Seele“ (V. 45) um. Sein „Fehl“ (V. 44) ist, dass er nicht weiß wohin. Mit anderen Worten reflektiert das Gedicht in den ersten drei Strophen anhand der doppelgestaltigen Figur des Rheins die Gefahr, die entsteht, wenn man sich der eigenen Richtung des Bildungstriebes nicht bewusst ist. Denn damit Kultur entstehen kann, so setzt das Gedicht fort, braucht es den Akt des Bewusstwerdens. Diesen stößt der Dichter an: Strophe vier wechselt die Perspektive, verdeutlicht durch den Tempuswechsel von Präteritum zu Präsens, und unterbricht das blinde Heraus- und Vorwärtsdrängen des Rheins durch gnomische Reflexionen. Diese bilden das Korrektiv, das den Rhein in geordnete Bahnen lenkt und in Strophe sechs zum Kulturstifter werden lässt:

Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch
 Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn
 Wie du anfingst, wirst du bleiben,
 so viel auch wirkt die Not,
 Und die Zucht, das meiste nämlich
 Vermag die Geburt,
 Und der Lichtstrahl, der
 Dem Neugeborenen begegnet.

(V. 46–53)

Das Rätsel des Ursprungs verweist nach Schilling zurück auf die Menschen in der vorangegangenen Strophe, die, anders als die Halbgötter, ihren Platz in der

45 Schilling (2018), 166.

Welt und damit ihren Ursprung kennen.⁴⁶ Hierauf muss sich auch der Rhein besinnen. Hölderlin führt hier eine für ihn typische dialektische Denkfigur ein: Ebenso, wie die Menschen des Göttlichen bedürfen, braucht auch das Göttliche die Menschen, um sich selbst zu erkennen.⁴⁷

[...] und bedürfen
die Himmlischen eines Dings,
so sinds Heroen und Menschen
und Sterbliche sonst. Denn weil
die Seligsten nichts fühlen von selbst,
muß wohl, wenn solches zu sagen
erlaubt ist, in der Götter Namen
teilnehmend fühlen ein Anderer,
den brauchen sie;

(V. 106–114)

Im Falle des Halbgotts Rhein braucht es den Dichter und seinen Gesang, damit er sich selbst erkennen und die Unkenntnis über seine Richtung, sein ungeduldiges und ‚blindes‘ Streben, überwinden kann. Ähnlich wie Pindar vertritt Hölderlin hier ein starkes Dichterbild. Der Dichter ist derjenige, der aus seiner Einsicht über den Gang der Geschichte heraus in der Lage ist, Ratschläge zu erteilen.⁴⁸ Besinnt sich nun der Rhein seines eigenen Ursprungs, kann er zum „stillwandelnden“ Stifter von Kultur werden: „wenn er das Land baut / der Vater Rhein und liebe Kinder nährt / in Städten, die er gegründet“ (V. 88–90).

Die folgende Triade nimmt die dargestellte Entwicklung noch einmal auf und stellt der Gefahr der Selbsterstörung, die in einer potentiell unendlichen

46 Vgl. ebd., 168.

47 Diese Denkfigur unterscheidet Hölderlin ausdrücklich von Klopstock (vgl. ebd., 170). Hölderlin emanzipiert so den Menschen von der Sphäre des Göttlichen, wenn er eine wechselseitige Abhängigkeit konstatiert. Hier zeigt sich, dass sein hoher Ton gerade nicht von der ausdrücklichen Nähe zum Göttlichen bestimmt ist, sondern sich hiervon emanzipiert und dezidiert vom Menschen ausgeht.

48 In seinen späteren, fragmentarisch gebliebenen Gedichten wird Hölderlin einen Schritt hinter dieses selbstgewisse Dichterbild zurücktreten. In dem Fragment *Die Titanen ...* etwa vermag der Dichter angesichts des ausbrechenden Kampfes zwischen den Titanen und den olympischen Göttern, allen voran Zeus, nicht mehr zu entscheiden, ob der Kampf tatsächlich zugunsten der göttlichen Ordnung entschieden wird. Damit verschiebt sich auch die Rolle des ‚Vaterlandes‘: Während in den *Gesängen* stets eine ‚neue Wechselwirkung‘ denkbar bleibt, wird das Gelingen einer solchen in den späteren Gedichten zunehmend prekär. In *Sonst nämlich, Vater Zeus ...* bittet das Dichter-Ich sogar ausdrücklich um Schonung des Vaterlandes angesichts der reißenden Zeit: „O wär es möglich / zu schonen mein Vaterland“ (V. 12 f.). Vgl. zu dieser Verschiebung auch: Geisenhanzlücke (2020a), insb. 227–255; Bennholdt-Thomsen/Guzzoni (2004).

Überschreitung liegt – „und den Göttern gleich zu werden getrachtet“ (V. 104) –, die vermittelnde Instanz der Erinnerung als Korrektiv entgegen:

Doch nimmer, nimmer vergißt ers.
 Denn eher muß die Wohnung vergehen,
 Und die Satzung und zum Unbild werden
 Der Tag der Menschen, ehe vergessen
 Ein solcher dürfte den Ursprung
 und die reine Stimme der Jugend. (V. 90–95)

Kraft der Erinnerung erkennt der Rhein seine Richtung und sein „wohlbeschiedenes Schicksal“ (V. 122), wird sein anfangs noch blindes und rasendes Vorwärtsdrängen in ein ruhiges Fließen überführt. Statt potentiell zerstörerisch ist er nun „seligbescheiden“ (V. 129) und „unbezwungen“ (V. 133) und kann so Kultur hervorbringen.

An der doppelgestaltigen Figur des Rheins, deren Entwicklung die imaginäre Reise folgt, zeichnet Hölderlin in den ersten neun Strophen die theoretischen Überlegungen einerseits des *Gesichtspunkts, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, andererseits die des *untergehenden Vaterlandes* konzise nach. Unter poetologischer Perspektive wird der Gang des Rheins analog zum Bewusstwerdungsakt des Bildungstriebes gestaltet. So ist es auch im *Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* ‚der einzige Fehler der Menschen, daß ihr Bildungstrieb sich verirrt, eine unwürdige, überhaupt falsche Richtung nimmt‘ und damit ‚blind wirkt‘ – dem entspricht das anfänglich ungerichtete Fließen des Rheins, der zugleich ausdrücklich als blind charakterisiert wird: „Die Blindesten aber / sind Göttersöhne“ (V. 40 f.). Nur im erinnernden Bewusstwerdungsprozess darüber, ‚woraus er hervorging und wohin er strebt‘, im Erkennen der eigenen Richtung also, kann der Bildungstrieb eine Dichtung hervorbringen, die aus dem Schatten ‚einer fast grenzenlosen Vorwelt‘ hervorzutreten vermag. Und ganz ähnlich muss auch der Rhein seine eigene Richtung in Rückbesinnung auf seinen Ursprung erkennen, um zum Kulturstifter zu werden.⁴⁹

Unter geschichtsphilosophischer Perspektive wiederum gewinnt der Prozess geschichtlichen Werdens, wie er in *Das untergehende Vaterland* entworfen wurde, in der Figur des Rheins poetische Gestalt. Das Gedicht setzt an dem Moment des Übergangs an, in dem zu Beginn der ‚noch zu unbekannte Schmerz‘ und die ‚Furcht‘ vor dem Neuentstehenden vorherrscht – hiervon

49 Jochen Schmidt arbeitet als weitere poetologische Reflexionsebene heraus, inwiefern sich Hölderlin mit dem Gedicht auch vom Geniegedanken des Sturm und Drang abzugrenzen sucht (vgl. Jochen Schmidt (2004), 404–414).

zeugt das ‚Jammern‘ des ‚Jünglings‘ ebenso wie sein scheinbar blindes und geradezu destruktives ‚Rasen‘. Dieser Zustand kann kraft der Erinnerung als Besinnung auf den Ursprung überschritten werden hin zur Entstehung einer ‚neuen Wechselwirkung von Natur und Menschen‘, wie sie die sechste Strophe explizit im Bild des ‚Vater Rheins‘ ausgestaltet. Das unbändige Fließen des Rheins, so stellt es die sechste und nochmals die neunte Strophe dar, gewinnt somit an Ruhe. ‚Stillwandelnd‘ kann er das Land bauen und Städte gründen, eine neue Wechselwirkung von Natur und Mensch entsteht.

Die abschließenden beiden Triaden wenden sich nun vom Rhein ab, die imaginäre Reise als Nachvollzug des Flusslaufes in seiner doppeldeutigen Gestalt endet in der eigenen Gegenwart, wie der Tempuswechsel vom Präteritum in Strophe neun ins Präsens in Strophe zehn markiert. Der gedankliche Wechsel wird sprachlich im Rückgriff auf die ersten beiden Strophen gestaltet: Ähnlich plötzlich wie in Strophe zwei die imaginäre Reise einsetzt – „jetzt aber, drin im Gebirg“ (V. 16) – endet sie in Strophe zehn mit den einleitenden Versen „Halbgötter denk‘ ich jetzt“ (V. 135); zugleich tritt erstmals wieder das Ich explizit in Analogie zum ersten Vers, ‚Im dunkeln Efeu saß ich‘, in Erscheinung. Dieses lenkt den Blick auf Rousseau, der nun statt des Rheins über den Vergleich zu Dionysos zum Halbgott stilisiert wird.⁵⁰ Am Bild Rousseaus nimmt Hölderlin zentrale Gedanken der vorherigen Strophen wieder auf: Wie auch der Rhein am Ende zum konstitutiven Element der neuen Wechselwirkung von Natur und Mensch wird, ist es an dieser Stelle Rousseau, der andere Halbgott, in dem Hölderlin den Ausgleich von Natur und Menschen erkennt.⁵¹ Zugleich evozieren die Strophen elf und zwölf einen ähnlichen Übergangsraum, wie er schon in Strophe eins entworfen wurde:⁵² Strophe elf nimmt die Position des Ichs in der ersten Strophe in den „Schatten des Walds“ (V. 162) wieder auf, der ‚goldene Mittag‘ wird in Strophe zwölf durch den Abend als Schwelle von Tag zu Nacht abgelöst.

Dieser Übergangsraum wird nun zum Raum des Festes, er eröffnet die Möglichkeit zur Begegnung von Menschen und Göttern, welche in der letzten Triade im „Brautfest“ (V. 180) evoziert wird, das den Moment des Ausgleichs und der Ruhe, wie er für den Rhein in Strophe neun expliziert wurde, neu darstellt: „Und ausgeglichen / ist eine Weile das Schicksal“ (V. 182 f.).

50 Vgl. dazu auch Schilling (2018), 173; Schmidt (1990), 118; Binder (1987), 217; Böschstein (1968), 100; Johanning (2002), 24 f.

51 Vgl. dazu Mohagheghi (2019), 377 f.; Schilling (2018), 174.

52 Antje Johanning erkennt einen solchen Übergang im „Bild des Erdsohns mit dem Himmel auf den Schultern“ (Johanning (2002), 25).

3.2 „Daß Gemeingeist über alles in allem gehen“. Die zeitweilige Konstitution einer gemeinschaftlichen Anschauung im Fest

Neben der imaginären Reise kommt dem Fest in *Der Rhein* wie auch in der *Friedensfeier* eine zentrale Rolle zu und verleiht dem hohen Ton poetische Kontur. Es ist einerseits das „Medium der Herstellung zeitlichen Übergangs und der Zukunftsöffnung“⁵³, andererseits der Ort, wo sich zeitweilig eine Gemeinschaft und ebenfalls eine gemeinschaftliche Anschauung zu konstituieren vermag. Das Fest als „Speichermedi[um] für die Tradierung des kollektiven Gedächtnisses“⁵⁴ ist auch für Hölderlin von entscheidender Relevanz. Zum einen ist das Fest der Moment, so ließe sich der zitierte Vers aus *Der Rhein* mit *Das untergehende Vaterland* zuspitzen, in dem der geschichtliche Übergang, der in der imaginären Reise zur Darstellung gelangt, zeitweilig zur Ruhe kommt. In ihm vereinigen sich das Unendliche und das Einzelne, was die notwendige Möglichkeitsbedingung des Entstehens einer ‚neuen Wechselwirkung‘ ist. Aus diesem Grund ist das Fest in beiden Gedichten nicht als Moment eines endzeitlichen Friedens zu verstehen, sondern stattdessen als ein „epiphanisches Ereignis (in) der Zeit bzw. Geschichte [...], daß den historischen Prozeß nicht transzendiert, sondern für ‚eine Weile‘ ‚ausgleicht‘ und deshalb der tradierenden Kraft des (dichterischen) ‚Gedächtnis[ses]‘ bedarf, um immer wieder erinnert und dadurch ‚behalten‘ zu bleiben“.⁵⁵ Zum anderen ist das Fest auch der Moment, wie im ‚Brautfest‘ zwischen Menschen und Göttern deutlich wird, in dem sich zeitlich beschränkt eine Gemeinschaft konstituieren kann. Diese Dimension ist für die Funktion des hohen Tons zentral: Die *Gesänge* zielen gerade darauf, selbst zu gemeinschaftsstiftenden Festen in der eigenen festlosen Zeit zu werden.

Mit dem Festmotiv schließt Hölderlin an Rousseau an, der in *Der Rhein* auch namentlich genannt wird, genauer an seine Festtheorie und die politische Funktion des Festes, die dieser im *Brief an d'Alembert* entwickelt. In dieser Schrift, die sicherlich zu den wichtigsten Festtheorien im 18. Jahrhundert zählt, entwirft Rousseau das zeitgenössische Fest im Anschluss an die antike Festkultur als Gegenentwurf zum zeitgenössischen Theater. Ausgangspunkt ist die Diagnose, dass das zeitgenössische Theater die Zuschauenden in einer

53 Mohagheghi (2019), 13.

54 Ebd., S. 65. Er bezieht sich dabei auf die Ausführungen von Jan Assmann, der das Fest als „Urform des kollektiven Gedächtnisses“ begreift (J. Assmann (1991), 27).

55 Philipsen (2020), 362; vgl. dazu auch Mohagheghi (2019), Kapitel 7.5.2.

„dunklen Höhle“ einsperre, in der diese „furchtsam und unbewegt in Schweigen verharrend“⁵⁶ sich selbst und ihre Mitmenschen vergessen:

Man glaubt, sich zum Schauspiel zu versammeln, dort aber trennt sich jeder von jedem, man vergißt seine Freunde, Nachbarn und Verwandten, um sich mit Märchen aufzuhalten, um traurige Schicksale längst Verstorbener zu beweinen oder auf Kosten der noch Lebenden zu lachen.⁵⁷

Dem damit einhergehenden Verlust der Erfahrung von Gemeinschaft, ein Bedürfnis, das nach Rousseau dem Menschen an sich jedoch inhärent ist,⁵⁸ stellt er das Fest als eine andere Form des Schauspiels gegenüber. Vorbild hierfür ist ihm die antike Festkultur. Denn die dort aufgeführten „großen und herrlichen Schauspiele“ der Antike, so argumentiert Rousseau, „wurden unter freiem Himmel vor den Augen einer ganzen Nation gegeben und boten überall nur Kämpfe, Siege und Preise, also was die Griechen mit brennendem Eifer zu erfüllen und ihrem Herzen Verlangen nach Ehre und Ruhm einzuflößen vermochte.“⁵⁹ Unter freiem Himmel und vor der ganzen Nation, also für die gesamte Polis sichtbar und hörbar, aufgeführt, erfüllten die ‚Schauspiele‘ die Funktion, den Griechen die Tugenden vom Streben nach Ehre und Ruhm ‚einzuflößen‘. Auch Rousseau erkennt hier eine stabilisierende Funktion des Schauspiels für die gesamte Polis, mithin also eine explizit politische Funktion. Diese will er auch für die eigene Zeit fruchtbar machen. Er will die Zuschauenden der ‚dunklen Höhle‘ des Theaters entreißen, in dem der Einzelne sich nie als Teil einer Gemeinschaft wahrnehmen kann, und sie stattdessen unter freiem Himmel (im Sinne der griechischen Agora) im Fest als das andere Schauspiel vereinen. Ein Schauspiel, das keinen Gegenstand und auch keine Trennung zwischen Darstellenden und Zuschauenden mehr hat, in dem sich die Menschen angesichts der herrschenden „Freiheit“ und „Freude“⁶⁰ als „Gemeinschaft offener Bewußtseine“⁶¹ erkennen, in welcher die gesellschaftlichen Trennungen zeitweilig außer Kraft gesetzt werden.⁶² In diesem Moment des Festes kann sich das Volk als eigenständiger und auch politischer Souverän konstituieren und erfahren.⁶³

56 Rousseau (1978), 462.

57 Ebd., 348.

58 Ebd.

59 Ebd., 414.

60 Ebd., 462.

61 Starobinski (1988), 144.

62 Vgl. ebd., 145.

63 Vgl. hierfür die ausführlicheren Darstellungen von Starobinski (1988); Mohagheghi (2019), 87–94.

Die politische Funktion des Festes bei Rousseau, die sich aus der Konstitution einer Festgemeinschaft ergibt, in der sich das Volk als Souverän erkennen kann, ist auch für Hölderlins Festmotiv von Relevanz. Denn in den *Gesängen* wird das Fest als der Moment exponiert, in dem sich eine gleichberechtigte Gemeinschaft zeitweilig konstituiert – sei es unter Zuhilfenahme eines mythologischen Denkens als ‚Brautfest zwischen Menschen und Göttern‘ in *Der Rhein* oder als Versammlung der ‚ahnenden Häupter‘ in *Patmos* im Pfingstfest. Aus dieser wenngleich nur temporär begrenzten Erfahrung heraus, so legen es die *Gesänge* nahe, kann, wenn sie durch die Erinnerung präsent bleibt, auch außerhalb des Festes das Entstehen einer gemeinschaftlichen Anschauung im Sinne einer neuen Wechselwirkung denkbar werden. Diese Erfahrung gilt es festzuhalten, so formuliert *Der Rhein* nachdrücklich: „Kann aber ein Mensch auch / im Gedächtnis doch das Beste behalten, / und dann erlebt er das Höchste.“ (V. 200–202) Nur über die Erinnerung an einen solchen Moment der Begegnung wird ein Neuentstehendes als ‚das Höchste‘ in der eigenen Gegenwart des Übergangs möglich, wie die letzte Strophe von *Der Rhein* darstellt: „Dir mag [...] Gott erscheinen oder / in Wolken, du kennst ihn, da du kennest, jugendlich, / des Guten Kraft, und nimmer ist dir Verborgnen das Lächeln des Herrschers“ (V. 210–215). Auch hier nennt Hölderlin wieder explizit das Jugendliche, als das er die neue Wechselwirkung in *Das untergehende Vaterland* charakterisiert hatte. Die emphatische Dopplung des ‚Kennens‘ verweist wiederum auf den vorangegangenen Bewusstwerdungsprozess, welcher im ‚Brautfest‘ seinen Höhepunkt fand, der notwendig war, um den geschichtlichen Zusammenhang überhaupt begreifen zu können. Nur so ist es möglich, des ‚Guten Kraft‘, das Potential des Übergangs zu begreifen und gerade nicht im „ordnungslos[en]“ (V. 220) Zustand „uralte[r] Verwirrung“ (V. 221) zu verharren.

Eindrücklicher noch als in *Der Rhein* liegt dieses Thema zentral der *Friedensfeier* zugrunde. Wie angedeutet, soll das Friedensfest, das im Zentrum des Gedichtes steht, anders als zumeist in der Forschung üblich, nicht als Evokation eines endzeitlichen Friedens oder als Ausruf des Endes der Geschichte gelesen werden,⁶⁴ sondern vielmehr als zeitweilige Stillstellung des Übergangs, in dem der geschichtliche Moment des Werdens sichtbar und somit eine neue

64 Nach Jochen Schmidt ist das Fest als Ende der Geschichte zu lesen, auf das die eschatologische Bewegung des Gedichtes zielt. Während Yashar Mohagheghi ausgehend von der Figur des „Fürsten des Festes“ eine politische Lesart statt einer eschatologischen ins Feld führt, verbleibt seine Lesart des Gedichtes dennoch bei der Deutung eines endzeitlichen Friedens, der das Ende der Geschichte markiert (vgl. Schmidt (1990), 9–74; Mohagheghi (2019), 358–376).

Wechselwirkung erfahrbar wird – und in dem sich zugleich eine Gemeinschaft zusammenfindet, die es dann für die eigene ‚festlose‘ Gegenwart zu gewinnen gilt. Damit wird das Fest zum epiphanischen Ereignis, gerade weil sich hier die Möglichkeit öffnet, die Prozessualität von Geschichte in der Stillstellung des Übergangs zu erkennen.

Die *Friedensfeier* in der vorliegenden Reinschrift entstand unter dem Eindruck des Friedensschlusses von Lunéville am 9. Februar 1801, der die Hoffnung auf ein Ende der fast zehnjährigen europäischen Kriegsgeschehnisse schürte. Aufschlussreich sind hierfür Briefe an die Schwester und an den Bruder, die von der Hoffnung zeugen, welche Hölderlin selbst in diesen Friedensschluss legte.⁶⁵ So schreibt er noch vor dessen Unterzeichnung in der Silvesternacht 1800/1801 an den Bruder:

Indes begnüge dich mit diesen flüchtigen Worten und nimm zum Abschiede die stille, aber unaussprechliche Freude meines Herzens in dein Herz [...]. Diese, teure Seele, daß unsere Zeit nahe ist, daß uns der Friede, der *jetzt* im Werden ist, gerade das bringen wird, was er und nur er bringen konnte; denn er wird vieles bringen, was viele hoffen, aber er wird auch bringen, was wenige ahnden. Nicht, daß irgendeine Form, irgendeine Meinung und Behauptung siegen wird, dies dünkt mir nicht die wesentlichste seiner Gaben. Aber daß der Egoismus in allen seinen Gestalten sich beugen wird unter die heilige Herrschaft der Liebe und Güte, daß Gemeingeist über alles in allem gehen, und daß das deutsche Herz in solchen Klima, unter dem Segen *dieses neuen* Friedens erst recht aufgehen, und geräuschlos, wie die wachsende Natur, seine geheimen weitreichenden Kräfte entfalten wird [...].⁶⁶

Der ‚Egoismus in allen seinen Gestalten‘, so hofft Hölderlin, wird in einem ‚Gemeingeist‘ der ‚Liebe und Güte‘ aufgehen. Er sieht einer neuen Form von Gemeinschaft entgegen, in der das vereinzelt Subjekt im Sinne des ‚Gemeingeistes‘ seinen Platz zu finden vermag. Parallelen zu den Überlegungen aus *Das untergehende Vaterland* sind offenkundig. Die eigene Gegenwart ist die Zeit des Übergangs. Der Friede, der ausdrücklich ‚jetzt im Werden ist‘, versetzt die historischen Subjekte, wie schon in dem Aufsatz der Status der Erinnerung des Aufgelösten markierte, in einen Zustand des Hoffens und Ahnens. Der realhistorische Friede wird aber keineswegs als Endzustand des geschichtlichen Prozesses verstanden. Vielmehr bildet er den Zustand, in dem ein neuer ‚Gemeingeist‘ ‚erst recht aufgehen‘ kann, genauer wie ‚das deutsche Herz‘, ‚wie

65 Der Friedensschluss von Lunéville wurde keineswegs nur von Hölderlin, sondern auch von seinen Zeitgenossen durchaus als ‚Jahrhundertereignis‘ wahrgenommen (vgl. Mohagheghi (2019), 360 f.).

66 StA VI, 407 [Herv. i.O.].

die wachsende Natur, seine geheimen weitreichenden Kräfte entfalten wird'. Oder in den Worten des *untergehenden Vaterlandes*: Wie sich eine ‚neue aber besondere Wechselwirkung‘ als Verbindung von ‚Natur und Menschen‘ – dies wird an dem Vergleich mit der Natur im letzten Satz deutlich – bilden kann.

Unter diesem Eindruck entsteht nun die *Friedensfeier*, in der Hölderlin den politischen Frieden zur Versöhnung von Menschen und Göttern stilisiert. Wie der Brief an den Bruder vorwegnimmt, jedoch nicht als einen endzeitlichen Frieden, sondern als singular epiphanisches Ereignis in der Geschichte, an dem sich die Genese des geschichtlichen Prozesses zeigt und der so auf die Zukunft, auf das Denken einer neuen Wechselwirkung hin extrapoliert werden kann.

Die Ausgangssituation des Gedichts ist die jenes angekündigten Werdens des Friedens, ausgestaltet als Moment, in dem der Lärm des Krieges verklingt – „in der Tiefe verhallend“ (V. 31) – und der Friede sich ankündigt – „übertönt von Friedenslauten“ (V. 33). Die Zeit ist reif, so beschreibt es die erste Strophen-triade, diesen sich ankündigenden Frieden im Fest zu begehen, zu dem das Ich in Funktion des Dichters einlädt – „und manchen möcht' ich laden“ (V. 40). Möglich wird diese Einladung wiederum aus einer Grenzposition des Ichs heraus: Während die erste Strophe die „Abendstunde“ (V. 12) als Zeit des Festes markiert, charakterisiert sich das Ich selbst über den Zustand „dämmern-den Auges“ (V. 13). Auch hier kommt die Dämmerung als Zeit des Übergangs von Tag zu Nacht wie schon in *Der Rhein* zum Tragen. Wie in den anderen *Gesängen* denkt die *Friedensfeier* dem Dichter an dieser Stelle eine exponierte Rolle zu. Nach Schmidt zeichnet er sich durch sein „antizipatorisches Gespür“ aus, mit dem er „als erster das nahende Vollendungsstadium wahrnehmen [kann]“.⁶⁷ Unter der Perspektive, die in *Das untergehende Vaterland* entwickelt wurde, ließe sich formulieren, dass es gerade der Dichter ist, der sich der Prozessualität von Geschichte bewusst ist und dessen Aufgabe es ist, diese darzustellen und so für das geschichtliche Subjekt verfügbar zu machen. Diese Funktion wird in der *Friedensfeier* besonders augenscheinlich. So wird die Bewegung des Gedichts zwar weniger durch die imaginäre Reise selbst getragen, doch folgt die Einladung des Ichs, die vor allem die zweite und dritte Triade ausgestaltet, ebenso der räumlichen und zeitlichen Überschreitungs-bewegung, die dann in der letzten Triade wieder auf die eigene Gegenwart zurückgewendet wird.

Schmidt subsumiert die zweite Triade unter dem Aspekt des Werdens, die dritte unter dem Aspekt des „werkhaften Herstellens“ von Geschichte.⁶⁸ Unter dem Vorbehalt, dass, anders als Schmidt diese Stellen liest, weder das Werden

67 Schmidt (1990), 83.

68 Ebd., 25.

in der zweiten Triade auf einen endgültigen „Vollendungszustand“⁶⁹ zielt, noch die dritte Triade „die nunmehr abgeschlossene Geschichte“⁷⁰ verhandelt, sondern vielmehr die Sinnhaftigkeit des geschichtlichen Prozesses im Zentrum steht, kann durchaus an diese beiden Kategorien angeschlossen werden. So wäre Schmidt zuzustimmen, dass die zweite Triade unter dem Aspekt des Werdens den „Gang der Geschichte als unbewusstes Wachsen“⁷¹ formuliert. Wie in *Das untergehende Vaterland* der geschichtliche Prozess im Moment des Übergangs dem Subjekt zuerst nicht bewusst sein kann, so wird auch in der zweiten Triade das eher passive Erleiden von Geschichte ins Zentrum gerückt, jedoch nicht ohne Verweise auf eine vom Dichter bereits erkannte Sinnhaftigkeit, die dann in der dritten Triade deutlicher ausgestaltet wird. Ähnlich zu *Patmos* wird hier der geschichtliche Prozess – und vor allem das anfängliche Leiden an der Auflösung und dem Verlust von Gemeinschaft – an der Figur Christi festgemacht, der zugleich derjenige ist, der in der vierten Strophe durch direkte Adressierung zuerst zum Fest eingeladen wird:⁷²

Und manchen möcht' ich laden, aber o du,
 Der freundlichesten den Menschen zugetan,
 Dort unter syrischer Palme,
 Wo nahe lag die Stadt, am Brunnen gerne war;
 Das Kornfeld rauschte rings, still atmete die Kühlung
 Vom Schatten des geweihten Gebirges,
 Und die lieben Freunde, das treue Gewölk,
 Umschatteten dich auch, damit der heiligkühne
 Durch Wildnis mild dein Strahl zu Menschen kam, o Jüngling!

Ach! aber dunkler umschattete, mitten im Wort, dich
 Furchtbarenscheidend ein tödliches Verhängnis. (V. 40–50)

Die harmonische und gemeinschaftliche Sphäre zu Beginn der Strophe, die auch hier als Verbindung von Natur und Mensch entworfen wird, wird durch das ‚tödliche Verhängnis‘, den Tod Christi, schmerzlich aufgelöst, wie der klagende Ausruf ‚Ach!‘ verdeutlicht. Und auch in der folgenden Strophe wird die Sinnhaftigkeit des geschichtlichen Verlaufs weiterhin in Frage gestellt: „Auch darf alsdann das Freche drüber gehn“ (V. 55), „übt rauhbetastend den Wahn“

69 Ebd., 27.

70 Ebd., 26.

71 Ebd.

72 Auch wenn der „Fürst des Festes“ keineswegs eindeutig zu bestimmen ist, wie zuerst Peter Szondi gezeigt hat, ist man sich doch einig, dass an dieser Stelle mit „Jüngling“ die Christusfigur adressiert wird. Vgl. die ausführliche Argumentation von Schmidt (1990), 28–31; Szondi (1970b), 78 f.

(V. 57) zeugen von Verwerfungen und Brüchen, die sich im Bewusstsein des Menschen nicht umstandslos in ein sinnhaftes geschichtliches Geschehen übersetzen lassen. Doch weist Hölderlin in gnomischen Reflexionen bereits auf die Sinnhaftigkeit des Geschehens hin: als „aber umsonst nicht“ (V. 51) wird der Tod Jesu erkannt. Jedoch ist dies eben nur „tiefprüfend [...] zu fassen“ (V. 60) – es braucht die Reflexion des Prozesses, um diesen überhaupt begreifen zu können.

Die dritte Strophentrias fasst nun in den ersten beiden Strophen den gesamtgeschichtlichen Zusammenhang als „Tagewerk“ (V. 81) und „Bild“ (V. 87) des „Herrn der Zeit“ (V. 79), der in Strophe neun im heraufbeschworenen Fest gipfelt. Der immer wieder verschiedentlich beschworene „Gott der Zeit“ (V. 89) entfaltet den geschichtlichen Prozess als „Zeitbild“ (V. 94), das als „Zeichen“ (V. 95) dem Menschen offenliegt und damit potentiell erfahrbar wird. Geschichte wird damit als *explicatio dei* gestaltet, wie Schmidt schreibt, zur „göttliche[n] Selbstentfaltung im Prozeß der Geschichte“, die „eine Entfaltung des in der Geschichte selbst liegenden Sinns“ ist.⁷³ Während Schmidt nun aber hieraus folgert, dass sich der „Sinn der Geschichte [...] erst am Ende der Geschichte vollends wahrnehmen“ lässt,⁷⁴ scheint es mir eher so zu sein, dass Hölderlin nicht am Ende der Zeit, sondern im Fest als Stillstellung des Übergangs eben jenen ‚Sinn der Geschichte‘ erkennbar werden lässt. Denn das Fest wird zum „Zeichen [...] zwischen ihm und andern / ein Bündnis zwischen ihm und andern Mächten ist“ (V. 95 f.). Ein Bündnis, das stellvertretend für die ‚besondere, ideal gewordene Welt‘ steht, wenn es am Ende der achten Strophe heißt: „Nicht er allein, die Unerzeugten, Ew’gen / sind kennbar alle daran, gleichwie auch an den Pflanzen / die Mutter Erde sich und Licht und Luft sich kennet“ (V. 97–99).

Im Fest, das in der neunten Strophe evoziert wird, finden nun wie schon in *Der Rhein* Menschen und Götter zusammen:

Der Allversammelnde, wo Himmlische nicht
 Im Wunder offenbar, noch ungesehn im Wetter,
 Wo aber bei Gesang gastfreundlich untereinander
 In Chören gegenwärtig, eine heilige Zahl
 Die Seligen in jeglicher Weise
 Beisammen sind, und ihr Geliebtstes auch,
 An dem sie hängen, nicht fehlt; denn darum rief ich
 Zum Gastmahl, das bereitet ist,
 Dich, Unvergeßlicher, dich, zum Abend der Zeit,

73 Schmidt (1990), 81.

74 Ebd.

O Jüngling, dich zum Fürsten des Festes; und eher legt
 Sich schlafen unser Geschlecht nicht,
 Bis ihr Verheißenen all,
 All ihr Unsterblichen, uns
 Von eurem Himmel zu sagen,
 Da seid in unserem Hause.

(V. 103–117)

Die Götter offenbaren sich den Menschen im Fest unmittelbar, nicht mehr vermittelt durch ‚Wunder‘ oder ‚Wetter‘, beide treten im Gesang und in Chören zusammen als neue, wenngleich zeitlich begrenzte Form der Gemeinschaft.⁷⁵ Diese Gemeinschaft nimmt den Gedanken des ‚Gemeingeistes‘ aus dem Brief an den Bruder wieder auf, in welchem Hölderlin das Moment des Neuentstehens betont hat. Entsprechend markiert auch in der *Friedensfeier* das Fest, das am ‚Abend der Zeit‘ stattfindet, statt das Ende des geschichtlichen Prozesses seine kurzzeitige Stillstellung, die notwendig ist, damit dessen Sinnhaftigkeit erkannt werden und ein Neues sich bilden kann: ‚und eher legt / sich schlafen unser Geschlecht nicht‘ deutet die Überlegung aus *Das untergehende Vaterland* an, dass sich ‚aus dem überbleibenden Geschlechte‘ eine neue, aber besondere Wechselwirkung bilden könne. ‚Unser Geschlecht‘ und ‚unser Haus‘ verdeutlicht in der ersten Person Plural, dass sich hier eine neue Gemeinschaft ankündigt.

Wie schon in *Der Rhein* verbleibt das Gedicht nicht im epiphanischen Moment des Festes. In der letzten Triade wendet es sich wieder der eigenen Gegenwart unter der gewonnenen Einsicht über den geschichtlichen Prozess zu. Strophe zehn veranschaulicht nun die eigene Zeit als zugleich hoffnungsvolle geschichtliche Schwellensituation durch das Bild der an der Türschwelle sitzenden Mutter: ‚Doch Hoffnung rötet die Wangen, / Und vor der Türe des Hauses / Sitzt Mutter und Kind‘ (V. 122–124). Diese Verschiebung zurück in die Gegenwart stellt jedoch keineswegs einen Rückschritt dar, der den Moment des Festes negiert oder die dort evozierte versöhnende Friedensgemeinschaft zurücknimmt. Vielmehr wird diese Erfahrung zur Möglichkeitsbedingung, die eigene Gegenwart konstruktiv als Teil des geschichtlichen Prozesses zu begreifen. Hiervon zeugt das Gefühl der Hoffnung und auch hier wieder des ‚Ahnen[s]‘ (V. 126), zugleich ist in ihr das Zukünftige bereits zu fühlen, wie ‚verkünden‘ (V. 118) und ‚kündet‘ (V. 120) andeutet. Was geahnt wird und sich ankündigt, ist eine neue Form der Gemeinschaft ‚in unserem Hause‘, die in der eigenen Gegenwart reift, wie die letzte Strophe noch einmal reflektiert. Als Akt

75 Wie Jochen Schmidt gezeigt hat, dominiert hier die antike Vorstellung der Theoxenia, wörtlich übersetzt ‚das zu Gast sein der Götter bei den Menschen‘. Damit betont er vor allem das allumfassende versöhnende Moment des Festes (vgl. ebd., 83 f.).

des Reifens wird dort die Genese des geschichtlichen Prozesses *in nuce* nachvollzogen: Im ersten Moment herrscht Schmerz angesichts der Auflösung: „Wie die Löwin, hast du geklagt, / O Mutter, da du sie, Natur, die Kinder verloren“ (V. 142–144). Doch hat sie, Mutter Natur, „manches gebaut, / und manches begraben“ (V. 149 f.). Werden und Vergehen sind dem geschichtlichen Prozess inhärent. Ist dies erkannt, weicht der Schmerz und das Heranreifen des Neuen, und ein Bewusstsein darüber, dass eine neue Wechselwirkung entstehen kann, wird möglich: „Nun kennest, nun lässt du dies; / denn gerne fühllos ruht, / bis daß es reift, furchtsamgeschäftiges drunten“ (V. 154–156).⁷⁶

Wie an der kursorischen Analyse deutlich wurde, so lässt sich an dieser Stelle resümieren, verleiht Hölderlin im von Pindar aufgenommenen Motiv der imaginären Reise dem Übergang, in dem sich der geschichtliche Prozess darstellt, in den *Gesängen* poetische Gestalt. Dabei folgen die Gedichte konzise dem Weg der Bewusstwerdung der Auflösung, den *Das untergehende Vaterland* theoretisch beschrieben hatte. Beständig reflektieren die Gedichte den ersten Moment der Auflösung als eine schmerzhaft Erfahrung, der zugleich immer auch ein, wenngleich noch unsicheres, Ahnen der Möglichkeit einer neu entstehenden Wechselwirkung eingeschrieben ist. Dieser Unsicherheit wird der bewusste Nachvollzug des genetischen Charakters von Geschichte mittels der imaginären Reise entgegengestellt. Aus diesem Erfahrungsprozess heraus eröffnet sich anschließend eine gesicherte Perspektive auf die Bildung einer neuen Wechselwirkung. Die immer wieder aufgerufene kulturhistorische Bewegung, die über das Motiv der Ströme oder des Flugs des Adlers evoziert wird, verdeutlicht weiterhin, dass innerhalb dieses Prozesses auch die Antike keine statische Größe darstellt, an der die eigene Gegenwart zu messen ist, sondern ebenso dem geschichtlichen Prozess von Werden und Vergehen folgt und damit genetisch mit der eigenen Gegenwart verbunden ist.

Im Motiv der imaginären Reise wird so der Übergang als Grundkonstituens des hohen Tons fassbar, insofern sie stets von raum-zeitlichen Schwellenmomenten ausgeht, von denen aus die eigene Zeit des Umbruchs eine neue

76 Mohagheghi hebt hervor, dass hier an dieser Stelle zudem auf das Titanische angespielt wird, das für eine geschichtliche Haltung steht, „die gekennzeichnet ist durch ein übermäßiges Begehren bzw. Zu-viel-Wollen.“ (Mohagheghi (2019), 374). Vor dieser Gefahr warnte bereits das Gedicht *Der Rhein*, auch dort war es das jugendliche, blinde Vorwärtstreiben des Halbgotts, vor dem gewarnt wird. Zugleich geht es Hölderlin aber nicht nur darum, gegen das „selbstermächtigte, ‚geschäftige‘ Treiben der Menschen, Geschichte machen zu wollen“ (ebd.), anzuschreiben, sondern auch darum, dem zugrundeliegenden passiven Gefühl des blinden Unterworfenseins unter einer als kontingent erfahrenen Gegenwart die aktive Reflexion des geschichtlichen Prozesses selbst entgegenzusetzen.

Gestalt gewinnen kann und die damit zugleich zur Möglichkeitsbedingung der Überschreitung dieses Zustandes avanciert. Jene Überschreitungsbeziehung wird über die Kraft der Erinnerung immer wieder an die eigene Gegenwart rückgebunden; sie verliert sich augenscheinlich nie in einem exzesshaften Progress ins Unendliche, ins ‚Ungebundene‘. Wie Hölderlin programmatisch in *Patmos* formuliert, geht es darum, ‚treuesten Sinns / hinüberzugehen und wiederzukehren.‘ In der Reisebewegung überschreiten die Gedichte zwar zeitliche und geographische Grenzen zwischen der eigenen Gegenwart und der Antike, jedoch immer nur, um den genetischen Prozess geschichtlichen Werdens offenzulegen, erfahrbar zu machen, und so die eigene Gegenwart in ihrer Potentialität neu deuten zu können. Das ist die ‚reelle Wechselvereinigung‘, die Hölderlin im *Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* als Reaktion gegen das ‚positive Beleben des Toten‘ als Ziel seiner Dichtung formuliert hatte. Die Funktion dieser ‚reellen Wechselvereinigung‘ ist es vornehmlich, die eigene geschichtliche Umbruchssituation in ihrer vermeintlichen Kontingenzerfahrung zu einem sinnhaften Geschehen umzudeuten. In dieser doppelten Überschreitung von Grenzen, die die *Gesänge* entfalten, manifestiert sich der eigentliche Charakter des geschichtlichen Übergangs, den Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* als ‚Vereinigung und Vergleichung des Vergangenen Einzelnen und des Unendlichen gegenwärtigen‘ theoretisch gefasst hatte und der im Motiv der imaginären Reise poetische Gestalt annimmt.

Dieselbe Funktion kommt dem Festmotiv zu, das anders als die Bewegung in der imaginären Reise als der ‚mythische Zustand‘ erscheint, in dem sich temporär das ‚Unendlichreale‘ mit dem ‚Endlichidealen‘ vereinigt und so ‚der Übergang aufhört‘. In den *Gesängen* wird diese Vereinigung sowohl in *Der Rhein* als auch in der *Friedensfeier* als zeitweiliger Moment des Ausgleichs begriffen – ‚und ausgeglichen / ist eine Weile das Schicksal‘ heißt es in *Der Rhein*. Wie schon in *Das untergehende Vaterland* ist der Ausgleich im Fest als Stillstellung des Übergangs keineswegs als vermeintlich teleologisches Ende der Geschichte zu lesen. Vielmehr ist er als Möglichkeitsbedingung einer ‚neuen, aber besonderen Wechselwirkung‘ zu verstehen. Daher bildet das Fest in den *Gesängen* auch nur einen epiphanischen Moment im geschichtlichen Prozess und nicht sein Ende – die Gedichte kehren immer in die eigene Gegenwart zurück, die dann jedoch in ihrer Potentialität anders erkannt auf ein Neuentstehendes und neue Form der Gemeinschaft hin geöffnet werden kann.

Damit lässt sich an der imaginären Reise in Verbindung mit dem Fest auch die wesentliche Funktion des Hölderlin’schen hohen Tons erkennen, nämlich kulturelle Identität zuallererst hervorzubringen. Es zeigt sich in diesen beiden Motiven also, wie Hölderlin poetisch die theoretisch beschriebene Leerstelle

im Funktionsmodell des hohen Tons füllt. Die *Gesänge* zielen auf die Konstitution einer gemeinschaftlichen Anschauung, in die sich das vereinzelte geschichtliche Subjekt zu reintegrieren vermag, welche erst im bewussten und erinnernden Nachvollzug des geschichtlichen Prozesses als Erfahrungsprozess möglich wird. Insofern die Gedichte diesen Erfahrungsprozess immer wieder neu vorführen, avancieren sie als Dichtung im hohen Ton im Lektüreprozess selbst zu gemeinschaftsstiftenden Festen in der eigenen ‚festlosen Zeit‘.

3.3 „+Chor. Zukunft“. Der Modus modernen Chorgesangs

Die gemeinschaftliche Anschauung, die die *Gesänge* hervorzubringen suchen, denkt Hölderlin im Anschluss an sein im Studium der Griechen erarbeitetes Funktionsmodell des antiken hohen Tons vom Chor her. Er stilisiert den Chor zum Idealbild einer Gemeinschaft, die in enger Verbindung mit dem Fest steht. In der eigenen ‚festlosen Zeit‘ jedoch, so reflektieren die Gedichte, ist eine solche Chorgemeinschaft nicht möglich. Entsprechend findet sich der Chor ausschließlich in der Erinnerung an die Antike oder er wird als kommender in der Zukunft verortet. Für eben jenen zukünftigen Chor, als ‚+Chor. Zukunft‘ sind die *Gesänge* konzipiert.⁷⁷ Mit anderen Worten gestalten die *Gesänge* im Modus festlicher Lektüre, in der momenthaft eine gemeinschaftliche Anschauung erfahrbar wird, den Chorgesang im modernen Modus ‚+Chor. Zukunft‘ poetisch aus. Und zwar auf dreierlei Weise: Erstens rufen die *Gesänge* den Chor immer wieder explizit auf und konturieren so einen Chor der Moderne, der gerade nicht identisch mit dem Vorbild der griechischen Antike ist. Zweitens reflektieren die Gedichte die Möglichkeit der Gemeinschaftsbildung immer wieder über die affizierende Wirkmacht der Stimme.⁷⁸ Sie führen dies in doppelter

77 So auch Etzolds These, der den Chor aber vom Theater her denkt (vgl. Etzold (2019)). Dieser Arbeit geht es jedoch darum, die sprachliche und vor allem stimmliche Komponente des Chorischen hervorzukehren.

78 Auch in diesem Zusammenspiel wird Rousseaus Festtheorie wieder relevant. Mit Blick auf den Chor und das Phänomen der Stimme in diesem Kontext wäre die noch wichtigere Schrift Rousseaus *Versuch über den Ursprung der Sprachen*. In dieser Abhandlung entwickelt Rousseau verschiedene Szenarien, die die Menschen zur Vergemeinschaftung angehalten haben. Eine entscheidende Urszene nimmt dabei gerade die Verbindung von Fest und Stimme in den Blick, die gemeinschaftsstiftend wirkt. Ausgangspunkt ist die Begegnung junger Frauen und Männer am Brunnen. Wo vorher die beiden Geschlechter aus arbeitsökonomischen Gründen strikt getrennt voneinander operierten, finden sie nun am Brunnen zusammen; diese Szene wird zum Ursprung der „wahre[n] Wiege der Völker“: „Dort bildeten sich die ersten Familienbande; dort trafen zum ersten Mal die beiden Geschlechter zusammen. Die jungen Mädchen holten Wasser für den Haushalt, die

Weise aus: Zum einen ist es immer wieder das Vernehmen der Stimme, das zum entscheidenden Initiationsmoment der imaginären Reise wird – die sinnliche Wahrnehmung wird derart zum Motor des geschichtlichen Erfahrungsprozesses. Zum anderen ist sie untrennbar mit dem Chor verbunden, der für eine projektierte Gemeinschaft steht und somit als modernes Erfahrungskollektiv inszeniert wird. Performativ gewendet bringen die Gedichte derart im Medium der Schrift eine Imago von Stimmlichkeit in Anschlag. Dabei macht ihre stimmliche Verlautbarung – in ihrer Taktilität und Materialität – erfahrbar, wie der hohe Ton als moderner Chorgesang zur Aussicht auf eine Möglichkeit von Gemeinschaft inszeniert wird. Hierbei spielen drittens die freien Rhythmen eine zentrale Rolle, in denen in der Verschränkung antiker und hesperischer Rhythmen ein Chor der Moderne in der Gegenwart des Gedichts hörbar wird, wie vor allem im *close reading* der *Wanderung* im folgenden Kapitel nachvollzogen werden wird.

jungen Männer führten ihre Herden zur Tränke. Dort begannen die Augen, die von Kindheit an mit denselben Gegenständen vertraut waren, Anmutigeres zu sehen. Das Herz erfreute sich angesichts dieser neuen Gegenstände, ein unbekannter Reiz besänftigte seine Wildheit, und es fühlte das Vergnügen, nicht allein zu sein. Das Wasser wurde unmerklich immer notwendiger, das Vieh hatte häufiger Durst. Man kam mit Hast herbei und schied mit Bedauern. In diesem glücklichen Zeitalter, wo nichts die Stunden einteilte, zwang auch nichts dazu, sie zu zählen. Die Zeit hatte kein andres Maß als das Vergnügen und die Langeweile. Unter alten Eichen, den Siegern über die Jahre, vergaß eine hitzige Jugend allmählich ihre Wildheit. Nach und nach zähmte man einander; indem man sich mühte, gehört zu werden, lernte man, sich zu erklären. Hier fanden die ersten Feste statt, die Füße sprangen vor Freude, die eilfertige Gebärde allein genügte nicht mehr, die Stimme begleitete sie mit leidenschaftlichen Tönen, das Vergnügen und die Begierde verschmolzen miteinander und wurden gleichzeitig empfunden. Hier endlich stand die wahre Wiege der Völker, und dem reinen Kristall der Brunnen entsprangen die ersten Feuer der Liebe.“ (Rousseau (1981), 194).

Entscheidend ist an dieser Stelle die Entwicklung dieser anfänglich nur beinahe zufälligen, weitestgehend noch nicht an Artikulation gebundenen Begegnungen hin zur ‚wahren Wiege der Völker‘ maßgeblich hierfür ist die Stimme, nicht die Sprache, die diese neue Form der Gemeinschaft zuallererst konstituiert. Für Rousseau geht mit dem immer stärkeren Drang des Aufeinandertreffens ebenso eine Steigerung der Notwendigkeit von Artikulation einher, da ‚man sich mühte, gehört zu werden, lernte man, sich zu erklären‘. Hierfür genügt die rein affektive Gebärdensprache, die sich im Tanz niederschlägt, bald nicht mehr, es braucht, so Rousseau, ‚die Stimme‘, die sich mit Gebärde, Tanz und Gesang verbindet und so zur reinen Kommunikation von Freude im Moment des Festes um den Brunnen herum wird. Diese Urszene von Gemeinschaftsbildung im Fest, das zur ‚Wiege der Völker‘ wird, steht viel stärker als im *Brief an d'Alembert* in unmittelbarem Zusammenhang mit dem affizierenden Potential der Stimme, das zum Ausgangspunkt der Konstitution einer neuen Gemeinschaft avanciert.

Wie im nächsten Kapitel gezeigt wird, bezieht sich Hölderlin in *Die Wanderung* explizit auf diese Szene.

Figuration eines Chors der Moderne

Hölderlins Begriff des Chors in den *Gesängen* ist keineswegs auf den antiken Chor der Tragödie zu reduzieren. Es braucht neue Formen poetischen Sprechens, in denen sich ‚Chor. Zukunft‘ realisieren kann. Entsprechend erprobt Hölderlin in den *Gesängen* das Denken eines neuen Chors, eines Chors, wie Etzold festhält, „nach der Tragödie, der jenen beerbt, Stilelemente, Gesten, Motive übernimmt, sie jedoch in einer der Tragödie fremden Sprache – dem Deutschen – und auf eine neue Weise anordnet“⁷⁹. In jenem modernen Chor der *Gesänge* kulminieren vielfältige Figurationen des Chores, neben dem antiken Chor werden auch der christliche Chor der Gemeinde sowie die Chöre der Revolutionsfeste aufgerufen.⁸⁰ Für letztere ist, ebenso wie für den antiken Chor, charakteristisch, dass sie mittels öffentlich vorgetragener Hymnen der „Dichtung einen neuen Sitz im gesellschaftlichen und politischen Leben“⁸¹ einrichten wollten.⁸² Auch hier ist die allen Kontexten gemeinsame Funktion des Chores der Konnex: Etzold verweist auf die Tatsache, dass der christliche Chor Funktionen des griechischen übernimmt, etwa das zeitlich begrenzte Zusammenbringen vieler Stimmen und das Hervorbringen einer Gemeinschaft, die Totenklage oder das Rühmen des eigenen Tuns.⁸³

Gleichzeitig unterscheiden sich der antike Chor und der christliche in ihrer Konstitution in Raum und Zeit und gerade auch in ihrer intendierten Wirkung. Während der Chor der Tragödie eine theatrale Öffentlichkeit generiert, vor der sich die tragische Handlung erst darstellt, öffnet der christliche Chor vor allem einen Raum der Erinnerung, der auf eine Wiederkehr Gottes ausgerichtet ist und diese herbeisehnt.⁸⁴ Beide Dimensionen spielen in den Chor der *Gesänge* hinein. Die Gemeinsamkeit, auf die es hier ankommt, wäre der ‚taktile Impuls des Stimmlichen‘, der die Chorgemeinschaft selbst konstituiert sowie im Verhältnis von Chor und Festgemeinschaft zum Tragen kommt.

Dass sich in Hölderlins Begriff des Chores beide Vorstellungen verschränken, lässt sich in dem Fragment gebliebenen vermeintlichen Auftaktgedicht der

79 Etzold (2019), 223.

80 Ebd., 220.

81 Meyer-Kalkus (2020), 594.

82 Als erster plädierte Stierle (1989) dafür, diese Feste als unmittelbaren Einfluss auf Hölderlins *Gesänge* zu lesen. Daneben weist auch Gerhard Kurz auf die Rolle der „alle Beobachter faszinierenden liturgischen Inszenierungen und Chöre“ in den Revolutionshymnen hin (Kurz (1973), 207). Ebenso Mohagheghi (2019) und Etzold (2019), 220.

83 Ebd.

84 Ebd.

Gesänge, *Der Mutter Erde*‘ und im ebenso nur fragmentarisch überlieferten *Am Quell der Donau* beobachten. So heißt es in ersterem:

Statt offner Gemeine sing' ich Gesang.
 [...]
 Doch wird ein anderes noch
 Wie der Harfe Klang
 Der Gesang sein
 Der Chor des Volkes.
 Denn wenn er schon der Zeichen genug
 Und Fluten in seiner Macht und Wetterflammen
 Wie Gedanken hat der heilige Vater,
 unaussprechlich wär er wohl
 und nirgend fänd er wahr sich unter den Lebenden wieder
 wenn zum Gesange nicht hätt ein Herz die Gemeinde. (V. 1–20)

Und in *Am Quell der Donau*:

Denn, wie wenn hoch von der herrlichgestimmten, der Orgel
 Im heiligen Saal
 Reinquillend aus den unerschöpflichen Röhren
 Das Vorspiel, weckend, des Morgens beginnt
 [...]
 Nun aber erwacht ist, nun, aufsteigend ihr,
 der Sonne des Fests, antwortet
 der Chor der Gemeinde; [...] (V. 24–35)

Der ‚Chor der Gemeinde‘ und der ‚Chor des Volkes‘ verweisen bereits auf die Doppelstruktur des Chorbegriffs bei Hölderlin, auf das Changieren zwischen dem Chor der antiken Tragödie, dem ‚Chor des Volkes‘, der sich auf die zeitgenössischen Revolutionsfeste in Frankreich beziehen lässt, und dem christlichen ‚Chor der Gemeinde‘. Allen ist gemein, dass ihnen eine gemeinschaftsstiftende Funktion zukommt, die Hölderlin über die beiden Genitivattribute ‚Gemeinde‘ und ‚Volk‘ ausdrücklich hervorhebt. Im Chor versammelt und erfährt sich die Gemeinde oder das Volk *als* Gemeinschaft – und zwar im Gesang.

In der *Friedensfeier* verbindet Hölderlin das Moment des Festes explizit mit dem Auftritt des Chores und der Möglichkeit des Gesangs – und zwar als unmittelbare Form der Begegnung. Insofern die *Gesänge* ‚unmittelbar das Vaterland oder die Zeit angehn‘ sollen, ist die Unmittelbarkeit der Begegnung an dieser Stelle von entscheidender Bedeutung. So sind die Götter im Moment des Festes nämlich gerade ‚nicht / im Wunder offenbar‘ und ebenso ‚ungesehn

im Wetter‘, also nur mittelbar dem Menschen erkennbar, sondern „bei Gesang gastfreundlich untereinander / in Chören gegenwärtig“. Gesang und Chor ermöglichen also eine unmittelbare, d. h. nicht durch Wunder und Zeichen nur mittelbar erfahrbare Begegnung von Menschen und Göttern, in der „die Seligen in jeglicher Weise / beisammen sind“ (V. 107 f.). Hölderlins Forderung, mit seinen Gedichten ‚unmittelbar‘ das Vaterland adressieren zu wollen, deutet in diesem Sinne bereits darauf hin, dass er die *Gesänge* im Modus eines solchen Chorgesangs denkt, dessen Wirkmacht er auch für die Dichtung fruchtbar machen will.

Was lässt sich nun über diesen Chorgesang sagen? Wie bereits im vorherigen Unterkapitel dargelegt wurde, verortet die *Friedensfeier* das Fest und damit auch den Chor in der Vergangenheit statt in der eigenen Gegenwart und extrapoliert diese Möglichkeit zugleich prospektiv kraft der Erinnerung in die Zukunft. Dabei kommt dem Dichter die Aufgabe zu, gerade weil er die Möglichkeitenfülle der gegenwärtigen Übergangszeit erkannt hat, zu einem solchen Fest *erneut* einzuladen. Mit anderen Worten ruft das Gedicht die Erinnerung an den Chor auf, zeigt aber zugleich, dass eine solche Gemeinschaft in der eigenen Gegenwart erst einmal keinen Ort zu haben scheint. Deutlich wird dies, wenn man sowohl die Überarbeitungen des Gedichts wie auch den realpolitischen Kontext hinzuzieht. Bemerkenswert erscheint dabei die Verschiebung des Chores im Singular zu den Chören im Plural in der Überarbeitung der ersten Prosafassung hin zur letzten Niederschrift, die wohl auf 1802/1803 zu datieren wäre. Im ersten Prosaentwurf der *Friedensfeier* wird der Chor nämlich gleich zu Beginn in einer gemeinschaftlichen ‚Wir-Form‘ evoziert: „Ein Chor nun sind wir. Drum soll alles / Himmlische was genannt war, eine Zahl / geschlossen, heilig, ausgehen rein aus unserem Munde.“ (V. 1–3) An keiner anderen Stelle in Hölderlins *Gesängen* konstituiert sich der Chor derart selbstbewusst durch den Sprechakt des gemeinsamen Wir-Sagens, noch dazu im Präsens. Für eben jenen Chor scheint aber in der Gegenwart kein Platz zu sein, denn in der letzten uns vorliegenden Fassung der *Friedensfeier* findet er sich so nicht mehr. Die Verse sind vielmehr aufgegangen in „wo aber bei Gesang gastfreundlich untereinander / in Chören gegenwärtig, eine heilige Zahl / die Seligen in jeglicher Weise beisammen sind“ (V. 105–108).

Möglicherweise ließe sich die ungewöhnliche Setzung des Chores im ersten Entwurf und seine spätere Auflösung aus dem realpolitischen Kontext, in dem dieses Gedicht entworfen wurde, erklären. So entstand die *Friedensfeier* unter dem Eindruck des Friedensschlusses von Lunéville im Februar 1801, die ersten Entwürfe dürften also spätestens um diese Zeit, vielleicht gar etwas früher entstanden sein, die letzte vorliegende Fassung dürfte allerdings erst

1802 vollendet worden sein, wie Sattler vermutet.⁸⁵ Briefe von dieser Zeit, unter anderem der bereits zitierte an den Bruder, zeugen von Hölderlins überschwänglichen Hoffnungen, die er in diesen Friedensschluss gelegt hatte, wenn er schreibt, dass nun der ‚Egoismus in allen seinen Gestalten sich beugen wird unter die heilige Herrschaft der Liebe und Güte‘, die in einem neuen ‚Gemeingeist‘ aufgehen werde. Diese Hoffnung auf einen neuen ‚Gemeingeist‘, auf eine neue gemeinschaftliche Sphäre wäre zumindest ein Indiz für den ungewöhnlichen Beginn des ersten Entwurfes, auf den selbstsicheren Ausruf ‚Ein Chor nun sind wir‘. Doch recht schnell enttäuschen die politischen Entwicklungen die hochgespannten Erwartungen und entsprechend nimmt die letzte Fassung der *Friedensfeier* diesen anfänglichen Enthusiasmus zurück, wenn sie das Friedensfest als ein zukünftiges entwirft und das Übergangsmoment und die Prozessualität des geschichtlichen Prozesses in den Mittelpunkt stellt, wie bereits am Motiv der imaginären Reise erläutert wurde. Mit dieser inhaltlichen Verschiebung wird nun aber auch zugleich die Rolle des Chores prekär. Er kann nur im erinnerten, zeitweise epiphanischen Moment des Festes erscheinen, nicht mehr in der Gegenwart. Er ist auch kein ‚Wir‘ mehr, das ‚Wir‘ findet sich nun hingegen an anderer Stelle: „Viel hat von Morgen an, / seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander, / erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.“ (V. 91–93). ‚Wir‘ sind kein Chor mehr, ‚wir‘ sind ein Gespräch und sollen erst noch Gesang werden – aus dem heraus sich dann eine zukünftige Festgemeinschaft bildet.

Ulrich Gaier hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass eine entscheidende Neuerung von den Elegien und Oden zu den *Gesängen* der Wechsel der Sprecherperspektiven ist.⁸⁶ Während die Oden vor allem eine monologische Perspektive einnehmen, ist in den Elegien eine dialogische Gesprächsstruktur dominant, oftmals explizit ausgestellt durch die paratextuelle Widmung „An die Verwandten“ (Heimkunft), „An Heinze“ (Brod und Wein), oder „An Siegfried Schmidt“ (Stutgard). Der Gesang als zentrales, namensgebendes Motiv der *Gesänge* hingegen ist für Gaier „Ausdruck und Vollzug der Erfahrung des höheren Zusammenhangs und der Zusammenstimmung in einer gemeinschaftlichen Sphäre“.⁸⁷ Eine solche gemeinschaftliche Sphäre, die der Chor ist, gilt es in der eigenen Gegenwart zu errichten, das ist das Ziel der *Gesänge*. Doch weiß Hölderlin um die Schwierigkeiten, er hat sie in *Das untergehende Vaterland* gegenwartsdiagnostisch beschrieben – und

85 Vgl. FHA 8, 638.

86 Vgl. Gaier (2004).

87 Ebd., 188.

verschiebt daher die Möglichkeit einer solchen gemeinschaftlichen Sphäre im Vers ‚bald sind wir aber Gesang‘ ausdrücklich in die Zukunft. Für Gaier haben wir es daher bei den *Gesängen* „mit einem Vorspiel, mit dem Gesang eines Einzelnen zu tun, der darauf hofft, daß ihm der Chor der Gemeinde, durch seinen Gesang erst konstituiert, antworten wird“.⁸⁸ Angesichts der eigenen Zeit des Übergangs, in der es die Aufgabe des Dichters ist, den geschichtlichen Prozess überhaupt erst einmal bewusst zu machen, wäre der Feststellung, dass der Gesang den Chor der Gemeinde erst konstituiert, zuzustimmen. Wenn nicht erkannt wurde, dass im stetigen Prozess von Werden und Vergehen die eigene Gegenwart alle Möglichkeiten für das Entstehen einer neuen Wechselwirkung bereithält, kann es keine gemeinschaftliche Anschauung und damit auch keinen ‚Chor der Gemeinde‘ geben.

Genau diesen Erfahrungsprozess führen die *Gesänge* in der imaginären Reise aus, d. h. das Bewusstwerden des geschichtlichen Prozesses findet im Gedicht selbst statt und eröffnet damit in der Lektüre bereits die Möglichkeit einer gemeinschaftlichen Anschauung – und damit auch die Möglichkeit des Chores. Es scheint dann auch so zu sein, dass durch die Möglichkeit des Chores, die im ersten Entwurf *Friedensfeier* eröffnet wird, der Gesang nicht mehr ausschließlich als der eines Einzelnen gedacht werden kann, sondern als Chorgesang, und sei es für einen zukünftigen Chor. Die auffällige Verschiebung der Personalpronomen im Verlauf der Gedichte von dem einsam sprechenden ‚Ich‘ zum gemeinschaftlichen ‚Wir‘ wäre ein Indiz dafür, dass jene gemeinschaftliche Sphäre, die die *Gesänge* stiften wollen, schon in der Gegenwart des Gedichtes vorhanden ist. Diese Verschiebung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der imaginären Reise und damit mit der Darstellung des geschichtlichen Prozesses. Die imaginäre Reise nimmt ihren Ausgang zumeist von einem explizierten Ich und kehrt über die Reflexion des geschichtlichen Prozesses am Ende in die Gegenwart zurück, wo nun statt des ‚Ichs‘ ein ‚Wir‘ spricht, so etwa in *Die Wanderung* oder *Patmos*. Aber auch unabhängig von der imaginären Reise findet diese Verschiebung in der *Friedensfeier* statt. Hieran zeigt sich, wie jene gemeinschaftliche Sphäre schon im Verlauf des *Gesangs* als die Möglichkeit des Wir-Sagens konstituiert wird. Die Gedichte verbleiben daher gerade nicht im Modus des Gesangs eines Einzelnen, sondern werden selbst zum Chorgesang, insofern sie in ihrem Verlauf, in dem der geschichtliche Prozess erfahren wurde, die Einzelperspektive auf eine gemeinschaftliche Perspektive, auf den Chor als Erfahrungskollektiv hin erweitern.

88 Ebd., 195.

Stimme als Bedeutsamkeitsfiguration

Und im Sinne eines solchen modernen Chorgesangs entfaltet Hölderlin seine *Gesänge* als ‚oratische Gedichte‘, als Gedichte, die zur stimmlichen Ausführung gedacht sind und die nur so ihre gemeinschaftsstiftende Funktion erfüllen können. Ob Hölderlin die *Gesänge* tatsächlich in einer Linie mit den Revolutionsfesten und konkreten chorischen Aufführungen denkt, kann nicht beantwortet werden, es liegen schlicht keine Zeugnisse darüber vor. Dass das laute Vortragen von Gedichten allerdings für Hölderlin spätestens seit seinem Studium gängige Praxis war, ist bezeugt. Am eindrücklichsten wäre in diesem Zusammenhang sicherlich der Dichterbund der Aldermänner, den er mit seinen beiden Studienfreunden Neuffer und Magenau unterhielt. In diesem ritualisierten die drei das Vortragen regelrecht zu einer Vortragsszene, bei jedem Treffen wurden nach festen Regularien eigene und fremde Gedichte und andere Texte vorgelesen und zur Disposition gestellt.⁸⁹ Die akribische Arbeit am Rhythmus der Gedichte, die sich an seinem eigenwilligen Aufschreibeprozess nachvollziehen lässt,⁹⁰ deutet ebenfalls darauf hin, dass Hölderlin schon im Akt des Dichtens selbst die Poesie vor allem von ihrer klanglichen Dimension her denkt. Er hat die sprachliche Bewegung des Gedichts bereits im Ohr, bevor er sie aufs Papier bringt.

Was sich aber an den Textfigurationen der *Gesänge* zeigen lässt, ist, dass Hölderlin u. a. im Zusammenhang mit dem Chor sehr genau über die Stimme als ein Phänomen reflektiert, das zwischen den Sprechenden und Hörenden einen Raum der Begegnung stiftet und ‚unmittelbar‘ anrührt. Angesichts der Funktion, von der aus Hölderlin seinen hohen Ton konzipiert, entwerfen die Textfigurationen so eine Imago ihrer eigenen Stimmlichkeit, in der die Gegenwärtigkeit der Chöre, wie es in der *Friedensfeier* heißt, sinnlich erfahrbar wird.

In *Am Quell der Donau* spielt die Stimme eine entscheidende Rolle. Anders als in den anderen Stromgedichten wird die gesamte imaginäre Reise gerade nur implizit über Fließrichtung des Flusses ausgestaltet, explizit hingegen über die Bewegung der Stimme. Zugleich stellt das Gedicht am deutlichsten von allen *Gesängen* die Verbindung von Chor und Stimme in einem die gesamte

89 Magenau schreibt rückblickend: „Wir versammelten uns nehmlich wöchentlich einmal, des Donnerstags bei einem Becher Weins oder Bier, und da mußte jeder ein Gedicht s[eine]r. Muße vorlesen, das er den Tag zuvor jedem der Gesellschaft schriftlich übergeben hatte. Frei zu urtheilen war jedem erlaubt, ja, es war *erste* Pflicht.“ (StA VII 1, 395 [Herv. i.O.]). Vgl. auch Meyer-Kalkus (2020), 593 f.

90 Vgl. dazu Previšić (2008); Mackrodt (2007).

erste Strophe umfassenden Vergleich dar.⁹¹ ‚Denn, wie‘, so leitet der erste Vers ein, dem den Raum füllenden Vorspiel der Orgel der ‚Chor der Gemeinde‘ antwortet, ‚so kam / das Wort aus Osten zu uns‘, genauer kommt gerade so ‚eine Fremdlingin sie / zu uns, die Erweckerin, / die menschenbildende Stimme‘. Das bedeutet, so wie der Chor – hier als ‚Chor der Gemeinde‘ dezidiert im christlichen Kontext verortet – sich vom tönenden Orgelspiel zu einem eigenen, gemeinsamen Gesang affizieren lässt, so soll sich auch das Wir vom ‚Wort aus Osten‘, von der ‚menschenbildenden Stimme‘ anrühren lassen und zu einem eigenen Gesang anheben.

Die Möglichkeit eines solchen Gesangs jedoch verschiebt das Gedicht, wie bereits im vorigen Unterkapitel zur imaginären Reise erörtert wurde, als kommenden in die Zukunft. Stattdessen umreißt Hölderlin ein entscheidendes Problemfeld, das in unmittelbarem Zusammenhang mit den Beobachtungen zu *Das untergehende Vaterland* steht:

Der Chor der Gemeinde; so kam
Das Wort aus Osten zu uns,
Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör‘ ich
O Asia, das Echo von dir und es bricht sich
Am Kapitol und jählings herab von den Alpen

Kommt eine Fremdlingin sie
Zu uns, die Erweckerin,
die menschenbildende Stimme.
Da faßt‘ ein Staunen die Seele
Der Getroffenen all und Nacht
War über den Augen der Besten.

(V. 35–45)

Anders als in der ersten Strophe, in der sich dem erweckenden Vorspiel der Orgel die aufsteigende Sonne und mit ihr der Chor der Gemeinde anschließt, folgt in der eigenen Gegenwart auf die vermeintliche ‚Erweckerin‘, die die Stimme ist, statt Licht und Klarheit Dunkelheit und Staunen, eine Form der Sprachlosigkeit. Die Stimme ist auch ‚Fremdlingin‘. Sie ist Ausdruck des Fremden, des Anderen, das dem Wir im ersten Moment nicht zugänglich scheint. Dieser Einbruch des Anderen, von dem das Wir unmittelbar ‚getroffen‘ wird und dem es sich nicht entziehen kann, ruft das Gefühl des Befremdens hervor, die Hörenden werden vom Staunen übermannt und in einen Zustand der Orientierungslosigkeit versetzt.

91 Zumindest die fragmentarisch gebliebene Überlieferung, die uns heute vorliegt. Diese legt aber mit dem Abstand von Überschrift zu den ersten Versen nahe, dass Hölderlin noch andere Verse als Anfang vorsah.

Hölderlin deutet diesen Zustand aber als Moment des Übergangs produktiv. Denn die Stimme ist zugleich auch ‚Erweckerin‘. Derart avanciert sie zum Initiationsmoment, das die imaginäre Reise im Folgenden auslöst und somit der eigenen Gegenwart, welche sich ohne das erweckende Element im Stillstand befindet,⁹² eine neue Perspektive eröffnet. So führt das Gedicht vom ersten Zustand des gegenwärtigen Staunens, den das unmittelbare Getroffenwerden von der ‚Fremdlingin‘ hervorrief, hinüber in die Erinnerung an die antike Sphäre. Erst in dieser Verschränkung der eigenen Gegenwart mit der antiken Welt, im Gewährwerden des Eigenen und des Fremden, „Und nicht umsonst ward uns / in die Seele die Treue gegeben. / Nicht uns, auch Eures bewahrt sie“ (V. 98–100), kann eine Antwort auf das Hören der Stimme möglich werden: „Darum, ihr Gütigen! umgebet mich leicht, / damit ich bleiben möge, denn noch ist manches zu singen, / jetzt aber endiget, seligweinend, / wie eine Sage der Liebe, / mir der Gesang“ (V. 111–115). Der Gesang aus der Dunkelheit heraus, die Antwort des Chores auf dieses Vorspiel der potentiell erweckenden Stimme, ist ein zukünftiger, dem der ‚Chor der Gemeinde‘ noch fehlt. Dennoch kündigt sich die Möglichkeit seines Erscheinens bereits hörbar im Gedicht über die rhythmische Gestaltung an. Etzold hat auf die inhaltliche Ähnlichkeit der Verse von *Am Quell der Donau* „Denn vieles vermag / und die Flut und den Fels und Feuersgewalt auch / bezwinget mit Kunst der Mensch“ (V. 46–48) mit dem ersten Stasimon der *Antigona* verwiesen.⁹³ Die inhaltliche Anspielung auf den Chor der Tragödie ließe sich an diesen Versen mit Blick auf den Rhythmus der Übersetzung und der *Gesänge* erweitern. Während in Hölderlins Übersetzung des ersten Stasimon vor allem die äolische Periode des Pherekrateus dominiert, wenn es um die „rhythmische Markierung der menschlichen Errungenschaften“⁹⁴ geht, hallt dieser im Vers ‚und die Flut und den Fels und Feuersgewalt auch‘ als verdoppelter wider und auch der ‚Chor der Gemeinde‘ ist gerade ein solcher Pherekrateus. In diesem rhythmischen Korrespondenzverhältnis verschafft sich der antike Chor der *Antigona* auch in den *Gesängen* Gehör.

Am Quell der Donau verbindet den Mangel an eben jener Gemeinschaft des Chores in der eigenen Gegenwart mit dem einer gemeinschaftlichen Anschauung, die es zuallererst zu konstituieren gilt. Diese Konstitution wird

92 Dass für Hölderlin die eigene Zeit, wenn der Übergang ausschließlich als Untergang und damit nicht als Möglichkeitenfülle begriffen wird, eine Zeit des geschichtlichen Stillstands ist, hat zuletzt Achim Geisenhanslüke betont (vgl. Geisenhanslüke (2020a), insb. 227–255).

93 Auch dort geht es um die Größe des Menschen, der sich durch die Kunst die Welt zu beherrschen imstande ist (vgl. Etzold (2019), 224).

94 Previšić (2008), 102.

möglich über das affizierende Moment der Stimme: Analog zu den Phasen aus *Das untergehende Vaterland* zeichnet das Gedicht den Weg von einem ersten Moment des Staunens über das Bewusstwerden des Zusammenhangs geschichtlichen Werdens in der Erinnerung an die antike Sphäre hin zur – wenngleich aufgeschobenen – Möglichkeit eines neuen Gesangs nach. Die Stimme fungiert hier wortwörtlich als ‚menschenbildende Erweckerin‘, insofern sie zum Auslöser des geschichtlichen Reflexionsprozesses im Bewusstsein des Subjekts wird, der den Verlauf des Gedichts strukturiert. Und an dessen Ende sich potentiell eine neue Gemeinschaft im Gesang als Resonanzraum auf die vernommene Stimme ankündigen kann.

Eine ganz ähnliche Funktion kommt der Stimme auch in anderen *Gesängen* zu, nämlich dass ihr Vernehmen zum ausschlaggebenden Initiationsmoment der Reflexion des geschichtlichen Prozesses wird. So etwa in *Der Rhein*, wo mit dem Vernehmen der „Stimme [...] des edelsten der Ströme, / des freigeborenen Rheins“ (V. 32 f.) die imaginäre Reise der Sprechinstanz einsetzt. Die Stimme des Rheins erfüllt den Raum von den Tiefen des Gebirges hin zur „Pforte des Waldes“, wo das Ich von ihr „ohne Vermuten“ ergriffen und in ihren Bann gezogen wird. In der Plötzlichkeit ihres Vernehmens ist jede Stimme, so hat Mersch hervorgehoben, „stets schockhaft und vom Augenblick einer Magie beseelt, immer ‚ent-setzlich‘ und von seltsamer Anziehungskraft“.⁹⁵ So erfasst auch hier die plötzlich einsetzende Stimme die Sprechinstanz schlagartig, entsetzt sie, indem jene sie mittels der nun im Anschluss einsetzenden imaginären Reise räumlich delokalisiert und aus der vorherigen Ich-Bezogenheit, dem Bei-sich-Sein gezogen und zur Reflexion des geschichtlichen Prozesses im Motiv des Flussverlaufs angeregt wird.

Diese geradezu körperliche Erschütterung, die der ‚seltsamen Anziehungskraft‘ der Stimme inhärent ist und die dem Ich widerfährt, klingt auch in der formal rhythmischen Gestaltung des Textes an. Während die erste Strophe das Schweifen der Seele rhythmisch mit der versübergreifenden Bewegung der gehäuften Enjambements verbindet, gerät dieser fließende Rhythmus mit dem plötzlichen Vernehmen der Stimme ins Stocken. Syntaktische und Verseinheit fallen nun häufiger zusammen, die rhythmische Bewegung über Versgrenzen hinweg erstarbt. Erst in der dritten Strophe, wenn die Stimme als diejenige des Rheins ausdrücklich benannt wird, häufen sich wieder die Enjambements und nehmen so das Fließen des Flusses rhythmisch wieder auf.

95 Mersch (2006), 211.

In *Germanien* nimmt die Stimme performativ in der direkten Rede des Adlers sogar beinahe die Hälfte des Gedichts ein. Während in den ersten beiden Strophen das Ich als Sprechinstanz fungiert, die die eigene Gegenwart als Zeit der Unsicherheit beklagt, *spricht* – die ungewöhnliche wörtliche Rede hebt den Sprechakt selbst deutlich hervor – in den letzten drei Strophen der Adler direkt zu Germania. Auffällig an seiner Rede ist ihr appellativer Charakter, der die letzten beiden Strophen bestimmt. Dreifach spricht der Adler Germania im Imperativ an und fordert sie auf, selbst zu einem eigenen Sprechen anzuheben: „Und nenne, was vor Augen dir ist“ (V. 83), „Dreifach umschreibe du es“ (V. 94) und „O nenne Tochter du der heiligen Erd' / einmal die Mutter“ (V. 97 f.).

In doppelter Perspektivierung legt das Gedicht den Fokus auf den Moment der stimmlichen Verlautbarung. Einerseits in der wörtlichen Rede des Adlers: Diese direkte Anrede, sein lautes Rufen (vgl. V. 60) ist notwendig, da Germania in einer ersten Begegnung, von der die fünfte Strophe berichtet, den Adler „voll süßen Schlummers“ (V. 66) gerade nicht achtete – „meiner du / nicht achtetest“ (V. 66 f.). Nun erscheint er erneut und spricht sie direkt an. Der Appellcharakter seiner Rede wird durch die Stimme, der sich Germania nicht entziehen kann, verdoppelt. Andererseits ist es im Anschluss an Germania, selbst die Stimme zu erheben, sich also vom Sprechen des Adlers affizieren zu lassen. Bezeichnenderweise zielt gerade der sprachliche Akt des Nennens, zu dem der Adler Germania auffordert, auf die Evokation einer neuen Gemeinschaft, wie sie die letzte Strophe entwirft. Auch in *Germanien* wird somit die Stimme, sowohl die gegenwärtige des Adlers wie auch die zukünftige Germanias, als ‚Erweckerin‘ dargestellt.

In der rhythmischen Gestaltung des Gedichts ist diese neue Gemeinschaft, von der die letzte Strophe kündigt, bereits zu hören. Eindrücklich geht dabei die Verschiebung der Sprechinstanzen mit einer rhythmischen einher.⁹⁶ In den ersten Strophen dominiert bis zur Rede des Adlers vornehmlich der Blankvers, der in der deutschen Dichtungstradition klassischerweise als Grundvers der dramatischen Figurenrede fungiert. Die eigene hesperische Gegenwart, von der aus das Ich zu Beginn spricht, wird im Blankvers hörbar. In der Rede des Adlers hingegen fällt erst einmal der Blankvers ganz weg, sie ist vom Trimeter, dem Versmaß der Figurenrede in der antiken Tragödie, und von äolischen Perioden dominiert, in denen Anklänge der tragischen Chöre, aber vor allem von Pindars Chorlyrik zu hören sind. Dieser rhythmische Wechsel verweist auf die antike Herkunft des Adlers, die bereits in der dritten Strophe inhaltlich vorweggenommen wurde. Nur in der letzten Strophe findet sich der Blankvers

96 Vgl. dazu genauer die rhythmische Analyse, die Previšić vorgenommen hat: Previšić (2008), 267–269.

punktuell wieder, in ihr verbinden sich nun verstärkt griechische und deutsche Versmaße zu einem neuen Rhythmus. Die kommende Gemeinschaft, die der Adler verkündet, verschafft sich im freien Rhythmus als Wechselwirkung der unterschiedlichen Versmaße Gehör. Es zeigt sich an dieser Stelle deutlich, wie die freien Rhythmen als Ausdruck des Übergangs zu verstehen sind, als Ankündigung eines neuen Gesangs.⁹⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Hölderlin die in *Das untergehende Vaterland* theoretisch formulierte Entstehung einer ‚neuen, aber besonderen Wechselwirkung‘ als Form einer neuen kulturellen Gemeinschaft entscheidend vom Chor her denkt. Wenn sich seine theoretischen Überlegungen darum drehen, wie der geschichtliche Prozess erfahrbar wird, bringt er in seinen Gedichten den Chor als modernen Erfahrungskollektiv in Anschlag. Dort, wo der Chor explizit in den *Gesängen* genannt wird, steht er für eine solche Gemeinschaft, die sich, in der *Friedensfeier*, in *Patmos* wie auch in *Am Quell der Donau*, im Moment des Festes zu konstituieren vermag. In der eigenen Zeit des Übergangs ist ein solches Fest aber nicht möglich. Entsprechend ist der Chor in der eigenen Gegenwart nur eine prekäre Erscheinung, er wird erinnert oder als kommender in die Zukunft verschoben. Für diesen Chor aber sind die *Gesänge* konzipiert, sie treten an die Leerstelle, die sich für Hölderlin aus dem Verlust der antiken Festkultur ergibt. Die Gedichte werden selbst zu gemeinschaftsstiftenden Festen, in denen sich ein ‚Chor des Volkes‘ konstituieren kann und übernehmen so die Aufgabe, das kulturelle Selbstverständnis der eigenen Gesellschaft zu formen.

Innerhalb dieser Konstellation kommt der Stimme und damit der sinnlichen Wahrnehmung eine zentrale Rolle zu. Immer wieder inszenieren die Gedichte das Vernehmen der Stimme als Initiationsmoment der imaginären Reise und damit die sinnliche Wahrnehmung als bedeutsames Element innerhalb der Erfahrung des poetisch ausgestalteten geschichtlichen Prozesses. Dies wird besonders in *Am Quell der Donau* deutlich: als ‚Fremdlingin‘ widersetzt sie sich einer vollständigen Explikation. Unter den Hörenden ruft sie zunächst nur ‚Erstaunen‘ hervor. An dieser Stelle avanciert sie dezidiert zu einer Figuration von Bedeutsamkeit, die Anteil am Erfahrungsprozess der Dichtung hat, und zugleich als ‚Erweckerin‘ begriffen wird, die die imaginäre Reise initiiert, welche anschließend die Bedeutung des geschichtlichen Prozesses poetisch entfaltet.

97 In seiner Analyse hebt auch Previšić die Bedeutung des Blankverses hervor und zeigt, wie Hölderlin „durch die Rückbesinnung auf den deutschen Wortfuß“ den Raum für einen neuen Gesang eröffnet. Die inhaltlichen Korrespondenzen zu den Sprechinstanzen lässt er weitestgehend ungeachtet (Previšić (2008), 160).

Diese Bedeutsamkeitsfiguration, die auch die anderen *Gesänge* verhandeln, ist gleichsam für Dichtung im Modus des hohen Tons selbst konstitutiv: In der stimmlichen Verlautbarung als Imago eines festlichen Lektüreprozesses der Gedichte wird der Gesang eines modernen Chores im Modus ‚+Chor. Zukunft‘ erfahrbar und damit auch sein gemeinschaftsstiftendes Potential.

3.4 Exemplarische Analyse: *Die Wanderung*

Die abschließende Analyse des Gedichts *Die Wanderung* soll exemplarisch vorführen, wie all diese konzeptuellen Überlegungen zum hohen Ton Hölderlins als Chor der Moderne innerhalb eines einzelnen Textes entfaltet werden. Daneben zielt die rhythmische Analyse darauf, die freien Rhythmen genauer als Ausdruck des Übergangs beschreibbar zu machen, insofern im Zusammenwirken antiker und hesperischer Rhythmen und Versmaße der geschichtliche Prozess sinnlich erfahrbar wird. Derart werden auch die freien Rhythmen konstitutiv für Hölderlins hohen Ton: In ihnen wird ein Chor der Moderne hörbar.

Die Entstehung des Gedichts *Die Wanderung* lässt sich nach Gerhard Kurz wohl nach dem Frühjahr 1801 datieren, erstmals veröffentlicht wurde es 1802 in *Flora. Teuschlands Töchtern geweiht. Eine Quartalsschrift von Freunden und Freundinnen des schönen Geschlechts*. Es erscheint ein zweites Mal in Seckendorfs *Musen Almanach für das Jahr 1807*, allerdings um die letzte Strophe gekürzt und mit einigen kleinen Änderungen versehen, die vermutlich von Hölderlin selbst stammen. Der nachfolgenden Analyse liegt die Fassung des Erstdrucks als umfassendste und gesichert nicht korrumpierte zugrunde.

Aufgebaut ist das neunstrophige Gedicht nach dem klassischen Vorbild Pindars formal in drei Triaden mit der gleichbleibenden Struktur von Strophe (12 Verse), Antistrophe (12 Verse) und Epode (15 Verse). Inhaltlich stellt es vielleicht am deutlichsten von allen *Gesängen* den genetischen Zusammenhang des geschichtlichen Prozesses dar, wie er in *Das untergehende Vaterland* gefasst wurde, wenn hier explizit das Werden sowohl der eigenen wie auch der antiken Kultur über das Motiv der imaginären Reise in den Mittelpunkt gerückt wird.

Wie schon *Germanien*, *Der Rhein* oder *Patmos* setzt auch *Die Wanderung* in der eigenen Gegenwart ein, von der aus die Reisebewegung in die Vergangenheit führt, ehe sie in den letzten beiden Strophen in die Gegenwart zurückgelenkt wird – auch hier ist der letzten Strophe ein Blick in eine hoffnungsvolle Zukunft eingeschrieben. Noch deutlicher als die anderen *Gesänge* entwirft *Die Wanderung* auch die antike Kultur als gewordene über den Mythos einer

Siedlungsbewegung deutscher Vorfahren ans Schwarze Meer. Damit wird die Antike nicht nur als ‚besondere ideal gewordene Welt‘ gedacht, die sich aufgelöst hat. Das Gedicht führt vielmehr den Prozess von Werden und Vergehen an der Antike vor, um ihn als sinnhaftes Geschehen zu Bewusstsein zu bringen und diese Erkenntnis für die eigene Zeit fruchtbar zu machen.

Wie die folgende Lektüre zeigen soll, ist gerade diesem Gründungsmythos, der in Anlehnung an Rousseaus beschriebener Urszene der Gemeinschaftsbildung im *Versuch über den Ursprung der Sprachen* gestaltet ist, die affizierende Wirkmacht der Stimme als Möglichkeitsbedingung für das Entstehen von Gemeinschaft eingeschrieben. Zugleich soll anhand einer kursorischen inhaltlich-rhythmischen Analyse nachgezeichnet werden, inwiefern Hölderlin über den Rhythmus Dichtung nicht nur als Darstellung, sondern auch als Ausdruck des Übergangs begreift und hierin die in *Das untergehende Vaterland* theoretisch beschriebene Engführung der Prozessualität von Sprache und Geschichte praktisch umsetzt und hörbar werden lässt.

Die ersten beiden Strophen von *Die Wanderung* adressieren die Heimat „Suevien“ (V. 1) durch direkte Ansprache des lyrischen Ichs als „meine Mutter“ (V. 1), der Raum Süddeutschlands bis zur „Schwester / Lombarda“ (V. 2 f.) wird dabei vor allem durch visuelle Naturschilderungen vermessen: von Bäumen über das „Alpengebirg der Schweiz“ (V. 7) und seine „schneeige[n] Gipfel“ (V. 16) hin zu „Neckars Weiden“ (V. 22) und dem Rhein. Diese überaus idyllisch geschilderte Heimat, sprachlich noch verstärkt durch die vielen adjektivischen Beschreibungen, birgt zugleich die Gefahr der ‚Blendung‘, wie die zweite Strophe betont: „Schwer verläßt, / was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort. [...] Sie alle meinen, es wäre / sonst nirgends besser zu wohnen“ (V. 18–24), lautet die Kritik der Sprechinstanz.

Auch wenn das Gedicht hier seinen hesperischen Ausgangspunkt anders als etwa *Germanien* als idyllisch statt als defizitär bestimmt, lassen sich die zitierten Verse doch als Warnung vor jener Überhöhung der ‚besonders ideal gewordenen Welt‘ lesen. Der Idylle, die die ersten beiden Strophen entwerfen, ist die Gefahr der Erstarrung inhärent, die blind für die Veränderung als konstitutives Merkmal von Geschichte ist. Aus dieser Blindheit resultiert auch in *Das untergehende Vaterland* der überwältigende, ‚noch zu unbekannte Schmerz der Auflösung‘. Er ist Ausdruck jener Überhöhung der sich auflösenden Welt aus Unkenntnis des geschichtlichen Prozesses, mit der das eigene Vaterland ‚als Alles erscheint‘ und seine eigentlich notwendige Auflösung ‚als reales Nichts erscheinen muß‘. Da der Dichter aber Einsicht über den genetischen Zusammenhang von Werden und Vergehen hat, das eigene Vaterland also nicht ‚geblendet‘ überhört, tritt er aus dieser Idylle heraus und exponiert sich

zu Beginn der dritten Strophe gegen das ‚Meinen‘ aller: „Ich aber will dem Kaukasos zu!“ (V. 25). Der plötzliche Ausruf markiert im Sinne der harten Fügung eine Zäsur. Diese wird inhaltlich wie rhythmisch vollzogen. Inhaltlich wendet sich das Ich ab von der Heimat, rhythmisch unterbricht der Ausruf das durch die vielen Enjambements evozierte rhythmische Fließen der ersten beiden Strophen.

Dieses offensive Heraustreten der Sprechinstanz gewinnt dabei seine Legitimation, das wäre ein entscheidendes Alleinstellungsmerkmal der *Gesänge* in Hölderlins Werkkomplex, nicht mehr aus der Nähe zum Göttlichen, sondern aus der Einsicht über den geschichtlichen Prozess und der hieraus erwachsenen Aufgabe, diesen ins Bewusstsein der geschichtlichen Subjekte zu überführen.⁹⁸ Die Erklärung für die exponierte Rolle folgt unmittelbar im Anschluss, bevor die kulturhistorische Bewegung einsetzt: „Denn sagen hört‘ ich / noch heut in den Lüften: / Frei sei’n, wie Schwalben, die Dichter.“ (V. 26–28) Während die Schwalben als Zugvögel die folgende Reisebewegung bereits vorwegnehmen, ist es auch hier das Hören, das Vernehmen einer wenngleich nicht explizierten Stimme, das als Initiationsmoment der imaginären Reise anzusehen wäre, wie es schon in *Der Rhein* oder *Am Quell der Donau* der Fall war.

Die Bewegung des Gedichts führt nun aber nicht direkt in die antike Sphäre Griechenlands. Sie setzt mit dem Mythos einer Siedlungsbewegung ein, welche als Ursprungsszene überhaupt erst zur Entstehung der griechischen Kultur führt:

Es seien vor alter Zeit
Die Eltern einst, das deutsche Geschlecht,
still fortgezogen von Wellen der Donau
am Sommertage, da diese
sich Schatten suchten, zusammen
mit Kindern der Sonn‘
am Schwarzen Meere gekommen;
und nicht umsonst sei dies
das gastfreundliche genennet.

(V. 31–39)

98 Martin Vöhler hat darauf hingewiesen, dass Hölderlin dieses Heraustreten des Dichters von Pindar übernommen hat. Auch in den *Epinikien* exponiert sich der Dichter selbst und reflektiert sein Handeln, spielt aber auch die „Überlegenheit des Dichters gegen die Borniertheit der Menge“ aus. Die Legitimation seiner Autorität leite er dabei aus der Götternähe des Dichters her (vgl. Vöhler (2000/2001), 64). Mir scheint aber die Verschiebung weg von einer Legitimation durch Götternähe hin zu einer durch geschichtsphilosophisches Bewusstsein, die Hölderlin in den *Gesängen* vornimmt und in *Das untergehende Vaterland* bereits theoretisch formuliert hatte, eine entscheidende Änderung zu sein.

Indem Hölderlin hier in einem nicht weiter überlieferten Gründungsmythos die griechische Kultur als Verbindung einer deutschen Siedlungsbewegung mit den ‚Kindern der Sonn‘ herleitet,⁹⁹ hebt er das Gewordensein der griechischen Kultur, entgegen eines klassizistischen Ursprungsdenkens, als ‚neue, aber besondere Wechselwirkung‘ dezidiert heraus. Und betont so den genetischen Zusammenhang von Hesperien und Antike, jedoch erst einmal unter umgekehrten Vorzeichen: Die antike Kultur erwächst, so behauptet das Gedicht, aus dem Zusammenschluss von ‚deutschem Geschlecht‘ mit den ‚Kindern der Sonn‘.

Die Begegnung dieser beiden Völker, aus der in der fünften Strophe das Entstehen eines neuen Geschlechts erwächst, wird nun als Szene eines Sprachwerdungsprozesses entworfen:

Denn, als sie erst sich angesehen,
 Da nahten die Anderen erst; dann satzten auch
 Die unseren sich neugierig unter den Ölbaum.
 Doch als sich ihre Gewande berührt,
 Und keiner vernehmen konnte
 die Rede des andern, wäre wohl
 entstanden ein Zwist, wenn nicht aus Zweigen herunter
 gekommen wäre die Kühlung,
 die Lächeln über das Angesicht
 Der Streitenden öfters breitet, und eine Weile
 Sahn still sie auf, dann reichten sie sich
 Die Hände liebend einander. Und bald

Vertauschten sie Waffen und all
 Die lieben Güter des Hauses,
 vertauschten das Wort auch und es wünschten
 die freundlichen Väter umsonst nichts
 beim Hochzeitsjubiläum den Kindern.

(V. 44–56)

Hölderlins Überlegungen erinnern an dieser Stelle stark an die von Rousseau im *Versuch über den Ursprung der Sprachen* beschriebene Begegnung der ‚jungen Mädchen‘ und ‚jungen Männer‘ am Brunnen als Urszene der Gemeinschaftsbildung.¹⁰⁰ Auch dort ist das gegenseitige Sehen und Erkennen der Ausgangspunkt des Verlangens nach Gemeinschaft, auch dort steigert sich die Kommunikation von bloßen Gebärden, hier das ‚liebende Händereichen‘, hin zur Entwicklung einer gemeinsamen Sprache, auch dort kulminiert die

99 Vgl. Schmidt (2005), 850.

100 Vgl. dazu Anm. 77 in diesem Kapitel.

Begegnung in einem Fest der Freude, aus dem die neue Gemeinschaft als neues Geschlecht erwächst.

In *Die Wanderung* hingegen wird die Stimme nicht explizit genannt. Hölderlin führt sie an dieser Stelle der Begegnung unbenannt ein als Präsenz, die noch vor jeder Bedeutung im hermeneutischen Sinne *berührt*. Die taktile Dimension der Stimme wird stattdessen durch andere körperliche Berührungen angedeutet, zuerst durch das Berühren der ‚Gewande‘, dann durch das Reichen der Hände. Das erste Berühren der Gewande zeugt von einem Angehörtwerden, dem man sich nicht zu entziehen vermag und das zugleich einer gemeinsamen Sprache vorausgeht: ‚Und keiner vernehmen konnte / die eigene Rede des andern‘. Die eigene Rede des andern – das ist die Rede, die dem anderen eigen ist, das ist aber auch die eigene Rede, wobei das Eigene zugleich als das Andere erscheint. In diesem Wechselspiel von Eigenem und Anderem ist die Rede selbst noch nicht zu vernehmen im Sinne eines bedeutenden Verstehens, die Stimme hingegen als bedeutsames Phänomen schon, welches sich in den Berührungen andeutet und in der Rede veräußert. Die Formulierung der ‚eigenen Rede des andern‘ führt nun aber noch eine zweite Bedeutungsebene mit sich. Sie verweist darauf, dass das Eigene und das Andere in einem untrennbaren Wechselverhältnis stehen, eine Denkfigur, die Hölderlin im *Böhlendorff-Brief* besonders prägnant ausformuliert. Die eigene Rede wird vom anderen überformt, sie ist zugleich immer auch Rede des anderen und entzieht sich somit dem intentionalen Zugriff des Sprechenden. Sprache, so ließe sich diese Stelle mit Dieter Mersch lesen, ist immer schon „an die Struktur der Alterität gekoppelt“¹⁰¹, sie ist „niemals die eigene“, sondern „auf vielfältige Weise die Sprache des Anderen.“¹⁰² Dies betrifft nach Mersch dann vor allem auch die Stimme und ihre Wirkung.¹⁰³ Nicht nur die Sprache ist ‚niemals die eigene‘, sondern auch die Stimme wird vom Anderen überformt, indem sie „seine Stimme aufnimmt und mit der eigenen verschmelzen lässt, die auch noch dort nachklingt, wo ich nichts mehr von ihr ahne.“¹⁰⁴ Mersch nennt dies die „mimetische[] Kraft der Stimme“.¹⁰⁵ Es ist die mimetische Kraft der Stimme als soziales und körperliches Phänomen, „die trotz aller scheinbaren Ignoranz

101 Mersch (2006), 227.

102 Ebd., 229.

103 Derrida entwickelt diesen Gedanken für die Zeichenhaftigkeit und Schrift unter den Parametern von Wiederholung und Zitat. Mersch hingegen argumentiert, dass Derrida in seiner Phonozentriermuskritik die Stimme in ihrer Körperlichkeit außen vorlässt, und erweitert damit Derridas Überlegungen mit Blick auf die Stimme (vgl. Mersch's Kritik an Derrida in: Ebd., 216–219 und 229).

104 Ebd., 228.

105 Ebd., 229.

dazu zwingt, hinzuhören und Stellung zu beziehen¹⁰⁶, indem sie sich immer schon im sozialen Raum mit dem Anderen bewegt. Und genau diese Wirkmacht der Stimme, die das Gegenüber zu einer Antwort zwingt, scheint mir in der *Wanderung* in der ‚eigenen Rede des andern‘ angelegt zu sein. Denn eine Antwort bleibt nicht aus. Und aus ihr folgt ein Zwist. ‚Die eigene Rede des andern‘ bricht wie die ‚Fremdlingin‘ in *Am Quell der Donau* ein und ruft als erste Reaktion Unverständnis und Ablehnung hervor. Zugleich ist sie auch in *Die Wanderung* ‚Erweckerin‘. Sie eröffnet ebenfalls einen Raum der Begegnung, der sich in der Geste des Händereichens ausdrückt. Auch hier ist es ein körperlich anrührendes Moment, das der ‚eigenen Rede des andern‘ folgt und sich als Ausdruck der Präsenz der Stimme lesen lässt. Denn es ist die Stimme, so hebt Doris Kolesch hervor, die „vermittelt, interagiert zwischen Instanzen, die zusammenkommen wollen, aber nicht zusammenkommen können“¹⁰⁷. *Die Wanderung* reflektiert dies im Bild des Händereichens. In diesem wengleich prekären Interaktionsraum wird nun auch ausgehend vom Vernehmen der Stimme und der geforderten Reaktion schließlich das Vertauschen der Worte als Entwicklung einer gemeinsamen Sprache möglich. Diese gemeinsame Sprache kulminiert in einem ‚Hochzeitsjubel‘, im Hochzeitsfest und der chorischen Geste des gemeinsamen freudigen Sprechens, aus dem heraus nun „schöner, den Alles, / was vor und nach / von Menschen sich nannt“ (V. 58–60) ein neues Geschlecht entsteht.

Von diesem Hochzeitsfest nun, aus dem ein neues ‚Geschlecht‘, das der griechischen Kultur, hervorgegangen ist, führt die Bewegung des Gedichtes weiter. Allerdings mit der Besonderheit, dass *Die Wanderung*, noch ehe sie das „Land des Homer“ (V. 79) in den nächsten beiden Strophen mittels der imaginären Reise genauer umschreibt, bereits den Verlust der antiken Kultur, die Auflösung dieser ‚besonderen Wechselwirkung‘ vorwegnimmt: „Wo, / wo aber wohnt ihr, liebe Verwandten, / daß wir das Bündnis wiederbegehnen / und der teuern Ahnen gedenken?“ (V. 60–63), fragt die Sprechinstanz im unmittelbaren Anschluss.

Zwei bemerkenswerte Aspekte werden an dieser Stelle deutlich. Zum einen stärkt Hölderlin in *Die Wanderung* die Sprechinstanz, wenn er den geschichtlichen Prozess am Beispiel der Genese der griechischen Kultur derart in den Mittelpunkt rückt. Denn stärker als in den übrigen *Gesängen* ist sich die Sprechinstanz in dem Moment, in dem sie in die griechische Sphäre eintaucht, bereits bewusst, dass die Antike als ‚besonders ideal gewordene Welt‘ dem Verlauf von Werden und Vergehen folgt. Mit anderen Worten: Sie hat den geschichtlichen

106 Ebd.

107 Kolesch (2003), 280.

Prozess bereits erkannt. Entsprechend selbstbewusst, wie sie sich zu Beginn dem ‚Meinen‘ der Menschen der eigenen Heimat entgegengesetzten kann, kann sie auch zu Beginn der achten Strophe konstatieren: „Doch nicht zu bleiben gedenk ich“ (V. 91). Das Ich geht zwar, wie in vielen den *Gesängen*, den Weg in die antike Sphäre, doch „nur, euch einzuladen, / bin ich zu euch, ihr Grazien Griechenlands“ (V. 98 f.), nur, um das ‚Bündnis wiederbegehnt‘ zu können.

Zum anderen und eng mit diesem Bündnis verbunden, ist *Die Wanderung* das einzige Gedicht, in dem aus dem zeitlich begrenzten Fest unmittelbar eine neue Kultur entsteht. Dieses Potential, sich im Fest als Gemeinschaft zeitweilig zu erfahren, liegt zwar auch den anderen *Gesängen* zugrunde. Doch nur *Die Wanderung* formuliert die Aussicht auf solch eine Möglichkeit konkret aus: Im Fest nehmen sich zum ersten Mal ‚das deutsche Geschlecht‘ und die ‚Kinder der Sonn‘ als Gemeinschaft wahr und aus dieser Erfahrung erwächst die griechische Kultur. Genau dieses Potential gilt es für die eigene Heimat fruchtbar zu machen. Aus diesem Grund tritt die Sprechinstanz die Reise in die Antike an, nur, um die ‚Grazien Griechenlands‘ einzuladen und so das Bündnis neu begehen zu können. Mit anderen Worten: um in der eigenen Zeit eben ein solches Fest zu errichten, aus dem eine neue kulturelle Identität erwachsen kann.

Dennoch braucht es notwendigerweise die imaginäre Reise in die griechische Sphäre, um denjenigen, die ‚meinen, es wäre sonst nirgend besser zu wohnen‘, die die Idylle als Rückzugsort gewählt haben, den geschichtlichen Prozess über die Antike als Kontrastfolie erfahrbar zu machen. Entsprechend kontrastreich steht auch die Schilderung der antiken Welt derjenigen der eigenen Heimat entgegen:

Voll tönten von Gesang; noch andere wohnten
 Am Tayget, am vielgepriesnen Himettos,
 die blühten zuletzt; doch von
 Parnassos Quell bis zu des Tmolos
 Goldglänzenden Bächen erklang
 Ein ewiges Lied; so rauschten
 Damals die Wälder und all
 Die Saitenspiele zusamt
 Von himmlischer Milde gerühret.

(V. 70–78)

Während in den ersten beiden Stropfen die eigene Heimat vornehmlich von einer visuellen Seite geschildert wurde, dominiert in der antiken Welt vor allem der Klang. In ihr ‚tönte‘ es ‚voll von Gesang‘, es ‚erklang ein ewiges Lied‘ und die Saitenspiele waren von ‚himmlischer Milde gerührt‘. In der Verbindung mit dem vorangegangenen ‚Bündnis‘ wird im ‚Gesang‘ an dieser Stelle der Chor als eine im Gesang vereinte Gemeinschaft evoziert, zugleich wird im Zusammenspiel zentraler Elemente der antiken Festkultur wie ‚Gesang‘, ‚Lied‘

und ‚Saitenspiele‘ eben jene dezidiert aufgerufen, in der sich das ‚Bündnis‘ der Polis seiner kulturellen Identität vergewissern konnte. Das Fehlen einer solchen Festkultur wird durch den Kontrast zwischen der geradezu stummen Heimat und der erklingenden Sphäre Griechenlands deutlich hervorgehoben.¹⁰⁸

Gleichzeitig markiert die landschaftliche Schilderung eine Nähe zur eigenen Heimat. Die beiden Strophen nehmen wortwörtlich zentrale Naturmotive wie ‚Bäume‘, ‚Bäche‘, ‚Quell‘ oder ‚Alpengebirg‘ zu ‚Bergen‘ aus den ersten beiden Strophen wieder auf. Einerseits konturiert das Gedicht die Differenz zwischen Griechenland und Hesperien über den Klang, andererseits eröffnet es aber auch eine Verbindung zwischen den beiden Sphären und hebt darin auch die Potentialität der eigenen Heimat hervor. Die Umstände sind günstig, ein solches ‚Bündnis wiederbegehn‘ zu können, und um sich dessen bewusst zu werden, braucht es die Darstellung dieser Verbindung in der imaginären Reise.

Die Wanderung legt damit dezidiert das ‚reale Prinzip‘ des geschichtlichen Prozesses von Werden und Vergehen offen: Sie entwirft die antike Welt als ‚besondere ideal gewordene Welt‘, in der Natur und Menschen in ‚besonderer Wechselwirkung stehen‘, die jedoch vergangen ist. Nach der Auflösung sind gerade das ‚überbleibende Geschlecht‘ und die ‚überbleibenden Kräfte der Natur‘ auch in der eigenen Zeit zu finden. Hierfür dient die poetische

108 Die eigene ‚dürftige Zeit‘ und die Frage nach der Überwindung dieses Zustands hatte Hölderlin schon früher mit dem Klang in Verbindung gebracht und so Geschichte und Dichtung enggeführt. So beklagt etwa die Aussageinstanz in der 1799 entstandenen asklepiadeischen Ode *An die Deutschen* das „Schweigen im Volk“ (V. 9). Doch anders als in den *Gesängen* verharrt das Gedicht noch im Gestus der Trauer um diesen Zustand, kein Anzeichen eines hoffnungsvollen Aufbruchs, vielmehr verbleiben das Ich und auch die eigene Heimat in dem Zustand der Erstarrung, das Gedicht bricht in einer resignativen Haltung ab: „Klanglos, ists in der Halle längst, / Armer Seher! Bei dir, sehnd verlischt dein Aug / Und du schlummerst hinunter / Ohne Namen und unbeweint.“ (V. 53–56). Der Abbruch des Gedichts an dieser Stelle zeugt davon, dass nicht nur der eigenen Heimat der Klang fehlt, sondern dass Hölderlin selbst noch keine Sprache gefunden hat, diesen wiederzugewinnen. So schreibt er an seinen Bruder im selben Jahr: „O Griechenland, mit deiner Genialität und deiner Frömmigkeit, wo bist du hingekommen? Auch ich, mit allem guten Willen, tappe mit meinem Tun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur um so ungeschickter und ungereimter, weil ich wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe, und unmächtig zum griechischen Himmel emporflüge“ (StA VI, 307). Hölderlins Versuche an Gedichten in antiken Strophenformen, wie hier der Ode, ermöglicht ihm noch kein ‚Emporflügeln‘ zum griechischen Himmel, er bleibt mit ihnen in der Klanglosigkeit der eigenen Zeit verhaftet.

In den *Gesängen* hingegen findet Hölderlin einen Weg, über die akustisch gestimmte Sphäre der Antike, die auch in *Germanien*, *Patmos*, *Der Einzige* oder *Andenken* evoziert wird, als Erinnerungsraum den Zustand der Klanglosigkeit der eigenen hesperischen Sphäre überwinden zu können.

Engführung der Naturmotive und die Darstellung der Verwandtschaftsbeziehung zwischen dem ‚deutschen Geschlecht‘ und dem griechischen. Ist dies erkannt, kann auch eine ‚neue, aber besondere Wechselwirkung‘ als neue ‚Verbindung der Dinge‘ entstehen. Und so wendet sich das Gedicht anschließend zu Beginn der achten Strophe wieder der eigenen Gegenwart zu, in einer ähnlich plötzlich einsetzenden Zäsur wie schon am Anfang der dritten Strophe: „Doch nicht zu bleiben gedenk ich.“ (V. 91) Ziel der imaginären Reise, so legt es das Gedicht nahe, ist nicht die bloße Erinnerung an die vergangene Welt der Antike, als vielmehr gegen die idyllische Erstarrung anzuschreiben und die eigene Gegenwart neu zu begreifen. Damit dieses Projekt als gewinnbringend erkannt werden kann, braucht es die Einladung an die ‚Grazien Griechenlands‘:

[...] und nur, euch einzuladen,
bin ich zu euch, ihr Grazien Griechenlands,
Ihr Himmelstöchter, gegangen,
Daß, wenn die Reise zu weit nicht ist,
Zu uns ihr kommet, ihr Holden! (V. 98–102)

Denn erst durch diese Einladung, die sinnbildlich den genetischen Zusammenhang von Antike und Hesperien als Teile des geschichtlichen Prozesses noch einmal ausdrücklich vor Augen führt, wird in der letzten Strophe das Entstehen einer neuen Gemeinschaft möglich, auf die die erstmalige Überschreitung vom Ich des Dichters hin zu einem „Uns“ hindeutet:

Wenn milder atmen die Lüfte,
und liebende Pfeile der Morgen
uns Allzudedultigen schickt,
Und leichte Gewölke blühn
Uns über den schüchternen Augen,
Dann werden wir sagen, wie kommt
Ihr, Charitinnen, zu Wilden? (V. 103–109)

Die letzte Strophe evoziert eine Szenerie des Aufdämmerns des Friedens und erinnert an die „leichtatmenden Lüfte“ (V. 118) zu Beginn der letzten Triade der *Friedensfeier* – etwas Neues kündigt sich an. Dieses ist zum einen ein erwachendes kulturelles Selbstbewusstsein, das aus dem erneuerten Bündnis zwischen den ‚holden‘ Grazien Griechenlands und den ‚Wilden‘ der hesperischen Welt entwächst. Zum anderen ist es ein anderes Sprechen, das Ausdruck dieses neuen Selbstbewusstseins ist. Es ist nicht mehr das Sprechen eines Einzelnen, sondern eines Wir, mithin ein chorisches Sprechen. Als einziger Satz des Gedichtes im Futur verweist es aber ausdrücklich auf ein zukünftiges

Sprechen, das nur durch die Erfahrung des geschichtlichen Prozesses möglich sein wird, der Chor selbst bleibt ein zukünftiger.

Die inhaltliche Bewegung der *Wanderung* von West nach Ost, die im Mythen- teil die griechische Kultur selbst als gewordene vorstellt, wird ebenso wie die Rückwendung von Griechenland in die eigene Heimat auch auf rhythmischer Ebene aufgebaut. Das Gedicht evoziert derart einen Eigenrhythmus, der deutlich Elemente der Chorlyrik Pindars und der antiken tragischen Chöre anklingen lässt. Es soll bei der rhythmischen Analyse vor allem darum gehen, darzustellen, wie Hölderlin den Interaktionsraum zwischen dem Eigenen und Fremden, der in der ‚eigenen Rede des andern‘ hervorgehoben wurde, auch performativ über den Rhythmus als Resonanzraum hörbar werden lässt. Die folgende Analyse schließt an die rhythmische Untersuchung des Gedichts von Previšić an, geht in der Interpretation der rhythmischen Befunde jedoch eigene Wege.¹⁰⁹

Während die ersten beiden Strophen des Gedichts inhaltlich den Raum der eigenen Heimat entwerfen, sind sie rhythmisch hingegen vor allem in äolischen Perioden gehalten.¹¹⁰ Damit eröffnet das Gedicht gleich zu Beginn einen Resonanzraum zwischen dem Eigenen, auf inhaltlicher Ebene, und dem Fremden, auf rhythmischer Ebene. Im Zusammenspiel von Inhalt und Rhythmus zeigt sich an dieser Stelle, wie Hölderlin die eigene Rede, die Rede vom Eigenen, durch das Andere überformt. Zugleich nimmt die erste Strophe so die Verbindung zwischen der eigenen Heimat und der Antike, die über die Wiederaufnahme der Naturmotive in den Strophen sechs und sieben geschaffen wird, bereits vorweg.

Dieser Interaktionsraum ist jedoch von Anfang an brüchig, wie Previšić betont. Denn durch Binnenzäsuren (etwa in Vers zwei) oder durch die Versenden werden die äolischen Hauptperioden einerseits immer wieder aufgebrochen, andererseits aber gerade an den Versenden durch Enjambements eng an den nächsten Vers gebunden und erst so vervollständigt, etwa in „denn nah dem Herde des Hauses / wohnst du“ (V. 8 f.) und „ausgeschüttet / von reinen Händen“ (V. 11 f.).¹¹¹ Die äolischen Perioden erscheinen als „kritische Einheit“¹¹², ebenso wie die geschilderte Idylle von der Sprechinstanz durchaus kritisch betrachtet wird.

109 Vgl. Previšić (2008), 143–153.

110 Vgl. ebd., 146 f.

111 Vgl. ebd., 144–146.

112 Ebd., 146.

Der inhaltliche Wechsel, eingeleitet durch den Ausruf „Ich aber will dem Kaukasos zu!“, der die Entstehungsgeschichte der griechischen Kultur und auch Sprache einleitet, markiert auch auf rhythmischer Ebene eine deutliche Zäsur. Es scheint mit Blick auf den inhaltlichen Kontrast und das emphatische Selbstverständnis des Ichs sinnvoll, das ‚Ich‘ in diesem Vers rhythmisch zu betonen. Somit erhält der Vers eine palindromartige Struktur, die mit ‚dem‘ als Spiegelachse den Versbeginn im Adoneus in einen Adoneus im Krebs überführt. Findet sich der Adoneus in der nachfolgenden Strophe nur noch einmal in gebrochener Form in „Frei sei’n, wie Schwalben“ (V. 28), tritt seine Umkehrung an entscheidenden Stellen auf: „dem Kaukasos zu“, „das deutsche Geschlecht“ und „mit Kindern der Sonn“. Wenn *Die Wanderung* inhaltlich gerade die vermeintliche Ursprünglichkeit des Griechentums negiert und es vielmehr als Gewordenes aus der Vereinigung ‚des deutschen Geschlechts‘ ‚mit Kindern der Sonn‘ herausstellt, wird der Adoneus durch seine Umkehrung, in dem die beiden ‚Vorfahren‘ der Griechen stehen, ebenfalls seiner vermeintlichen Ursprünglichkeit entkleidet. Hölderlin entwirft an dieser Stelle das Äolische, über den Adoneus als Charakteristikum der sapphischen Odenstrophe, als etwas Abgeleitetes, Nachträgliches, dem seine Umkehrung vorausgeht.¹¹³ In diesem Sinne, folgert Previšić, „figuriert konsequenterweise die äolische Periode als Umkehr dieser ursprünglicheren rhythmischen Krebsfigur“.¹¹⁴ Mit anderen Worten: Hölderlin verleiht der Einsicht, dass auch die griechische Kultur als gewordene, als ‚neue aber besondere Wechselwirkung‘ und damit als Teil des geschichtlichen Prozesses zu verstehen ist, rhythmisch noch einmal Nachdruck.

Auffällig ist, dass in der dritten Strophe der bis dahin dominierende Einsatz der äolischen Perioden von Hipponacteus und Pherekrates deutlich reduziert wird, ehe dann beide etwa gleich häufig in der vierten Strophe gebraucht werden. Neben dem Adoneus im Krebs tauchen nur in dieser Strophe in zwei Versen der halbe Trimeter auf: „auch hat mir ohnedies“ (V. 29) und „Und nicht umsonst sei dies“ (V. 38).¹¹⁵ Wie schon in der Analyse von *Germanien* erwähnt wurde, gilt der Trimeter in der antiken Tragödie als das Versmaß der Dialoge. Während auf inhaltlicher Ebene der Gründungsmythos einsetzt, in dem ‚das deutsche Geschlecht‘ „still fortgezogen“ (V. 33) ist, und sich die Begegnung mit den ‚Kindern der Sonn‘ als durchaus schwieriger Sprachfindungsprozess erweist, kündigt sich auf rhythmischer Ebene bereits ein, wenngleich durch

113 Ebd., 148.

114 Ebd.

115 Vgl. ebd., 248.

die Halbierung noch prekärer, Dialog an, dessen Entstehung Inhalt der vierten Strophe ist.

Der Einsatz des Trimeters und des umgekehrten Adoneus zeigt deutlich, wie Hölderlin rhythmisch die Entstehungsgeschichte der griechischen Kultur hörbar zu machen sucht und zugleich die Verbindung zwischen Antike und Hesperien hervorhebt, aus der heraus eine ‚neue Wechselwirkung‘ als ganz eigener Rhythmus entstehen kann. In diesem Sinne ist der freie Rhythmus als Ausdruck des Übergangs zu verstehen. In ihm spiegelt sich der Weg wider, den Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* oder im *Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* theoretisch beschrieben hatte. Auch die antike Kunst muss als gewordene, aus ihrem eigenen Bildungstrieb heraus entstandene verstanden werden, um sich so der Richtung dieses eigenen Bildungstriebes bewusst zu werden. Das Spätere wird hier rhythmisch nicht als etwas Abgeleitetes inszeniert, sondern die Anklänge des Adoneus im Krebs und des Trimeters zeigen, dass das Spätere bereits im Früheren anwesend ist und heben so den genetischen Zusammenhang von Geschichte wie auch der Sprache explizit hervor.

Der Mythos der Entstehung der griechischen Kultur endet in der fünften Strophe. Das Gedicht wendet sich ihr nun genauer zu. Den Einsatzpunkt bildet die mit doppeltem Interrogativpronomen und Zeilensprung die Wirkung verstärkende Frage ‚wo, / wo aber wohnt ihr, liebe Verwandten‘, die den Verlust jener ‚besonderen Welt‘ vorwegnimmt. Das Bündnis, das in der Zukunft wiederbegraben werden soll, wird an dieser Stelle durch die Wiederholung der Frage über die Versgrenzen hinweg als zerrissen markiert. Die Reduplikation des ‚Wo‘ geht mit einer rhythmischen Verdopplung des Adoneus einher, der nun nicht mehr im Krebs steht: ‚wo aber wohnt ihr‘, ‚liebe Verwandten‘. Es würde an dieser Stelle zu kurz greifen, im Adoneus nur eine rhythmische Verstärkung der Klage der Sprechinstanz zu sehen. Denn die Antwort folgt bereits im nächsten Vers und ist ebenfalls im doppelten Adoneus gehalten, „dort an den Ufern, unter den Bäumen“ (V. 64) und auch seine Wiederholung „dort wart auch ihr“ (V. 68) trägt die Bewegung der Reise auch rhythmisch weiter. Hölderlin schafft über die Bewegung des Adoneus eine klangliche Korrespondenz zwischen der ersten und sechsten Strophe, welche somit die Verbindung zwischen der eigenen Gegenwart und der griechischen Kultur, die bereits in den Naturbeschreibungen evoziert wurde, verstärkt. Sind die Ufer und Bäume der antiken Sphäre in der sechsten Strophe im Adoneus gehalten, korrespondiert damit die Schilderung in der ersten Strophe im Adoneus im Krebs: „Und Bäume genug“, „Und dunklere, wild“, „Und Alpengebirg“. Griechenland und Hesperien stehen in einem dialektischen Spannungsverhältnis von Entgegensetzung und

Verbindung, das im Motiv der imaginären Reise inszeniert und gleichzeitig auch über den Rhythmus klanglich aufgebaut wird.

In den letzten beiden Strophen, wenn sich das Gedicht wieder in die eigene Gegenwart und der eigenen Heimat zuwendet, gewinnen die schon in den ersten beiden Strophen vernommenen äolischen Perioden nun wieder deutlich an Dominanz. Es zeigt sich dabei, dass das Gedicht das Verhältnis von Raum und Sprache invertiert. Der Nähe zur eigenen hesperischen Heimat entspricht die rhythmische Dominanz äolischer Perioden. Während es noch von der Notwendigkeit der Grazien Griechenlands für die eigene Heimat und damit die eigene Dichtung spricht, „ist das Rhythmische davon durchtränkt“.¹¹⁶ Die Verwandtschaft, die am Ende der fünften Strophe besungen wird, und die kommende Erneuerung dieses Bündnisses wird also im Verlauf des Gedichts rhythmisch immer wieder vollzogen. Das neue Sprechen eines Wir, von dem die letzte Strophe kündigt, ist bereits zu hören.

Damit lässt in dieser rhythmischen Analyse zweierlei nachvollziehen. Zum einen wird deutlich, inwiefern Hölderlins freie Rhythmen als Ausdruck des Übergangs zu verstehen sind. Analog zu der Formulierung aus *Das untergehende Vaterland* bildet Hölderlin die freien Rhythmen als eine Art neue Wechselwirkung als ‚Vereinigung des Unendlichneuen und Endlichalten‘, als Zusammenspiel deutscher und griechischer Versmaße. Entscheidend daran ist, dass er nicht einfach die antiken Versmaße übernimmt, sondern in immer neue Verbindungen mit der deutschen Sprache bringt, die er dadurch ‚verlebendigt‘. Ebenso wie der Übergang wird die eigene Sprache so zum ‚Ausdruck eines lebendigen Ganzen‘. Zum anderen zeigt sich, dass die freien Rhythmen den Chorgesang im modernen Modus ‚+Chor. Zukunft‘ bereits sinnlich wahrnehmbar machen. Zwar wird er auch in *Die Wanderung* als ein zukünftiger, als neue, erst noch zu konstituierende Gemeinschaft verkündet. Doch ist er rhythmisch bereits im Gedicht selbst zu hören.

116 Ebd., 152.

Poetik des Umwegs

Celans Praxis des hohen Tons

Wie in der Einleitung diskutiert wurde, ist Hölderlin als Bezugspunkt Celans zwar eine gut erforschte Konstellation innerhalb der Literaturwissenschaft, beide systematisch unter dem Konzept des hohen Tons zusammenzudenken stellt jedoch ein bisher nicht unternommenes Unterfangen dar. Zu groß scheint die Kluft zu sein, die sich historisch zwischen den beiden Dichtern aufgetan hat, allem voran aufgrund der Erfahrung der Shoah. Und in der Tat lässt dieses singuläre Ereignis organisierter Massenvernichtung, welches als ‚Zivilisationsbruch‘ „an Schichten zivilisatorischer Gewißheit, die zu den Grundvoraussetzungen zwischenmenschlichen Verhaltens gehören“¹, rührt, die Grundpfeiler eines Hölderlin’schen hohen Tons zutiefst fragwürdig werden. Auf der einen Seite erschüttert es das Vertrauen in ein kohärent verlaufendes prozessuales Geschichtsmodell von Werden und Vergehen, das Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* zur Grundlage seiner poetologischen Überlegungen macht. Während ihm dieses Modell erlaubt, einen hohen Ton zu entfalten, der die Trennungen in der eigenen Gegenwart zu erklären und den Widerstreit verschwinden zu machen vermag, entzieht sich die Shoah hingegen jeglichen Erklärungskategorien. Wo Hölderlin seinen hohen Ton in Anschauung eines Geschichtsverlaufs erarbeitet, der einzelne Ereignisse kohärent eingemeinden kann, arbeitet Celan vor dem Hintergrund eines singulären Ereignisses, das den Geschichtsverlauf suspendiert.

Auf der anderen Seite stößt Hölderlins Funktion der eigenen Dichtung, Gemeinschaft unter aktuellen Bedingungen neu zu stiften, angesichts der Erfahrung der systematischen Vernichtung europäischer Juden an ihre Grenzen. Während die *Gesänge* als chorische Bewegung beständig den Weg von einem Ich zu einem Wir suchen, einem Wir, welches eine zu gewinnende kulturelle Identität verkörpert, ist dieses Wir-Sagen-Können für Celan als jüdischen Schriftsteller zutiefst problematisch geworden. Auf diese existenzielle Problemstellung eines Wirs nach der Shoah, die sich ebenfalls ins Celans Dichtung einschreibt, hat Jean-François Lyotard hingewiesen.² Nach Lyotard bewirkt die Shoah eine unversöhnliche Trennung zwischen zwei

¹ Diner (1988), 6.

² Vgl. hierzu auch Lemke (2002), 503–505.

verschiedenen Gruppen, der Mordenden und der Ermordeten. Die unüberwindbare Kluft, die für ihn einmalig in der Geschichte ist, besteht in der kategorialen Scheidung zwischen jenen, die der „Ordnung der Lebenden“ angehörten und den Deportierten, die von vorneherein von der Ordnung der Lebenden unwiederbringlich ausgeschlossen wurden.³ Ihr Tod bedürfe daher keiner Rechtfertigung, keiner „Gerichtsverfahren“ oder „Strafverhängung“, er sei endgültig und damit bestätigt, „daß, was nicht leben darf, auch nicht leben kann“.⁴ Da ihr Leben „unrechtmäßig“ sei, so führt Lyotard aus, sei umgekehrt ihr Tod „rechtmäßig“, und darüber hinaus müsse sowohl der individuelle wie auch der Kollektivname „ausgelöscht werden, und zwar so, daß kein Träger-Wir dieses Namens übrig bleibt“.⁵ Die Erfahrung dieser kategorialen Trennung zwischen einem exklusiven Wir der Mordenden und einem zu zerstörenden Wir der Ermordeten erlaube es dann auch nach 1945 nicht, von einem gemeinsamen Wir zu sprechen:

Was ‚uns‘, ‚danach‘ betrifft, so erhalten wir diese beiden Sätze als zwei Fälle von Schweigen. ‚Wir‘ sind recht weit davon entfernt, dieses Schweigen im Satz eines Resultats zu bedeuten, und halten es für gefährlicher, es zum Sprechen zu bringen, als es zu respektieren. Nicht ein Begriff resultiert aus ‚Auschwitz‘, sondern ein Gefühl, ein unmöglicher Satz, der nämlich den Satz der SS mit dem Satz der Deportierten verketteten würde, oder umgekehrt.⁶

3 Lyotards Kontrastfolie bildet die Französische Revolution, vor allem die Terreur-Phase der Jakobiner, in der potenziell jeder unter den Verdacht geraten konnte, Gegner der Revolution zu sein. Und damit auch von den Konsequenzen, nämlich Ausgrenzung, Unterdrückung oder Mord betroffen sein konnte; „dieser Terror verifiziert nur das Autonomieprinzip“ (176), fasst er zusammen. Die Shoah hingegen schließt jegliches Autonomieprinzip aus. Es gibt zwei Gruppen, die prinzipiell undurchlässig sind und anderen Ordnungen angehören: Das Wir der Mordenden und das der Ermordeten stehen sich insofern unvereinbar gegenüber, als die Deportierten von Vorneherein nicht der Ordnung der Lebenden angehören dürfen: „Der Tod genügt, da er bestätigt, daß, was nicht leben darf, auch nicht leben kann. Die Lösung ist endgültig.“ (177) Während die Mordenden also der Ordnung der Lebenden angehören, denen potenziell der Tod (Lyotard fasst dies unter dem Begriff des ‚schönen Todes‘ als Opfer) als Alternative offensteht, gibt es diese Alternative für die Ermordeten nicht: „Aber er kann kein Leben hergeben, da er keines besitzen darf. Das Opfer steht ihm nicht zu, also auch nicht der Zugang zu einem unsterblichen Kollektivnamen. Sein Tod ist rechtmäßig, weil sein Leben unrechtmäßig ist. Der individuelle Name muß ausgelöscht werden (daher der Gebrauch der Kennnummern), und auch der Kollektivname (Jude) muß ausgelöscht werden, und zwar so, daß kein Träger-Wir dieses Namens übrig bleibt, das den Tod des Deportierten in sich aufnehmen und verewigen könnte.“ (173) (Lyotard (1989)).

4 Ebd., 177.

5 Ebd., 173.

6 Ebd., 178 f.

Die Möglichkeit eines universalen Wir, in dem so etwas wie eine kulturelle Identität zu fassen wäre, ist für Lyotard angesichts der Shoah zerstört. Wir ist zu einem ‚unmöglichen Satz‘, einer unmöglichen Setzung geworden.

Zuletzt ist auch die Sprache selbst von dieser einschneidenden Zäsur betroffen. Dabei tangiert die Skepsis gegenüber einer durch den Nationalsozialismus ideologisch vereinnahmten Sprache nach 1945 keineswegs ausschließlich Celan. Schlagworte wie „Kahlschlag“⁷ oder „Nullpunkt“⁸ prägen das Selbstverständnis vieler Autor:innen nach 1945, die angesichts einer korrumpierten Sprache um neue Formen literarischen Schreibens ringen und sich damit zugleich programmatisch gegen Autor:innen etwa der inneren Emigration stellen wollen, die nach 1945 an ihr Schreibkontinuum anschließen.⁹ Dass es trotz dieses postulierten Problembewusstseins keine „Stunde Null“ in der Literatur gab, keinen radikalen Bruch mit der deutschen Dichtungssprache, wurde inzwischen vielfach hervorgehoben.¹⁰ Celan ist hiervon jedoch auf andere, existentielle Weise betroffen. Als deutschsprachiger jüdischer Dichter, dessen Eltern deportiert und in einem Arbeitslager gestorben sind, ist sein Schreiben zeitlebens mit der Aporie verbunden, dass die eigene Muttersprache zugleich die Sprache der Mörder ist.¹¹ Er sieht sich gezwungen, ein eigenes poetisches Sprechen in just dieser Sprache neu zu finden. In der *Bremer Rede* formuliert er diese Spannung, wenn er auf der einen Seite davon spricht, dass einzig die Sprache „nah und unverloren blieb inmitten der Verluste“¹². Und auf der anderen Seite fordert, dass die Sprache, in der er „Gedichte zu schreiben versucht“, eine von der Erfahrung der Shoah „angereichert[e]“ Sprache sein muss.¹³ Eine, die sich nicht von dieser Erfahrung abwendet, sondern sie als integralen Bestandteil in sich trägt. Er braucht eine solche Sprache, wie er fortsetzt, „um zu sprechen, um mich zu orientieren, [...] um mir Wirklichkeit zu entwerfen.“¹⁴

Genau dieser Wirklichkeitsanspruch einer ‚angereicherten Sprache‘ rückt Celan nun aber wieder in die Nähe Hölderlins. Denn auch dessen Dichtung trägt konzeptuell die Möglichkeit in sich, Wirklichkeit gestalten zu können. Trotz der einschneidenden Zäsur wäre in der Verschränkung von Dichtung

7 Vgl. Weyrauch (1949); Koopmann (1966).

8 Vgl. Kurz (1988a).

9 Vgl. Wehdeking (1971); Görner (2014); Christian Sieg (2017).

10 Vgl. Widmer (1966); Epping-Jäger (2022).

11 Vgl. zu Entwicklungslinien in Celans Dichtung: Bogumil-Notz (2020a); Lampart (2013), 308–381; Buck (1993).

12 BCA 15,1, 24.

13 Ebd.

14 Ebd.

und Wirklichkeit die strukturelle Gemeinsamkeit zu suchen, die Celan und Hölderlin verbindet und zugleich auf den hohen Ton, auch bei Celan, vorausweist. Angesichts dieser ersten Beobachtung greift es zu kurz, in Celans Dichtung ausschließlich eine ‚Zerschlagung‘ des Hölderlin’schen Gesangs zu sehen. Wenn er die zentrale Frage nach der Verknüpfung von Sprache und Wirklichkeit, von der ausgehend Hölderlin seinen hohen Ton entwickelt, systematisch wieder aufnimmt, verschiebt er sie in Richtung der Frage nach den Möglichkeiten eines hohen Tons nach der Shoah.

In seiner *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker* aus dem Jahre 1958 formuliert er diesen für den hohen Ton maßgeblichen Zusammenhang von Wirklichkeit und Sprache als grundlegenden Ausgangspunkt seiner Dichtung:

Sie [die Dichtung, Anm. NJ] verklärt nicht, „poetisiert“ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.¹⁵

Celans Denkbewegung von Wirklichkeit, die mittels der Poesie ‚gesucht und gewonnen werden will‘, ist eine doppelte und lässt sich mit derjenigen Hölderlins in Verbindung bringen. Die binären Begriffspaare ‚nennt und setzt‘, ‚Gegebenen und Möglichen‘ und ‚gesucht und gewonnen‘ stellen die beiden Pole deutlich heraus, die Celans Wirklichkeitsbegriff aufspannen. Auf der einen Seite begreift er Wirklichkeit als etwas Gegebenes, etwas in der empirischen Welt Vorhandenes, das zum Gegenstand der Suche avancieren und gleichzeitig benannt werden kann. Auf der anderen Seite impliziert Wirklichkeit ein Mögliches, ein Noch-nicht, das erst im Akt der sprachlichen Setzung zu gewinnen ist. Im Begriff der Wirklichkeit setzt Celan beides untrennbar in eins, wie Evelyn Hünnecke betont: „[D]ie Existenz eines Gegebenen, das mittels der Dichtung zu erreichen wäre und auf welches sich diese zu bewegt“, erweitert er um die Dimension „einer Wirklichkeit, die sich erst mittels der Sprache und der wirklichkeitsstiftenden Potenz des Wortes konstituiert und erst im Prozeß des sprachlichen ‚Setzens‘ Gestalt gewinnt.“¹⁶ Mit einer Dichtung, die vermögend ist, diese Wirklichkeit poetisch neu hervorzubringen,

15 Ebd.

16 Hünnecke (1988), 115. Bis heute gibt es so gut wie keine umfassenden Untersuchungen zum Wirklichkeitsbegriff bei Celan. Einen ersten Versuch der Begriffsbestimmung hat Beda Allemann vorgenommen, gegen den sich Hünnecke entschieden abgrenzt, ausführliche und gewinnbringende Neuansätze fehlen seitdem (vgl. dazu Allemann (1970)).

schließt Celan dezidiert an Hölderlins hohen Ton an. Hölderlin selbst formuliert im *Brief an Niethammer* als Ausgangspunkt seiner Arbeit am hohen Ton ähnliche Gedanken, wenn er nach dem Prinzip sucht, das die Trennungen erklärt und gleichzeitig vermögend ist, den Widerstreit verschwinden zu machen. Auch Hölderlin vermisst, wie Celan es für sich in Anspruch nimmt, ‚den Bereich des Gegebenen und des Möglichen‘. Die ‚Trennungen, in denen wir denken und existieren‘ wären das Gegebene, das sich in der empirischen Wirklichkeit zeigt. Diese zu erklären, ist Hölderlins erster Anspruch an die Dichtung. Der zweite ist es, ‚den Widerstreit verschwinden zu machen‘. Mit anderen Worten: im Gedicht die Möglichkeit einer anderen, noch nicht vorhandenen Form der Wirklichkeit hervorzubringen.

Doch lässt sich in Celans *Antwort* eine entscheidende Verschiebung den Status der Dichtung betreffend beobachten, die auf die Arbeit an einem *eigenen* hohen Ton vorausweist. Hölderlin nämlich begreift die Dichtung aus ihrem aktiven Moment heraus. Sie ist es, die die Trennungen zu erklären und den Widerstreit aufzulösen vermag. Um zu einer solchen Dichtung zu gelangen, braucht es das Zusammenspiel vom ‚lebendigen Sinn, der nicht berechnet werden kann‘ und dem Handwerklichen. Hölderlins theoretische Abhandlungen ebenso wie sein Studium der Griechen zielen darauf, zu einer eigenen Verfahrensart zu gelangen. Celan hingegen kehrt dieses Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit radikal um. Er stellt Dichtung in den Dienst der Wirklichkeit, welche etwas geradezu Wesenhaftes erlangt, wenn er schreibt, dass sie gesucht und gewonnen sein *will*. Dieser Wesenhaftigkeit nachzukommen, sieht Celan als das wesentliche Moment seiner Dichtung an. Die Umkehrung des Verhältnisses von Dichtung und Wirklichkeit zeugt von der Zäsur der Shoah, von dem Verlust gültiger Erklärungskategorien, welchen die Dichtung bei Hölderlin noch Gestalt verleihen konnte. Ihre Funktion kann nun nicht mehr darin bestehen, die Trennungen zu erklären oder den Widerstand verschwinden zu machen. Die Funktion der Dichtung muss vielmehr in der Wirklichkeitsuche bestehen, in dem ständigen Versuch, „auf eine ansprechbare Wirklichkeit [zuzuhalten]“¹⁷, wie es in der *Bremer Rede* heißt. Mit dieser Umkehrung entledigt sich Celan zugleich jener produktionsästhetischen Perspektive, die noch für Hölderlin in *Wenn der Dichter einmal ...* so zentral war. Während Hölderlin das Handwerkliche der Dichtung in den Mittelpunkt stellt und sich der eigenen Verfahrensart als ‚Grund des Gedichts‘ vergewissert, distanziert sich Celan in gewisser Weise vom Begriff des Handwerklichen und entzieht der

17 BCA 15.1, 24.

Dichtung damit gleichsam den Boden. Im *Brief an Bender* stellt er die Skepsis gegenüber dieser Vorstellung besonders heraus:

Gewiß, es gibt auch das, was man heute so gern und so unbekümmert als *Handwerk* bezeichnet. Aber [...] Handwerk ist, wie Sauberkeit überhaupt, Voraussetzung aller Dichtung. *Dieses* Handwerk hat ganz bestimmt keinen goldenen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat. Es hat seine Abgründe und Tiefen [...]. Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur einem Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und mit seiner Stummheit einen Weg sucht. Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht. [...] „Wie macht man Gedichte?“ Ich habe es vor Jahren eine Zeitlang mit ansehen und später aus einiger Entfernung genau beobachten können, wie das „Machen“ über die Mache allmählich zur Machenschaft wird.¹⁸

Zwar ist für Celan das Handwerkliche der Dichtung deren notwendige Möglichkeitsbedingung, hier schließt er durchaus an Hölderlin an, doch unterzieht er den Begriff einer kritischen Revision.¹⁹ In einer Notiz zum *Meridian* stellt sich Celan ausdrücklich gegen das ‚Handwerkmäßige‘ seiner eigenen Dichtung: „!Nirgends von der Entstehung des Gedichts sprechen; sondern immer nur vom entstandenen Gedicht!“²⁰ In einer weiteren präzisiert er: „Gedichte sind nicht herstellbar, sie haben die Lebendigkeit sterblicher Seelenwesen.“²¹ Celan hebt hier die Lebendigkeit der Dichtung hervor, die ebenfalls für Hölderlin wichtig war. Doch in seiner Abwertung des Handwerklichen liegt eine entscheidende Verschiebung: Für Celan drückt sich im Gedicht nicht mehr der poetische Geist aus. Diesen ‚goldenen Boden‘ entzieht er dem Gedicht und begreift es radikal als Ausdruck des Menschlichen, eines ‚sterblichen Seelenwesens‘, das vom Abgrund her neu zu sprechen ansetzt. Das wäre der Erfahrungsprozess, der nach Celan in der Dichtung nach der Shoah zum Ausdruck kommen muss. Gerade weil Wirklichkeit nicht ist, sondern gesucht und gewonnen sein will, kann das Gedicht nicht mehr von einem poetischen Geist und dem ‚schönen im Ideale des Geistes vorgezeichneten Progress‘ oder gar einer ‚gemeinschaftlichen Seele‘ ausgehen. Es muss stattdessen vom einzelnen Menschen ausgehen, der mit seiner ‚Stimme und Stummheit einen Weg sucht‘,

18 BCA 15.1, 79.

19 Im *Meridian* verhandelt er dieses im Gedicht angelegte dialektische Spannungsverhältnis zwischen Gemachtheit einerseits und dem Ausdruck eines ‚einmaligen und sterblichen Seelenwesens‘ andererseits als Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Dichtung, vgl. Kapitel 4.1.

20 TCA. *Meridian*, 94, Nr. 165.

21 TCA. *Meridian*, 113, Nr. 302.

den Raum des Gegebenen und Möglichen vermisst und darin hofft, auf eine „ansprechbare Wirklichkeit“²² zu treffen. Celan verwirft das Handwerkliche der ‚Verfahrungsart‘, um es in der Figur des Händedrucks, in einem Sprechen am Abgrund statt auf goldenem Grund, neu zu beleben.

Celans emphatische Abwehr der Gemachtheit seiner Gedichte wurde in der Forschung vor allem aus der Goll-Affäre heraus begründet.²³ Sebastian Kiefer sieht hierin eine „wehrhafte Defensive durch kultische Aufladung, kraft deren die Singularität seines Gedichts und also seiner selbst gegen eine – vermeintliche – Öffentlichkeit in Schutz genommen wird“.²⁴ Celan spielt mit seinem Kurzschluss vom Machen zur Machenschaft sicherlich darauf an. Doch verstellt diese Erklärung den Blick für sein eigentliches Projekt, das er hier formuliert: Er arbeitet an einer Re-Auratisierung der Dichtung. Indem sich der Dichter in einem geradezu lutherischen Gestus dem Willen der Wirklichkeit verschreibt, das Gedicht als ein mit der Lebendigkeit sterblicher Seelenwesen ausgestattetes und stets singuläres Ereignis deutet,²⁵ das „keinerlei Wiederholung“²⁶ duldet, entkleidet er das Gedicht jeglicher „technischen Reproduzierbarkeit“²⁷. Im doppelten Sinne: Einerseits wortwörtlich, wenn er das Handwerkliche als *mechané* der Dichtung ablehnt oder zumindest als unzulängliche Kategorie hervorhebt. Andererseits muss diese Re-Auratisierung auch, und dies soll an zwei Lesungen Celans im nächsten Kapitel gezeigt werden, im Sinne des medientheoretischen Terminus von Walter Benjamin verstanden werden.²⁸ Die Einmaligkeit eines jeden Gedichts als „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“²⁹ ermöglicht überhaupt erst, so Celans Konzeption, dass das Gedicht auf ein ansprechbares Gegenüber zuhalten kann. Nur in seiner jeweils „einmalige[n], punktuelle[n] Gegenwart“ kann es jedes Mal neu hoffen, einen „Raum des Gesprächs“ zu eröffnen.³⁰

22 BCA 15.1, 24.

23 Vgl. Olscher (2012). Daneben wird Celans Abwehr auch als Auseinandersetzung mit Heidegger gelesen: vgl. ebd.; André (2003), 175–179.

24 Kiefer (2002), 170.

25 In einem ersten Brief an Hans Bender 1954 schreibt Celan vom „Anspruch der Einmaligkeit“ des Gedichts (Neuhaus (1984), 35).

26 Ebd.

27 So der Titel des Aufsatzes von Benjamin (2018a).

28 Wenngleich Celan in zahlreichen Studioaufnahmen für den Rundfunk seine Gedichte der medialen Reproduzierbarkeit und der ökonomischen Zirkulation anheimgibt, ist für ihn die Dichterlesung vor anwesendem Publikum der zentrale und einmalige Ort, an welchem er mit seiner Dichtung einen Raum eröffnen will, in dem das Gedicht unmittelbar wirken und berühren kann. Vgl. dazu Kapitel 4.2.2.

29 BCA 15.1, 45.

30 BCA 15.1, 46.

Beide Aspekte zusammengenommen verkörpern keineswegs nur eine ‚wehrhafte Defensive‘ gegen die Plagiatsansuldigen oder gegen die Medienkonkurrenz, in der die Literatur sich seit dem Aufkommen neuer Medien bewegt.³¹ Zusammen entwerfen sie ein Programm des hohen Tons. Nur, wenn Dichtung abseits ihrer technischen Reproduzierbarkeit als Ausdruck eines ‚einmaligen und sterblichen Seelenwesens‘, Sprache eines ‚unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechenden Ichs‘ verstanden wird, vermag sie vielleicht auf eine ‚ansprechbare Wirklichkeit‘ zu treffen – im Modus des Händedrucks, in dem sich die Individuation des Menschlichen ausdrückt und der eines Gegenübers bedarf, damit das Gedicht zu einem „Schicksal mitführende[n] Geschenk[]“³² werden kann. Das Bild des Händedrucks charakterisiert den dezidiert dialogischen Anspruch von Celans Dichtung und deutet als körperliche und damit sinnlich erfahrbare Geste direkt zurück auf den Modus des hohen Tons. Noch deutlicher zeigt sich dieser Rückbezug im *Brief an Bender* dort, wo Celan explizit das ‚sterbliche Seelenwesen‘ von der Stimme her denkt, als Wesen, ‚das mit seiner Stimme und mit seiner Stummheit einen Weg sucht‘. Die Stimme ist als unmittelbarer Ausdruck eines ‚sterblichen Seelenwesens‘ maßgeblich an Celans Vorstellung der Dialogizität beteiligt. Sie ist es, die in ihrer Körperlichkeit und Materialität von der Individuation des Menschen zeugt und hierin gleichzeitig *unmittelbar* ein Gegenüber zu adressieren vermag.

Mit der Vorstellung einer unmittelbar affizierenden Wirkmacht der Stimme schließt er entschieden an den Modus des hohen Tons an; jedoch unter der Vorgabe, dass die Kategorie des Gesangs brüchig geworden ist – die ‚Stummheit‘ als ebenso dem ‚sterblichen Seelenwesen‘ zugehörig deutet es bereits an und wird in Celans *Antwort* an anderer Stelle nochmals deutlich betont:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdiges um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigtes Ohr noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden [...], eine „grauere Sprache“, eine Sprache, die unter anderem auch ihre „Musikalität“ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem „Wohlklang“ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.³³

31 Vgl. Kittler (1995).

32 BCA 15.1, 80.

33 BCA 15.1, 77.

Im Zuge der jüngsten Ereignisse sieht er die deutsche Lyrik zu bestimmten, ganz eigenen Entwicklungen gezwungen. Zwar brauche es eine ‚Vergegenwärtigung der Tradition‘, doch könne nicht mehr umstandslos an sie angeschlossen werden. Stattdessen, so sein entscheidender Einwand, müsse sich die Sprache von jenen ästhetischen Traditionen, die er mit ‚Musikalität‘ und ‚Wohlklang‘ umschreibt, distanzieren und ‚nüchterner, faktischer‘ werden.

Die furchtbare Erfahrung der Shoah lässt damit Hölderlins Konzept des hohen Tons unzulässig erscheinen. Für Celan kann die deutsche Sprache nicht mehr ‚unbekümmert‘ im Gesang ‚einhertönen‘. Jedoch, und das scheint an dieser Stelle entscheidend, verbannt Celan mit seiner Konzeption einer ‚grauerer Sprache‘ die Musikalität, anders als den Wohlklang, nicht völlig aus der zeitgenössischen Lyrik, sondern will ihn an einem anderen ‚Ort angesiedelt wissen‘. Celan hält an Musikalität, am Gesang, durchaus fest, doch muss er sich ihm auf neue Weise annähern. Insbesondere im *Meridian* begibt sich Celan auf die Suche nach jenem Ort, wo der Gesang noch angesiedelt sein kann, und zwar dezidiert auf ‚Wege[n], auf denen die Sprache stimmhaft wird.³⁴ Mit der Frage nach dem Gesang verknüpft sich die Frage nach den Möglichkeiten chorischen Sprechens nach der Shoah. Denn das „Gedicht heute“ hat durchaus etwas „Chorisches“, so hält Celan in einer Notiz fest. Jedoch unter der Einschränkung, „daß im Gedicht heute eine radikalere Individuation zum Ausdruck kommt“.³⁵

Die radikalere Individuation zeugt von der von Lyotard formulierten Problematik des Wir-Sagen-Könnens. Ein chorisches Sprechen nach der Shoah muss neu gedacht werden, es kann kein Einstimmen in einem gemeinschaftlichen Wir mehr sein, nur der Versuch eines singulären Ichs, ein ansprechbares Du und darin eine „Art Heimkehr“³⁶ in einer vielleicht doch möglichen Gemeinschaft zu finden. Der hohe Ton muss jetzt, angesichts der Erfahrung der Shoah, zuallererst in einem neuen Stimmhaftwerden errungen werden. Um diese chorische Stimmhaftigkeit, die zumindest punktuell eine aktualisierte Form der Gemeinschaft eröffnen könnte, ringt Celan – in seinen theoretischen Arbeiten, seinen Lesungen und seinen Gedichten. Dabei muss eine solche Dichtung das Paradoxon zwischen radikaler Individuation und dem Wissen um ein zu verneinendes, aber doch wirksames ‚Wir‘ auszuhalten, um in der Zuwendung eines Du als eine ‚Art Heimkehr‘ doch eine chorisch-individualisierte Erfahrungsgemeinschaft zur Stimme kommen zu lassen.

34 BCA 15.1, 49.

35 TCA. Meridian, 118, Nr. 339.

36 BCA 15.1, 49.

Celan stellt ausdrücklich das Gelingen eines solchen Dichtungsprojekt zur Disposition: „Es gibt wenige Menschen. Darum gibt es wohl auch so wenig Gedichte. Die Hoffnungen, die ich noch habe, sind nicht groß; ich versuche, mir das Verbliebene zu erhalten“³⁷, gesteht er am Ende seines *Briefs an Bender* ein. Ob es zum Moment der Begegnung kommt, ob der Händedruck wirklich möglich ist, bleibt unsicher. Ebenso, ob jene Wirklichkeit, die ‚gesucht und gewonnen sein will‘, tatsächlich erreicht werden kann. Weil sich die Suche nach Wirklichkeit immer nur als eine ‚Art Heimkehr‘ darstellt, ist sie gerade nicht mehr direkt erreichbar. Vielmehr vollzieht sie sich in einer potentiell unendlichen Prozessualität auf unausweichlichen Umwegen, die den ‚Bereich des Gegebenen und Möglichen‘ ausmessen und in dieser auslotenden Bewegung die Ankunft bei einem ansprechbaren Du möglich erscheinen lassen – die aber doch stets in Frage steht.

Während Hölderlins hoher Ton als Poetik des Übergangs charakterisiert wurde, soll Celans hoher Ton hingegen als Poetik des Umwegs begriffen werden. Die nachfolgende Lektüre der beiden Preisreden konzentriert sich darauf, die Umwege unter den verschiedenen Perspektiven, die obige Überlegungen eröffnen, genauer zu konturieren und diese als Grundkonstituens von Celans eigenem Funktionsmodell eines hohen Tons lesbar zu machen. In Analogie zu den Überlegungen zu Hölderlins Funktionsmodell steht dabei in einem ersten Schritt der Nachvollzug des literarischen Erfahrungsprozesses im Mittelpunkt, der für Celan in der Dichtung zum Ausdruck kommen soll – und zwar als ein Sprechen am Abgrund –, von dem er anschließend eine Funktionsbestimmung der eigenen Dichtung vornimmt. Hierfür werden die entscheidenden Konstellationen, die bereits in der *Antwort* und im *Brief an Bender* aufschienen, einer genaueren Verhältnisbestimmung unterzogen und die Umwege, die die eigene Dichtung notwendigerweise gehen muss, um vom Abgrund aus zu einem neuen Sprechen anheben zu können, genauer bestimmt werden. Die Analyse fokussiert sich erstens auf Celans Verhältnisbestimmung von Kunst und Dichtung, die er zentral im *Meridian* vornimmt. Anschließend wird zweitens am Begriff des Datums diskutiert werden, wie die ‚einmalige, punktuelle Gegenwart‘ des Gedichtes, seine Vergegenwärtigung, vor dem Hintergrund eines singulären Ereignisses, das den Geschichtsverlauf suspendiert, noch zu denken ist. Drittens stellt sich hieran anschließend die Frage nach der Dialogizität der Dichtung, nach der Möglichkeit, „im Hier und Jetzt“³⁸ einen Raum

37 BCA 15.1, 80.

38 BCA 15.1, 46.

des Gesprächs zu eröffnen als ihre entscheidende Funktion. In genau diesem Anspruch zielt Celan auf eine Aktualisierung des hohen Tons.

Hiervon ausgehend soll in einem zweiten Schritt herausgearbeitet werden, inwiefern die Umwege – als ‚Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird‘ – als Ausloten der Möglichkeiten eines Chores nach der Shoah zu verstehen sind. Dabei gilt es zuerst anhand der theoretischen Zeugnisse zu erläutern, dass Celan die Stimme ebenso wie Hölderlin ausdrücklich in ihrer Materialität und Körperlichkeit ernst nimmt und im Modus von Stimmlichkeit für seine Dichtung das Potential sieht, zumindest punktuell gemeinschaftsstiftend zu sein. Dieser Befund soll anschließend konkreter an der Rekonstruktion seiner Lesung in Niendorf 1952 vor der Gruppe 47 und seiner Lesung in Jerusalem 1969 nachvollzogen werden. Beide Lesungen erlauben es, Celans Dichtung als Aktualisierung des hohen Tons in den Blick zu bekommen, insofern er konsequent auf ein Stimmhaftwerden der Sprache zurückgreift mit dem Ziel, im Moment des Gedichts die Erfahrung einer (Lektüre-)Gemeinschaft stiften zu können. Zuletzt kann hierauf aufbauend Celans Dichtung in der Aktualisierung des hohen Tons als Ringen um einen Chor nach der Shoah lesbar gemacht werden.

Im darauffolgenden Kapitel wird es darum gehen, wie Celan sein Funktionsmodell des hohen Tons als Poetik des Umwegs in den Gedichten der *Niemandrose* in die literarische Praxis umsetzt. Zentral werden hierbei die Anschlussmomente sein, die, unter Berücksichtigung der historischen Differenzen, schon für Hölderlins hohen Ton konstitutiv waren: Die imaginäre Reise als Darstellung jener Umwege sowie das Stimmhaftwerden der Sprache in den freien Rhythmen und verstärkt im stammelnden Sprechen als Ausdruck des Umwegs und Annäherung an den Gesang. Die gewonnenen Erkenntnisse sollen schlussendlich in einem *close reading* von *Hüttenfenster* zusammengetragen und als exemplarisches Zeugnis des Celan'schen hohen Tons eingeführt werden.

4.1 Das Gedicht und sein Gegenüber. Celans Funktionsmodell des hohen Tons

Die Bremer Rede anlässlich der *Entgegennahme des Literaturpreises der Stadt Bremen* (1958) und der *Meridian* anlässlich der *Verleihung des Georg-Büchner Preises* (1960) stellen die wohl wichtigsten Zeugnisse dar, in denen Celan seine Poetik ausformuliert. Während der erste, weitaus kürzere Text bereits eine prägnante Darstellung von Celans Dichtungskonzept enthält, entwirft der *Meridian* eine weitaus umfassendere und ausdifferenziertere Herleitung der poetologischen Grundlagen. In beiden Texten bildet die Überschreitungsbewegung

in Form des Umwegs die zentrale Denkfigur, von der aus Celan seine Poetik in Verbindung mit den immer wiederkehrenden Begriffen wie Bewegung oder Begegnung entfaltet. Diese Konstellationen stellen die Kristallisationspunkte seines Denkens von Dichtung dar, aus denen heraus ihre Funktion, eine ansprechbare Wirklichkeit zu suchen und zu gewinnen, entwickelt wird.

Bremer Rede

Gleich zu Beginn der *Bremer Rede* hebt Celan als Grundzug seiner Dichtung die innige Verbindung der Sprache mit der eigenen Wirklichkeit hervor, indem er über das Bild der Umwege die individuelle Erfahrung mit den Wegen der Sprache engführt. Ausgangspunkt ist dabei der eigene biographische Lebensweg von der Bukowina über Wien bis zur Gegenwart der Rede in Bremen, den er im ersten Viertel der Rede umreißt und damit programmatisch bereits eine ‚Art Heimkehr‘ entfaltet:

Die Landschaft, aus der ich – auf welchen Umwegen! aber gibt es das denn: Umwege? –, die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein. Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war [...] Es war [...] eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten. [...] Aber Bremen, nähergebracht durch Bücher und die Namen derer, die Bücher schrieben und Bücher herausgaben, behielt den Klang des Unerreichbaren. Das Erreichbare, fern genug, das zu Erreichende hieß Wien. Sie wissen, wie es dann durch Jahre auch um diese Erreichbarkeit bestellt war.³⁹

Celan entwirft hier geschichtliche Erfahrung als „topographische Skizze“⁴⁰, die über die biographisch beschrifteten ‚Umwege‘ vermessen wird und Gestalt gewinnt. Die Denkfigur des Umweges, die an dieser Stelle eingeführt wird, knüpft er zum einen an eine spezifische Form von Bewegung im räumlichen wie zeitlichen Sinne – ‚aus der ich zu Ihnen komme‘ –, nämlich von der Bukowina über Wien bis nach Bremen. Diese Verbindung von Umweg und Bewegung, die im *Meridian* noch deutlicher ausformuliert wird, liest Christian Metz als entscheidende Konstellation in Celans Denken, mit welcher Celan eine Positivierung des Umweges vornimmt, wie dieser selbst in der rhetorischen Frage ‚aber gibt es das denn: Umwege?‘ bereits verdeutlicht. Nach Metz wäre Celans Denken des Umweges an Hans Blumenberg anschließbar, demzufolge die Ermöglichung und Leistung von Kultur gerade „in der Auffindung und Anlage, der Beschreibung und Empfehlung, der Aufwertung und Prämierung

39 BCA 15.1, 23.

40 Ebd.

der Umwege“ bestehe.⁴¹ An einer solchen Aufwertung des Umwegs arbeitet auch Celan. Umwege spielen in seiner Poetologie und Dichtung als Figuration der „Bewegung“ und des „Unterwegssein“, als Wege, die für den „Versuch, Richtung zu gewinnen“ stehen, wie er wenig später in der *Bremer Rede* das Schreiben von Gedichten charakterisiert, eine große Rolle.⁴² Die mit dem Verfahren der Umwege einhergehende „Figuration dauerhafter Bewegung“⁴³, die sich hier in der *Bremer Rede* ankündigt, durchzieht Celans gesamtes Werk. Umwege äußern sich im rhetorischen Aufbau seiner Reden, in der zyklischen Struktur seiner Gedichtbände und auch in den einzelnen Gedichten, wo sie im Motiv der imaginären Reise poetische Gestalt gewinnt. Der Umweg prägt sein Denken entscheidend.

Das Verfahren des Umwegs schließt zum anderen, wie der Beginn der Rede verdeutlicht, offenbar auch die Frage nach der Erreichbarkeit mit ein. Umwege stehen im Zeichen des *Suchens* nach Erreichbarkeit in und mit der Sprache. Sie heben Prozessualität und Annäherung als zentrale Denkfiguren hervor, denen es vor allem um die Erschließung von Möglichkeiten und keineswegs um ein tatsächliches Erreichen im Sinne von Ankommen geht. Celan relativiert ‚das zu Erreichende‘ selbst, wenn er lakonisch hinzufügt, die Zuhörenden wüssten wohl, ‚wie es dann durch die Jahre auch um diese Erreichbarkeit bestellt war‘. Im *Meridian* betont er wesentlich stärker, dass es sich bei den zu gehenden Wegen immer nur um ‚eine Art Heimkehr‘ und damit keineswegs um ein tatsächliches Ankommen handeln könne.

Diese ‚Art Heimkehr‘ betrifft nun neben der Erfahrung des Subjekts auch die Sprache. Ebenso wie das seiner individuellen Geschichte verhaftete Subjekt muss auch die Sprache angesichts der Erfahrung der Vergangenheit notwendigerweise Umwege gehen, wenn sie trotz der individuellen Verluste die einzige Konstante bilden soll, die ‚erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste“⁴⁴. Über das beide Bereiche verbindende Bild des Umwegs führt die *Bremer Rede* die individuell biographische Erfahrung programmatisch mit der Erfahrung der Sprache eng:

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Antwort her für das, was geschah; aber sie

41 Blumenberg (1987), 137. Vgl. dazu Metz (2022), insb. 165–167.

42 BCA 15.1, 24.

43 Metz (2022), 167.

44 BCA 15.1, 23.

ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem.⁴⁵

Auch die Sprache muss, wenn sie erreichbar bleiben will, unter dem Eindruck der Vergangenheit einen Erfahrungsprozess durchmachen, mithin Umwege gehen. Deutlich evozieren die ‚tausend Finsternisse todbringender Rede‘ den nationalsozialistischen Sprachmissbrauch und die Erfahrung der Shoah, die offenbar nicht nur den einzelnen Menschen, wie es der Beginn der Rede nahelegte, sondern auch die Sprache selbst in hohem Maße betreffen. Sie wird konfrontiert mit ihrer eigenen ‚Antwortlosigkeit‘, die sie schließlich zum Verstummen zwingt, da sie ‚keine Antwort‘, keine Erklärung ‚für das, was geschah‘, geben kann. Um das eigene Verstummen überschreiten zu können, so legt die *Bremer Rede* nahe, muss die Sprache notwendigerweise Umwege gehen, ‚durch dieses Geschehen‘ ‚hindurchgehen‘, um so ‚angereichert von all dem‘ wieder ‚zutage treten‘ zu können. Sprache, wie sie Celan für seine Dichtung in Anspruch nimmt, muss sich die in ihr eingeschriebene Geschichte mit allen Verwerfungen zu einem konstitutiven Bestandteil machen und sich dieser Erfahrung zugleich jederzeit bewusst bleiben.

Hier zeigt sich eine entscheidende Differenz zu Hölderlins hohem Ton. Hölderlin entwickelt in *Wenn der Dichter einmal ...* im Begriff der Verfahrensart den eigenen Erfahrungsprozess als Mächtig-Werden des Geistes, der dann in der Dichtung zum Ausdruck kommen muss. Celan hingegen entzieht der Dichtung diesen ‚goldenen Boden‘ ausdrücklich. In einer Dichtung nach der Shoah muss vielmehr die Erfahrung der Abgründigkeit zum Ausdruck kommen – und zwar in einer um diese Erfahrung angereicherten Sprache. Nur derart kann die Sprache für Celan überhaupt noch zum Instrument werden, sich „Wirklichkeit zu entwerfen“: „In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.“⁴⁶ Sich selbst ‚Wirklichkeit zu entwerfen‘, wäre die entscheidende Funktion, die Celan seiner Dichtung zuspricht. Diesmal formuliert er die Funktion, anders als in seinem *Brief an Bender*, durchaus von der Perspektive des Schreibenden aus, vom Standpunkt dessen, der mit seinem

45 Ebd., 24.

46 Ebd., S. 24. Es ist verschiedentlich festgestellt worden, dass sich Celan hier entschieden gegen zeitgenössische Poetiken stellt, zuvorderst gegen Gottfried Benns *Probleme der Lyrik* und Günter Eichs *Der Schriftsteller vor der Realität*. Dies kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, in der Analyse der *Niemandsrose* wird aber punktuell darauf zurückgegriffen werden (vgl. dazu Lehmann (2012b); Lampart (2013), 344 f.; Kohler-Luginbühl (1986), 39–75).

Schreiben ganz individuell der Wesenheit der Wirklichkeit nachspüren muss. Genau darin liegt aber die verbleibende Anschlussmöglichkeit an Hölderlins hohen Ton: Auch Celan geht es um eine Dichtung, die die Emphase in sich trägt, auf die Wirklichkeit einwirken zu können – und sei es, sich selbst überhaupt erst einmal vom Abgrund aus Wirklichkeit zu entwerfen.

Eng verbunden mit dem Wirklichkeitsanspruch der Dichtung ist ihr Zeitlichkeitscharakter, auf den Celan anschließend zu sprechen kommt: „Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.“⁴⁷ Auf den Wegen der Sprache, die durch das ‚furchtbare Verstummen‘ hindurchgehen, sich in einer vertikalen Bewegung der eigenen Abgründigkeit aussetzen musste, bewegt sich auch das Gedicht. Das „Gedicht ist ja eine Erscheinungsform der Sprache“⁴⁸, heißt es wenig später. ‚Durch die Zeit hindurchgreifend‘ ist es sowohl vergangenheits- wie auch zukunftsbezogen, das Gedicht macht sich Zeit – und damit Geschichte, wie in der „Frage nach dem Uhrzeigersinn“⁴⁹ mitschwingt – zum konstitutiven Bestandteil. Mit dieser Art der Bewegung vermag es sich für die verschiedenen Zeithorizonte zu öffnen und darin selbst zum wirklichen Moment geschichtlicher Erfahrung,⁵⁰ zum Instrument auf der Suche nach Wirklichkeit zu werden. Das ist sein ‚Unendlichkeitsanspruch‘.

Zugleich impliziert die Suche nach Wirklichkeit neben demjenigen, der Gedichte schreibt, ‚um sich zu orientieren‘, immer auch die Frage nach einer ‚ansprechbaren Wirklichkeit‘, die Suche nach einem ansprechbaren Gegenüber. Gedichte sind nicht nur ein monologischer ‚Versuch, Richtung zu gewinnen‘, sondern sie „sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu“, auf „etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht“.⁵¹ Den damit formulierten dialogischen Charakter seiner Dichtung fasst Celan im Bild der „Flaschenpost“, „aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.“⁵² Eine derart verstandene Dichtung muss, um eine andere, mögliche Form der Wirklichkeit hervorzubringen, wie Jürgen Lehmann betont, „aus der Verfügungsgewalt des sie Schreibenden entlassen [werden], um in einer möglichen, nicht festlegbaren Rezeption wieder

47 BCA 15.1, 24.

48 Ebd., 24.

49 Ebd.

50 Vgl. Lehmann (2012b), 163.

51 BCA 15.1, 24.

52 Ebd.

Gestalt zu gewinnen.⁵³ Dass dieses Projekt möglicherweise scheitern kann, spiegelt sich im zunehmend zögernden Charakter der Rede wider. Nur ‚vielleicht‘ erreicht das Gedicht ein Gegenüber. Doch auch wenn der Glaube daran ‚gewiß nicht immer hoffnungsstark‘ ist, das Gespräch meist ein „verzweifelt“ bleibt, wie er im *Meridian* schreibt, setzen sich Celans Gedichte dieser Gefahr immer wieder aufs Neue aus.

Bemerkenswert an der *Bremer Rede* ist, wie Celan in der Charakterisierung der Sprache und des Gedichts die ‚topographische Skizze‘ des eigenen Lebensweges als Erfahrungsprozess wiederaufnimmt. Er knüpft damit seine individuelle Biographie ebenso wie seine poetologische Standortbestimmung an eine räumliche und zeitliche Überschreitungsbewegung. Das Hindurchgehen der Sprache durch die Geschehnisse bis in den eigenen Abgrund des Verstummens hinein, das erneute Zutage-Treten, ihre orientierende und richtungsgewinnende Funktion ebenso wie das Hindurchgreifen durch die Zeit nehmen dabei zentrale vertikale und horizontale Bewegungen vorweg, die in der *Niemandrose* im Motiv der imaginären Reise poetische Gestalt gewinnen. Damit wird schon an der *Bremer Rede*, in der Celan pointiert seine eigene Poetik umschreibt, deutlich, dass es ihm um eine Dichtung geht, der eine dezidierte Überschreitungsbewegung inhärent ist, welche sich im Bild des Umwegs kristallisiert. Und dass eine solche Dichtung entschieden am Ausmessen des Gegebenen und Möglichen der Wirklichkeit arbeitet, nämlich insofern sowohl die Sprache wie auch das Gedicht in den zu begehenden Wegen als Ausdruck von Wirklichkeit begriffen werden. In diesem Sinne wird Celans Dichtung, wie er sie in der *Bremer Rede* theoretisch formuliert, lesbar als Anschluss an das Register des hohen Tons, dem aber zugleich eine entscheidende Leerstelle eingeschrieben bleibt: Wirklichkeit und ein ‚ansprechbares Du‘ können ausschließlich im prozessualen Modus der Umwege als ein prekäres Vielleicht gedacht werden.

Meridian

Noch deutlicher zeigt sich die Verbindung von Überschreitungsbewegung und Umwegen als grundlegende Denkfigur in der *Meridian*-Rede, in der er den Erfahrungsprozess, der sich in einer Dichtung nach der Shoah ausdrücken muss, noch einmal neu und weitgreifender ausformuliert. Die folgende Lektüre untersucht diese Konstellation anhand dreier thematischer Schwerpunkte, um die sich der argumentative Aufbau des *Meridians* gruppiert: Dem Verhältnis von Kunst und Dichtung, dem Anspruch der Vergegenwärtigung der Dichtung,

53 Lehmann (2012b), 163.

der sich in der Frage nach dem Datum kristallisiert, sowie dem der Dichtung inhärenten dialogischen Charakter.

Der *Meridian* beginnt mit der Bestimmung der Kunst, deren Charakter Celan in Auseinandersetzung mit *Woyzeck*, *Dantons Tod* und *Leonce und Lena*, vor allem aber in seiner *Lenz*-Lektüre näher zu fassen sucht. Dabei konzentriert er sich auf verschiedene Büchner-Zitate, die für ihn in zugespitzter Weise für Büchners „radikale In-Frage-Stellung der Kunst“⁵⁴ stehen, um von diesen ausgehend in einem zweiten Schritt sein eigenes Dichtungskonzept herzu-
leiten.⁵⁵ Entscheidend ist dabei, wie Celan in der Auseinandersetzung mit der Kunst den literarischen Erfahrungsprozess entfaltet, der in der Dichtung zum Ausdruck kommen muss. Im Begriff der Kunst spiegelt sich das Handwerkliche aus dem *Bender-Brief* wider: Kunst ist nach Celan das Automatenhafte, Mechanische, das, wie er unter Berufung auf Büchners *Lenz* sagt, dem „Natürlichen und Kreatürlichen“⁵⁶, mithin dem Menschlichen entgegensteht. Dabei schafft Kunst „Ich-Ferne“: „Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, [...] der ist selbstvergessen. Kunst schafft eine Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg.“⁵⁷ Dieser ‚bestimmte Weg‘ führt die Kunst weg vom Ich hin „zu jenem Unheimlichen und Fremden“, zu „Medusenhaupt und Automaten“ des *Lenz* und *Woyzeck*, und birgt damit die Gefahr der Entmenschlichung.⁵⁸ Kunst wird damit zum Inbegriff des Artifiziiellen stilisiert, die damit stets Gefahr läuft, ganz ins Unmenschliche umzuschlagen, in eine Gemachtheit, die ‚über die Mache allmählich zur Machenschaft‘ werden kann.

Von dieser Charakterisierung der Kunst, in der wieder die Abgründigkeit anklingt, ausgehend widmet sich Celan im Anschluss der Bestimmung der Dichtung. Wenngleich es auf den ersten Blick so anmuten mag, als begreife er Kunst und Dichtung als Oppositionen, führt er die beiden in der Bewegung über Umwege hinweg eng: Kunst begreift er als Voraussetzung für die Dichtung, sie wird gleichsam zu ihrem notwendigerweise zu gehenden Umweg. Denn die Dichtung habe „doch den Weg der Kunst zu gehen“⁵⁹, die Kunst ist „der von der Dichtung zurückzulegende Weg“⁶⁰. Mit anderen Worten muss auch die Dichtung den Bereich des ‚Unheimlichen und Fremden‘ berühren, durch eine

54 BCA 15.1, 39.

55 Zu einer ausführlichen Darstellung vgl. etwa: Brierley (1984), insb. 36–79; Buhr (1988); Kohler-Luginbühl (1986), 127–235; Böschstein (2012).

56 BCA 15.1, 38.

57 Ebd., 40.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd.

Form der Selbstentfremdung und ‚Ich-Ferne‘ hindurch. Doch endet ihr Weg nicht in der Abgründigkeit von ‚Medusenhaupt und Automaten‘. Er führt weiter hin zu einem Ort, wo „Sprache als Gestalt und Richtung und Atem“ erfahrbar wird.⁶¹ Dichtung, wie sie Celan hier konzipiert, überschreitet die Kunst, sie führt zu einem Ort jenseits jener kunstimmanenten Selbstvergessenheit und ‚Ich-Ferne‘, zu einem Ort der „Freisetzung“.⁶² Celan argumentiert hier analog zur *Bremer Rede*: Dort musste die Sprache den Weg in ihre eigene Abgründigkeit nehmen, durch ihr ‚fruchtbares Verstummen‘ hindurchgehen, um durch die geschichtliche Erfahrung angereichert wieder zutage treten zu können. Im *Meridian* nun geht die Dichtung ebenfalls den Umweg über die Kunst, in die Lenz’schen Abgründe hinein, um vom Abgrund aus zu einem neuen Sprechen anheben zu können. Dass es sich bei diesen Wegen um Umwege handelt, also gerade nicht um den vermeintlich kürzesten Weg, weiß Celan: „Ich weiß, es gibt andere, kürzere Wege“⁶³. Doch sind diese Schritte notwendig, um zum Akt der Freisetzung, als welchen er Dichtung begreift, zu gelangen.

Diese Freisetzung, begriffen als der Moment, in dem die Dichtung die Kunst übersteigt, manifestiert sich für Celan im „Gegenwort“, das er etwa in Luciles Ausruf „Es lebe der König“ angesichts der Hinrichtungsszene in *Dantons Tod* findet. Im Gegenwort zeigt sich das Wesen der Dichtung – „ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt“⁶⁴, heißt es wenig später – als „Akt der Freiheit“, wo das Wort „sich nicht mehr von den ‚Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‘ bückt“, sondern „der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden“ gehuldigt werde.⁶⁵ Während der Kunst die Gefahr der Abkehr vom Menschlichen stets inhärent bleibt, berührt die Dichtung zwar auch den abgründigen Bereich der Selbstentfremdung und des Unheimlichen, überschreitet ihn aber und bezeugt darin die ‚Gegenwart des Menschlichen‘. Von dieser Zuwendung zum Menschlichen, die Celan auch in seiner *Antwort auf die Umfrage* in den Mittelpunkt stellt, zeugt dann auch die Charakterisierung der Dichtung als ‚Atemwende‘. Diese entwickelt Celan anschließend an Büchners *Lenz*, dem es „manchmal unangenehm [war], daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte“⁶⁶, eine Formulierung, die Celan selbst noch weiter radikalisiert zu jenem berühmten Ausspruch: „Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“.⁶⁷ Mehr noch als in Luciles

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Ebd., 36.

66 Ebd., 41.

67 Ebd., 42.

Ausruf sieht Celan in diesem Lenz'schen „Schritt“⁶⁸, in der Inversion, in der sich das Verhältnis von Abgrund und Himmel umkehrt, die „Grundfigur der Dichtung“⁶⁹. Mit diesem Schritt geht eine Destabilisierung einher, die neben der räumlichen Koordinaten auch das Ich betrifft. Es begegnet sich selbst als ein „befremdetes“. Für Celan ist dieses Moment jedoch produktiv. An dieser Stelle tut sich „jäh“ etwas auf, nämlich das dichterische Moment. Dieses findet er im *Lenz* noch radikaler inszeniert als im Falle Luciles, als „ein furchtbares Verstummen, es schlägt ihm [Lenz, Anm. NJ] – und auch uns – den Atem und das Wort.“⁷⁰ Dichtung vermag die Kunst momenthaft zu unterbrechen, denn „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten“⁷¹, setzt Celan dem furchtbaren Verstummen unmittelbar entgegen.

In der Verhältnisbestimmung von Kunst und Dichtung entfaltet Celan sein Verständnis des literarischen Erfahrungsprozesses, der über Umwege zu einer ‚angereicherten Sprache‘ führt. Auch die Dichtung muss den Weg der Kunst zurücklegen, den Weg hinein in die Abgründigkeit, in der es einem das Wort verschlägt, und diesen Weg als Erfahrung in sich tragen, um als Atemwende, als Akt der Freisetzung die Kunst überschreiten zu können: „Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück?“⁷² Mit dem Begriff der Atemwende wendet sich Celan dezidiert dem Bereich des Menschlichen zu. Der Atem als physiologischer Akt zeugt von jener ‚Gegenwart des Menschlichen‘, in die sich die Dichtung stellt. Mit der Hinwendung zum Menschlichen wird die Atemwende zugleich auch zur Chiffre des Wirklichkeitsbezugs seiner Dichtung, wenn er in einer Notiz diese wieder, wie schon die Sprache in der *Bremer Rede*, in Verbindung zur eigenen Biographie bringt: „Ich hatte doch einiges überlebt, – überstehn ist ja wohl doch nicht ‚alles‘, – ich hatte ein schlechtes Gewissen; ich suchte – vielleicht darf ich es so nennen? – meine Atemwende ...“⁷³

68 Ebd., 41.

69 TCA. Meridian, 30, Nr. 29.

70 BCA 15.1, 42.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 TCA. Meridian, 123, Nr. 370.

Auch Kohler-Luginbühl weist darauf hin, dass Celan unter der „Wende des Atems eine Wende des mit dem Atem eng Verknüpften [versteht]: Richtung und Schicksal. In diesem Sinn ist sie auch Freisetzung neuer Lebensmöglichkeiten“ und damit eng mit der Wirklichkeit des geschichtlichen Subjekts verknüpft (Kohler-Luginbühl (1986), 164). Darüber hinaus hebt Markus Fischer am Begriff der ‚Atemwende‘ gerade die „potentielle Überwindung dieses Zustandes der Einsamkeit und Sprachlosigkeit hervor“; ‚Atemwende‘ bedeute demnach „ein Sprechen, das dieses Verstummen ins Wort wendet“ (M. Fischer (2014), 46).

Im *Meridian* fordert Celan von der Dichtung, da sie „die Wege der Kunst gehen – wieder und wieder gehen“⁷⁴ muss, sich prozessual immer wieder aufs Neue der abgründigen Tendenz der Kunst auszusetzen.⁷⁵ Aus diesem Grund, so lässt sich an dieser Stelle vorausgreifen, „zeigt [das Gedicht] eine starke Neigung zum Verstummen“.⁷⁶

Die ‚Figuration dauerhafter Bewegung‘, die sich in der Anforderung des ständigen Wiederbegehens der Wege der Kunst zeigt, nimmt im Anschluss auch der rhetorische Aufbau der Rede auf. Denn nachdem bestimmt wurde, dass sich Dichtung *immer wieder neu* der eigenen Abgründigkeit auszusetzen muss, sie somit als stets neues singuläres Ereignis gedacht wird, spricht Celan im Anschluss auch nicht mehr von der Dichtung, sondern beinahe ausschließlich vom einzelnen Gedicht. In der konkreteren Annäherung an das einzelne Gedicht fokussiert er sich im Folgenden auf zwei zentrale Themenkomplexe, die er schon in der *Bremer Rede* andiskutiert hatte. Zum einen hebt er wieder den Zeitlichkeitscharakter des Gedichts hervor, seine Verwurzelung in der Wirklichkeit. Charakterisierte er in der *Bremer Rede* das Gedicht als ‚nicht zeitlos‘, seine Bewegung als ein Hindurchgreifen durch die Zeit, erweitert er im *Meridian* diesen Gedanken, wenn er nach der Bedeutung der Daten und den Möglichkeiten des Eingedenkens fragt. Zum anderen entfaltet er den dialogischen Charakter des Gedichts weiter. Schon in der *Bremer Rede* war dieser Aspekt für Celans Poetik zentral, den er im Bild der Flaschenpost sowie in der Bewegung des Gedichts hin ‚auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht‘ beschrieben hatte. Im *Meridian* deutet sich bereits in der Herleitung der Dichtung aus dem Charakter der Kunst an, dass das Gedicht auf ein ansprechbares Gegenüber zuhält, nämlich insofern Dichtung als die ‚Hinwendung des Menschlichen‘ begriffen wird. Das Konzept der Begegnung, das „Geheimnis der Begegnung“⁷⁷, in dem das Gedicht steht, bildet den letzten Schwerpunkt der Rede.

Im Anschluss an seine Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Dichtung kommt Celan auf die Bedeutung von Daten zu sprechen:

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu

74 BCA 15.1, 43.

75 Vgl. ebd., 42.

76 Ebd., 44.

77 Ebd., 45.

bleiben? Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?⁷⁸

Wie schon in der *Bremer Rede* formuliert, ist der Erfahrungsprozess, der sich in der Dichtung darstellt, ausdrücklich an die geschichtliche Erfahrung gebunden. Mit der Nennung des ‚20. Jänners‘, ein Datum, das den Tag der Wannseekonferenz und damit die Erinnerung an die Shoah aufruft, wird der Wirklichkeitsbezug seiner Dichtung noch einmal verstärkt.⁷⁹ Denn das Gedicht versucht, ‚solcher Daten‘ eingedenk zu bleiben, das ist seine notwendige Grundlage. Aber zugleich kann das Gedicht nicht im Modus eines solchen Eingedenkens verharren, wie Celan direkt im Anschluss hervorhebt: „Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht.“⁸⁰ Er formuliert an dieser Stelle eine für sein Dichtungskonzept entscheidende Einsicht: Das Gedicht muss zwar seiner Daten eingedenk bleiben – aber nicht *deswegen*, sondern *dennoch* zu sprechen anheben können.

Diese vermeintliche Aporie, die den Gedichten, ‚die heute geschrieben werden‘, inhärent ist, ergibt sich aus der paradoxen Struktur des Datums selbst, die Jaques Derrida in *Schibboleth. Für Paul Celan* beschrieben hat:

Wie aber soll man etwas datieren, das sich nicht wiederholt, wenn die Datierung sich auch auf irgendeine Form der Wiederkehr beruft, wenn sie durch die Möglichkeit, eine Wiederholung herauszulesen, Erinnerung auslöst? Wie aber soll man etwas Anderes als das, was sich nie wiederholt, datieren?⁸¹

In der Praxis des Datierens ist eine zentrale Spannung angelegt: Einerseits kann nur das, ‚was sich nie wiederholt‘, datiert werden, also gerade das, was sich durch Einmaligkeit auszeichnet. Andererseits geht in der Fixierung im Datum die Einmaligkeit des Ereignisses verloren, nämlich weil es derart in die kalendarische Ordnung der Geschichte eingetragen und so der Wiederholbarkeit preisgegeben wird. Diese Struktur ist nun gerade für die Erfahrung der Shoah

78 Ebd., 43.

79 Vgl. Janz (1976), 105. Doch zeigt sich bereits an der Formulierung ‚sein 20. Jänner‘, dass Celan hier offenkundig nicht nur ein einziges spezifisches Ereignis, das über das Datum fixiert wird, im Sinn hat. Bekanntlich lässt sich der 20. Jänner auch auf den Beginn von Büchners *Lenz* beziehen, der im vorherigen Teil eine gewichtige Rolle bei der Herleitung der Dichtung in Anspruch genommen hatte (vgl. Emmerich (2006), 9 f.). Die an dieser Stelle evozierte Mehrdeutigkeit verweist bereits darauf, dass sich für Celan im Datum ein Spannungsfeld von Einmaligkeit und Wiederholung auftut, mit dem sich Derrida auseinandersetzt.

80 BCA 15.1, 43.

81 Derrida (1986), 13.

problematisch, die Celan mit dem ‚20. Jänner‘ aufruft. Denn als „nichtfixierbares, sich jeder Sinnzuschreibung entziehendes Ereignis“⁸² ist ihr eine „doppelte Zeitstruktur eigen [...]. Zum einen stellt die Shoah ein geschichtliches Faktum dar, zum anderen markiert sie einen Bruch in der Zeit, der nicht in der Vergangenheit zu verorten, sondern der Zeitlichkeit selbst mitgegeben ist.“⁸³ Der ‚20. Jänner‘ markiert demnach einen Bruch in der Zeit, stärker noch „[verabgründet er] die Zeitlichkeit selbst“⁸⁴ und kann daher nicht mehr als Datum innerhalb der kalendarischen Ordnung eines kohärenten Geschichtsverlaufs eingeordnet werden. Er überschreitet diese Ordnung dahingehend, dass er sich nicht mehr als „vergangener historischer Moment in ihr feststehend verorten“ lässt und stattdessen immerfort „den Verlauf der kalendarischen Zeit begleitet“.⁸⁵ So schreibt Celan dann auch in einer Notiz aus der Zeit des *Meridian* ausdrücklich, die Daten, von denen sich das Gedicht herschreibt, seien „nicht von den Kalendern und Uhren abzulesen“.⁸⁶ Schon in der *Bremer Rede* spricht in jedem Gedicht die ‚Frage nach dem Uhrzeigersinn‘ mit, mithin also die Frage danach, inwiefern sich die zu suchende Wirklichkeit überhaupt in gültigen, eindeutigen Skalen und Normen fassen lässt.

Aus diesem dem Datum inhärenten Spannungsfeld von Einmaligkeit und Wiederholung ergibt sich für Celan angesichts der Shoah eine zentrale Problemkonstellation, die das Datum mit sich bringt: Nämlich in der Fixierung des Nichtfixierbaren dieses singuläre Ereignis verfügbar, gar erklärbar zu machen und damit die Opfer ihrer Einmaligkeit zugleich erneut zu berauben.⁸⁷

Entsprechend muss das Gedicht den Modus des Eingedenkens notwendigerweise überschreiten. Denn das bloße Eingedenken käme, im Anschluss an *Lenz* gedacht, notwendigerweise jenem furchtbaren, den Atem und das Wort verschlagenden Verstummen gleich. Dichtung muss zwar auch diesen Weg in die Abgründigkeit des sich im Datum, und insbesondere im 20. Jänner, manifestierenden Verlustes der Einmaligkeit des Ereignisses gehen. Doch wird dieser Abgrund, ebenso wie das Verstummen, zugleich zum Grund des Gedichts, von dem es zu sprechen anheben kann, wenn es diesen Weg einschlägt.⁸⁸ Mit anderen Worten entfaltet Celan in Auseinandersetzung mit

82 Lemke (2002), 390.

83 Ebd., 389.

84 Ebd., 390.

85 Ebd.

86 TCA. Meridian, 58, Nr. 23.

87 Vgl. dazu Lemke (2002), 396.

88 Auch Derrida betont, dass das Datum, als Erfahrung der Abgründigkeit des poetischen Sprechens, nur den Anlass des Gedichts liefert, „sprechen muß das Gedicht selbst! Und es spricht von dem, was ihm Anlaß gibt, es spricht zum Datum, dem es seinen Anlaß

den Daten eine Dichtung, die „vom Abgrund des Datums als seinem eigenen Ermöglichungsgrund“⁸⁹ zu sprechen ansetzt – und zwar im Modus der Verlebendigung. Und die damit versucht, den Opfern der Shoah, denen am 20. Jänner sinnbildlich die Stimme genommen wurde, erneut eine Stimme zu geben. Denn nur so kann sich das Gedicht, so heißt es wenig später im *Meridian*, „unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück[holen]“⁹⁰, kann es ‚seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz‘ sein.

Indem das Gedicht vom Abgrund aus zu sprechen vermag, öffnet es sich zugleich in seiner ‚einmaligen, punktuellen Gegenwart‘ auch dem Anderen, es lässt in seiner Gegenwärtigkeit auch „das dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.“⁹¹ In der Überschreitung des Modus bloßen Eingedenkens, durch das das Sprechen des Gedichts erst möglich wird, kann es sich auch der Zeitlichkeit des Anderen öffnen. Und damit vor allem auch der Gegenwart desjenigen, der das Gedicht liest oder hört.⁹² Damit wird das Gedicht, wie Celan fordert, „nicht aktuell, sondern aktualisierbar“.⁹³

Diese „Zeitoffenheit“ stellt auch Sandro Zanetti als entscheidende Möglichkeitsbedingung dafür heraus, dass das Gedicht überhaupt im Modus der Lektüre ‚Gespräch‘ werden kann. Die Daten sind dabei in einem existentiellen Sinne wichtig für jene Bewegung zwischen dem Gedicht und dem Anderen:

Ist der „Sinn“ des Gedichts die Bewegung zwischen dem „Gedicht“ und seinem „Gegenüber“, die Bewegung also zwischen dem, was im Kontext der Überlegungen Celans jeweils, je nach Perspektive (von seiten des Gedichts oder von seiten seines Gegenübers), als eine „Gestalt“ des Anderen in Frage kommt, dann sind die Daten dieser Bewegung diejenigen, die für die jeweilige Gestalt materiell oder existentiell bedeutsam sind. Daten, die für Celan jeweils die als bestimmend erachtete Vergänglichkeit (Endlichkeit oder Sterblichkeit) der jeweiligen Gestalt zu markieren erlauben. Das müssen dann keine kalendarischen Daten sein. Es müssen bloß – übersetzt man das Wort „Datum“ schlicht als das, was „gegeben“ ist – solche Vor-Gaben sein, die in ihrer spezifischen An- oder Abwesenheit für die Zeitlichkeit einer bestimmten Gestalt entscheidend sind.⁹⁴

verdankt, solcherart von der Zukunft des *selben* Datums beschworen, oder anders ausgedrückt, von seiner Rückkehr zu einem anderen Datum.“ (Derrida (1986), 23 [Herv. i. O.]).

89 Ebd.

90 BCA 15,1, 44.

91 Ebd., 46.

92 Vgl. dazu Lemke (2002), 403.

93 BCA 16, S. 34.

94 Zanetti (2006), 111.

Wenngleich die Lesenden oder Hörenden des Gedichts ihre ‚eigenen Daten‘ mitbringen, die für Celan keineswegs mit denen des Gedichts übereinstimmen müssen,⁹⁵ kommt es im Gedicht doch zu einer Berührung. Zu einer Berührung, die im Charakter der ‚Vor-Gabe‘ des Datums – Zanetti übersetzt ‚Datum‘ ‚schlicht als das, was ‚gegeben‘ ist‘ – begründet ist. Und zwar nicht in dem Sinne, dass es hier um einen über die Daten zu stiftenden gemeinschaftlichen Sinn oder gar eine Identifikation gehen würde. Einzig darum, auf den Verlust der Einmaligkeit eines Ereignisses, auf ‚die als bestimmend erachtete Vergänglichkeit‘, die dem Datum inhärent ist, je individuell antworten zu können.⁹⁶ Hieraus konstituiert sich das Gedicht als „Gespräch“ und zwar nur, wenn und indem der Lesende oder Hörende den Text immer wieder neu aktualisieren kann.⁹⁷

Im Zusammenhang mit den Überlegungen, wie Dichtung nach der Shoah als ein Sprechen aus der eigenen Abgründigkeit heraus neu belebt werden kann, nimmt die Frage nach der Erreichbarkeit eines ansprechbaren Gegenübers, die schon in der *Bremer Rede* diskutiert wurde, einen zentralen Stellenwert in Celans Poetik ein. Um überhaupt auf ein möglicherweise ‚ansprechbares Du‘ zuhalten zu können, so der dritte Argumentationsschritt im *Meridian*, muss sich im Gedicht eben jener Erfahrungsprozess, der zuvor im Verhältnis von Kunst und Dichtung sowie der Bedeutung der Daten konturiert wurde, ausdrücken. Diese ‚angereicherte Sprache‘ präzisiert Celan im Folgenden und

95 Dass sich die Literaturwissenschaft gerade doch sehr für die hermeneutische Deutung der Daten interessiert (vielleicht inzwischen stärker für ihre Vieldeutigkeit), zeigt sich im Kontext der *Niemandsrose* besonders deutlich. Zum einen am Gedicht *Tübingen, Jänner*, bei dem sowohl der biographische Entstehungskontext (Besuch bei Walter Jens in Tübingen im Januar 1961), als auch die über den Monat erfolgende Verschränkung zum *Meridian* schnell zur Interpretation herangezogen wurden. Zum anderen aber auch an dem Gedicht *In Eins*, das mit dem elliptischen Satz „Dreizehnter Feber“ beginnt und entsprechende Spekulationen der Interpretation nach sich gezogen hat (vgl. zu letzterem etwa P. Neumann (1990), 58–65; Derrida (1986), 61–80; Jakob (1990)).

96 Vgl. dazu Lemke (2002), 407.

97 Vgl. dazu Lampart (2013), 351; Schulz (1977), 180–182. Mit Blick auf die nachfolgende Analyse der *Niemandsrose* wäre darüber hinaus entscheidend, dass sich das Datum in Celans Dichtung in verschiedener Gestalt zeigen kann. Derrida weist darauf hin, dass die Einschreibung eines Datums ebenso von einem Ort ausgehen kann (vgl. Derrida (1986), 31). Und Orte, in denen geschichtliche Vergangenheit wie im Datum ‚eingeschrieben bleibt‘, die sich zugleich jedoch auch für andere ‚Daten‘ öffnen, finden sich in der *Niemandsrose* gehäuft. Sie sind geradezu ein zentrales Strukturmerkmal dieses Bandes. An ihnen nimmt Celan den Gedankengang einer in der Dichtung zu entwerfenden ‚topographischen Skizze‘ wieder auf, wie im Motiv der imaginären Reise deutlich werden wird.

zwar unter der Frage, wie sich das Gedicht trotz der radikalen Individuation als ‚Raum des Gesprächs‘ für ein Gegenüber öffnen kann.

Damit das Gedicht ‚seinem inneren Wesen nach Gegenwart und Präsenz‘ sein kann, so der Einsatzpunkt, müsse es „aktualisierte Sprache [sein], freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.“⁹⁸ Das Gedicht muss zu einem Sprechen werden, das sich zwar im Rahmen der Möglichkeiten, den die Sprache vorgibt, bewegt – das wären wieder die Wege der Kunst. Das zugleich aber in Verbindung mit dem Eigenen, der eigenen individuellen Geschichte – im Bewusstsein, „daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht“⁹⁹ – die Grenzen der „Sprache schlechthin“¹⁰⁰ überschreiten kann. Wie schon in der *Bremer Rede* bestimmt, muss die Sprache des Gedichts eine um die Erfahrungen der Geschichte ‚angereicherte‘, ‚aktualisierte Sprache‘ sein. Auf ein solches Sprechen, das den ‚Neigungswinkel seines Daseins‘ nicht vergisst, zielt Celan mit seinen Überlegungen. Und dieses Sprechen, so fährt er fort, wäre zunächst „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“¹⁰¹, nämlich eines Einzelnen, der unter ‚dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit‘ spricht. In diesem Sinne wäre das Gedicht erst einmal „einsam“¹⁰², an das je eigene Dasein dessen geknüpft, der es schreibt. Doch direkt im Anschluss korrigiert er sich: „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs.“¹⁰³ Das Gedicht ist eben nicht nur einsam, sondern zugleich auch unterwegs, immer wieder neu unterwegs auf ein Anderes zu: „Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.“¹⁰⁴ Es steht dahingehend „im Geheimnis der Begegnung“¹⁰⁵, als es notwendigerweise auf ein Anderes, auf ein Gegenüber angewiesen ist, in dessen Wahrnehmung es ‚aktualisierbar‘ sein kann: „Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugwandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft

98 BCA 15.1, 44.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Ebd., 45.

102 Ebd.

103 Ebd.

104 Ebd.

105 Ebd.

ist es ein verzweifelt Gespräch.¹⁰⁶ Markus Fischer verweist auf den an dieser Stelle hervortretenden ambivalenten Charakter des Gedichts:

Das Gedicht erscheint sowohl als das Gedicht des Ich, das wahrnimmt, wie auch als Gedicht des Anderen, das in seiner Wahrnehmbarkeit das dem wahrnehmenden Ich „Eigenste“ mitsprechen lässt. So ist das Gedicht zugleich Gedicht des Wahrnehmenden wie auch Gedicht des auf den Wahrnehmenden gerichteten, ihm zugewandten Anderen.¹⁰⁷

Das Gedicht versucht, sowohl das Ich wie auch den Anderen in seiner ‚eigenen, punktuellen Gegenwart‘ mitsprechen zu lassen und so Gegenwärtigkeit herzustellen. Es ist weder Selbstgespräch noch Gespräch über die Dinge, sondern mit den Dingen, mit dem Anderen. Der dialogische Anspruch zielt auf eine Form der Begegnung, die nur im Moment des Gedichts in seiner ‚einmaligen, punktuellen Gegenwart‘ erfahrbar wird. Denn nur, wenn sich tatsächlich ein „Raum dieses Gesprächs“ auftut, „im Hier und Jetzt des Gedichts“ „konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich“¹⁰⁸ und ermöglicht in der Begegnung mit dem Anderen gegenläufig auch eine „Freisetzung“ des Ichs.¹⁰⁹ Das wäre der vielleicht nur „unerhörte Anspruch“¹¹⁰ seiner Dichtung. Es gibt für Celan also keine Garantie dafür, dass das Gedicht tatsächlich auf ein ansprechbares Gegenüber trifft, dass der Akt der Freisetzung gelingen kann. Diese immanente Schwierigkeit, im wahren Sinne des Wortes nur ‚un-erhörter Anspruch‘ zu bleiben, wird die Arbeit an zwei Lesungen Celans näher beleuchten. Doch ist und bleibt gerade das Hoffen auf eine Begegnung mit dem Anderen, in der sich das Ich überhaupt erst freizusetzen vermag, ein wesentlicher Bestandteil jeden Gedichts, der es zugleich in die „in die Nähe der Utopie“¹¹¹ rückt.

An dieser Stelle formuliert Celan die entscheidende Funktion seiner Dichtung: Sie soll als ‚Raum des Gesprächs‘ die Möglichkeit von Begegnung eröffnen. Insofern sie auf das Andere zuhält und dieses wechselseitig auch als zugewandt begreift, soll sie auch eine neue Form der Gemeinschaft stiften.

106 Ebd.

107 M. Fischer (2014), 62.

108 BCA 15,1, 46.

109 Dass diese Form der Begegnung auch eine Selbstbegegnung sein kann, ist für Celan enorm wichtig. So verbindet er am Ende der Rede noch einmal die Daten, seinen 20. Jänner, mit dem Moment der Begegnung: „Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem ‚20. Jänner‘, von meinem ‚20. Jänner‘, hergeschrieben. Ich bin ... mir selbst begegnet“, resümiert er gegen Ende der Rede (BCA 15,1, 48).

110 BCA 15,1, 46.

111 Ebd., 48.

Eine Gemeinschaft, die im Moment der Lektüre den Anderen in seiner Eigenheit unmittelbar miteinbezieht, mit seiner eigenen Gegenwart und seiner eigenen Zeit. Diese gemeinschaftsstiftende Funktion führt der *Meridian* gegen Ende noch einmal mit den vom Gedicht zu begehenden Umwegen eng:

Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, [...] ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.¹¹²

Dass Celan also auf eine Poetik des Umwegs zielt, zeigt sich an dieser Stelle auf eindrückliche Art und Weise. Sie sind für ihn die entscheidende Möglichkeitsbedingung, Begegnung mit dem Anderen, mit ‚einem wahrnehmenden Du‘ überhaupt zu denken. Zugleich wird an dieser Stelle augenscheinlich, dass es den Umwegen keineswegs um ein Ankommen geht, wie sich schon in der *Bremer Rede* ankündigte. Es handelt sich um ‚ein Sichvorausschicken zu sich selbst‘, um eine ‚Suche nach sich selbst‘, nur um eine ‚Art Heimkehr‘, keinesfalls um eine tatsächliche.¹¹³ Entsprechend steht das Gedicht für Celan, wie er im *Meridian* verdeutlicht, immer im „Lichte der U-Topie“, im Zeichen jenes Nicht-Ortes, für den die Umwege stehen. Wie Kohler-Luginbühl betont, zeugt gerade die ‚Nähe der Utopie‘, in die Celan seine Dichtung stellt, „für den der Wirklichkeit entfremdeten, von der Wirklichkeit verletzten Menschen, der die zu erfahrende andere Wirklichkeit sucht, die – vielleicht – Heimat sein könnte.“¹¹⁴ Vielleicht ist es gerade der in diesem Sinne utopische Anspruch der Dichtung, auf jenen Ort, „den Ort der eigenen Herkunft“¹¹⁵ zuzuhalten. Doch immer nur im prozessualen Modus des Suchens, wie Celan am Ende des *Meridians* noch einmal hervorhebt: „Ich suche auch [...] den Ort meiner eigenen Herkunft“¹¹⁶. Denn „keiner dieser Orte ist zu finden“¹¹⁷. Die Fragen des Gedichts nach dem „Woher und Wohin“ sind „offenbleibende Fragen“, sind solche, die „ins Offene und Leere und Freie“¹¹⁸ weisen und gerade darin auf die immer wieder neu zu gehenden Umwege verweisen.

112 Ebd., 48 f.

113 Vgl. Metz (2022), 165.

114 Kohler-Luginbühl (1986), 192.

115 BCA 15.1, 50.

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Ebd., 46.

Gleichwohl findet er „etwas!“, indem er (in der Rede und seinen Gedichten) Umwege abschreitet, „diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen“¹¹⁹ geht, nämlich „das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende [...], über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes“ – „einen Meridian“.¹²⁰ Mit dem Bild des Meridian betont Celan vor allem das verbindende Moment seiner Dichtung, das im Zeichen einer zu gewinnenden Begegnung steht. Die Überschreitungsbewegung, die bisher als zentrale Denkfigur die Poetik bestimmt hatte, gewinnt in diesem Sinnbild eine Struktur, mit der die Bewegung der Gedichte ins Offene dennoch nicht ins Unendliche abgeleitet, sondern immer die Verbindung, die Berührung sucht – auch hier wieder mit der Einschränkung, dass diese Berührung in ihrer Potenzialität, keineswegs in ihrer tatsächlichen Realisierung zu denken wäre, „habe ich ihn soeben wieder zu berühren geglaubt“¹²¹, fügt Celan an. Und doch verbindet der Meridian, anders als jene konzentrische Bewegung der Längengrade, in seiner elliptischen Bewegung gerade die beiden Pole miteinander, macht sein Weg eine punktuelle Berührung denkbar. In diesem Sinne wird das Bild des Meridians nach Fischer lesbar als Chiffre für den „Ort der gemeinschaftsstiftenden Freisetzung eines befremdeten Ich“¹²², als Ort, der die Freisetzung „einer Gemeinschaft von Individuen“¹²³ ermöglichen kann.

In den beiden Preisreden, so lässt sich an dieser Stelle resümieren, entfaltet Celan das Programm einer Dichtung, die als Funktionsmodell eines eigenen hohen Tons lesbar wird, wenn er als ihren Anspruch formuliert, sich in spezifische Beziehung zu ihrer aktuellen Gegenwart und Möglichkeit zu setzen. Hierfür braucht es eine ‚aktualisierte Sprache‘, die sich den Verwerfungen in der Vergangenheit aussetzt, hindurchgeht ‚durch furchtbares Verstummen‘, ‚durch die tausend Finsternisse todbringender Rede‘ und angereichert von dieser Erfahrung zu einem neuen Sprechen anhebt. Nur derart kann Dichtung für Celan die Funktion erfüllen, Wirklichkeit zu entwerfen und in dieser tentativen Bewegung über Umwege hinweg einen Raum des Gesprächs zu eröffnen.

In diesem Anspruch schließt Celan auf der einen Seite unmittelbar an Hölderlins hohen Ton an, insofern auch er Dichtung als das Medium fasst, das vermögend sein kann, eine Form von Gemeinschaft hervorzubringen. Auf der anderen Seite nimmt Celan eine entscheidende Verschiebung vor: Anders als

119 Ebd., 50.

120 Ebd.

121 Ebd.

122 M. Fischer (2014), 78.

123 Ebd., 76.

Hölderlin kann er weder auf die Vorstellung einer kulturellen Gemeinschaft zurückgreifen, noch auf ein prozessuales Geschichtsmodell, das die ‚Trennungen erklären‘ und produktiv umdeuten kann. Der Zivilisationsbruch der Shoah stellt eben jenes gemeinschaftliche ‚Wir‘ ebenso wie die Kohärenz des geschichtlichen Prozesses radikal in Frage. Entsprechend geht es Celan anders als Hölderlin auch nicht um eine kulturelle Gemeinschaft, die die *Gesänge* immer wieder aufs Neue als mögliche entwerfen. Es gilt vielmehr, die Spannung zwischen radikaler Individuation und dem Wissen um ein zu verneinendes, aber dennoch wirksames Wir auszuhalten und im Gedicht selbst in der Zuwendung zu einem Du Begegnung überhaupt möglich werden zu lassen. Der hohe Ton kann sich daher nur noch als ein Sprechen am Rande des Abgrunds konstituieren, im Modus des Umwegs als ein stetes Ringen um eine Dichtung, die zumindest punktuell eine aktualisierte Form von Gemeinschaft stiften könnte.

4.2 „Geheimnis der Begegnung“. Ringen um einen Chor nach der Shoah

Wie schon Hölderlin denkt auch Celan die gemeinschaftsstiftende Funktion seiner Dichtung im Modus chorischer Stimmhaftigkeit – er sucht nach Möglichkeiten, den Chor als modernes Erfahrungskollektiv nach der Shoah auf neue Weise in Anschlag bringen zu können. Dabei gilt es, ein solches Stimmhaftwerden der Dichtung immer wieder neu zu erringen: in seinen theoretischen Texten, seinen Lesungen und zuletzt auch in seinen Gedichten.

Dieses Ringen soll im Folgenden schrittweise nachgezeichnet werden. In einem ersten Schritt wird an seinen theoretischen Arbeiten gezeigt, dass die Stimme für Celan keine abstrakte, gar metaphorische Kategorie darstellt, sondern ausgehend von ihrer Materialität und Körperlichkeit und dem darin liegenden affizierenden Potential als Medium der Verlautbarung der Dichtung einen zentralen Stellenwert in seinem Denken einnimmt. Die Stimme ist für Celan Ausdruck jenes ‚kreatürlichen Sprechens‘ des Gedichts als Individuation des Menschlichen. Sie zeugt, so wurde bereits im *Bender-Brief* deutlich, vom Menschen als ‚einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen‘, von seiner körperlichen Präsenz und Sterblichkeit. Erst im Modus von Stimmlichkeit eröffnet sich im Gedicht die Möglichkeit der Konstitution eines Raums des Gesprächs. In diesem Denken lässt sich sein Dichtungskonzept mit dem hohen Ton in Verbindung bringen: Auch Celan denkt die Funktion seiner Dichtung in untrennbarem Zusammenhang mit ihrer stimmlichen Verlautbarung. In einem zweiten Schritt lässt sich dies konkret an zwei Lesungen, vor der Gruppe 47 in

Niendorf 1952 und 1969 in Jerusalem, nachvollziehen. An beiden wird auf ganz unterschiedliche Weise deutlich, wie Celan Dichtung als ‚Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘ unter ihrer spezifisch gemeinschaftsstiftenden Funktion begreift. Hierauf aufbauend werden in einem dritten Schritt die im *Meridian* erwähnten ‚Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird‘, als Ringen um die Möglichkeit chorischen Sprechens nach der Shoah lesbar gemacht.

4.2.1 „Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du“.

Celans Konzeption einer Stimmlichkeit der Schrift

In der Forschung ist der Stellenwert, den die Stimme in Celans Denken einnimmt, bisher merkwürdig unbeleuchtet geblieben. Einzig der von Jürgen Lehmann herausgegebene Kommentarband zu Celans *Sprachgitter* widmet ein kurzes Kapitel in der Einleitung explizit der Frage nach dem „Gedicht als Stimme“¹²⁴. Lehmann resümiert dort in aller Kürze die verschiedenen Implikationen des Stimmbegriffs, die Celans Gedichte entfalten: Von den Stimmen der Toten, denen das Gedicht einen Raum gibt, „in dem und durch den die Toten zur Sprache kommen können“¹²⁵, über die Musikalität der Dichtung, die in auf die Musik verweisenden Motiven zutage tritt, bis hin zu den „ein stimmhaftes Sprechen ermöglichenden organischen Tätigkeiten (Atmen) und Organe[n] wie Lippen und Mund“¹²⁶. Darüber hinaus hebt er hervor, dass die Gedichte neben inhaltlichen Motiven und Begriffen aus dem Bereich des Akustischen auch über sprachliche Verfahren wie Assonanz oder Alliteration und eine „vielgestaltige Metrik“¹²⁷ an einem Stimmhaftwerden der Sprache arbeiten.

Wenngleich sich dieser erste Überblick als anschlussfähig für die vorliegende Arbeit erweist, bleibt bei Lehmann die Frage offen, inwiefern die Stimme bzw. das Stimmhaftwerden der Sprache als Denkfigur an dem Versuch, Wirklichkeit zu suchen und zu gewinnen, grundsätzlich beteiligt ist. Diese Lücke zu schließen ist das zentrale Anliegen der nachfolgenden Überlegungen. Zugleich soll dabei Lehmanns These, dass Celan gerade durch die oben genannten sprachlichen Verfahren „die traditionelle Vorstellung von der Poesie als Gesang [dementiert]“¹²⁸, widersprochen werden. Celan verabschiedet nicht die Vorstellung des Gesangs. Er erprobt in seinen Gedichten die Möglichkeiten eines Gesangs nach der Shoah.

124 Lehmann (2005a), 45–47.

125 Ebd., 45.

126 Ebd., 46.

127 Ebd., 45.

128 Ebd.

Weitere Forschungsbeiträge, die sich in irgendeiner Art und Weise mit der Stimme oder dem Stimmhaftwerden der Sprache bei Celan auseinandersetzen, reduzieren diese Fragestellung letztlich gänzlich auf die klassische Gegenüberstellung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und heben dabei vor allem die Bedeutung der Schrift bei Celan hervor.¹²⁹ Ohnehin lässt sich eine Präferenz der Celan-Forschung beobachten, sich vor allem auf die Rolle der Schrift zu konzentrieren. Dies spiegelt sich auf der einen Seite in zahlreichen gedichtimmanenten Untersuchungen wider, die der Bedeutung der Schrift anhand semantischer Hinweise (des Schreibaktes und der Schrift selbst) oder zentraler, wiederkehrender Motive, allen voran jenem der (versehrten) Hand, nachspüren.¹³⁰ Auf der anderen Seite in Untersuchungen, die

129 Am deutlichsten zeigt sich dies sicherlich an den Interpretationen zu jenem schon als Zyklus zu lesenden Gedicht *Stimmen* aus dem Band *Sprachgitter*, das die Stimme so deutlich wie kein anderes bereits im Titel trägt. Einzig Ivanović weist in ihrer Deutung darauf hin, dass Celan hier ein „explizit ‚stimmhaftes‘ Sprechen“ entwirft, das sich dezidiert gegen Heideggers Position stellt. Auf die Medialität der Stimme geht sie jedoch im Verlauf nicht weiter ein (Ivanović (2002), 45).

Zuletzt hat Simon (2022) auf die Vielstimmigkeit in diesem Gedicht hingewiesen, in dem sich eine „Differenz von auktorialer Redeermächtigung (schriftlich) und gesprochener Rede (mündlich)“ (120) vollziehe. Die Polyphonie der Stimmen, der beständig vollzogene Wechsel der Sprecherperspektive, führe dazu, dass es kein kohärentes Ich mehr geben könne, das Gedicht sei demnach auch gerade „keine Stimme, sondern Schrift als Narbe“ (129), Celan bestimme letztlich „seine Textproduktion dezidiert als Schrift“ (128). Obschon Simon darum bemüht ist, das Zusammenspiel der beiden Medien Stimme und Schrift als konstitutiv für dieses Gedicht zu erarbeiten, bleibt auch hier der Aspekt der stimmlichen Verlautbarung, d. h. der Vollzug des Mediums Stimme, unberücksichtigt, während der Akt des Schreibens als Möglichkeit von Dichtung stärker reflektiert wird.

130 Aufgrund der schier unüberblickbaren Menge an Interpretationsansätzen zu einzelnen Gedichten muss sich an dieser Stelle auf solche beschränkt werden, die sich Gedichten der *Niemandsrose* annehmen. Das Bild der Hand durchzieht auch in diesen Band leitmotivisch. Dabei steht in den ersten drei Zyklen des Bandes vor allem die verwundete Hand als Chiffre einer verwundeten Sprache im Mittelpunkt, besonders deutlich ausgestaltet in Gedichten wie *Zu beiden Händen*, *Chymisch*, *Einiges Handähnliche*, *Radix*, *Matrix*, *Schwarzerde* oder *An niemand geschmiegt*. Im letzten Zyklus, vorbereitet schon im letzten Gedicht des dritten, *Kolon*, greift Celan gehäuft auf dieses Motiv zurück, vor allem in *Huhediblu*, *Hüttenfenster*, *Die Silbe Schmerz* und *Es ist alles anders*. Auch hier steht die Hand durchaus in Zusammenhang mit der Sprache, jedoch nicht mehr als versehrte Hand – Komposita wie „Hand- und Fingergekröse“ (V. 9) oder „Panzerfaustklaue“ (V. 23) zeugen vielmehr von einer offensiven Kritik an der Sprache, die über das Motiv verhandelt wird. Wenn also Lehmann konstatiert, dass sich der letzte Zyklus zu den anderen verhalte wie „Erfüllung zu Ankündigung“ (34), die dominierende Thematik der ersten Zyklen die „Vereinzelung und [...] Verstreuung“ (33), mithin also die Versehrtheit des Einzelnen sei, während der letzte Zyklus „als Entfaltung und als ein Freiwerden“ (33) zu

die kabbalistische Schriftmystik in den Blick nehmen,¹³¹ nach dem „Eigenwert graphischer Schriftaspekte“¹³² in den Gedichten selbst fragen,¹³³ oder die die schriftliche Fixiertheit der Texte mit poetologischen Fragestellungen in Verbindung bringen. Letztere stellt besonders Sandro Zanetti immer wieder in den Mittelpunkt seiner Überlegungen; ihm geht es vor allem darum zu zeigen, inwiefern das Moment der Begegnung und der Anspruch von Celans Dichtung, ‚nicht aktuell, sondern aktualisierbar‘ zu sein, sich ausschließlich im Medium der Schrift realisieren ließe.¹³⁴ Dabei betont er etwa, dass gerade die Schrift als das vermittelnde Medium fungiert, das eine Begegnung von Schreibendem und Lesendem, auch über zeitliche Distanz hinweg, garantieren könne:

Vom Moment des Schreibens her gedacht, wird der Schreibende künftig ebenso sehr ein Abwesender sein, wie der künftige Leser des Geschriebenen es von Anfang an ist. Zwischen diesen (im Prinzip) Abwesenden gibt es aber gleichwohl das Geschriebene, sofern es aufbewahrt wird, und dieses kann den künftigen Leser dazu einladen, ein ihm gegenüber Anwesender zu werden, der wiederum auch um die vergangene Anwesenheit eines Schreibenden wissen kann.¹³⁵

lesen sei, ließe sich das auch am Motiv der Hand nachzeichnen (Jürgen Lehmann (1997a), 33 f.).

Vgl. zu den einzelnen Gedichten: Hamacher (1988); Lehmann (1997b); Manger (1997a); Manger (1997b); Meinecke (1970); Schulze (1993); Konietzny (1985); Konietzny (1997a); Konietzny (1997b); Zanetti (2006).

- 131 Vgl. zur kabbalistischen Schriftmystik: Scholem (1987); Schmitz-Emans (1993b); Schulze (1993).
- 132 Schenk (2000), 272.
- 133 Klaus Schenk interessiert sich für die Typographie des Schriftbilds der Gedichte, die selbst bedeutungsgenerierend ist und sich keineswegs in der mündlichen Realisation der Gedichte aufhebt. Dies macht er in Auseinandersetzung mit Szondis Lektüre am Gedicht *Engführung* aus dem der *Niemandrose* vorausgehenden Gedichtband *Sprachgitter* fest. Gerade die dort im Schriftbild vollzogene „polyphone Stimmführung“ (262) hebe sich nicht im gesprochenen Wort auf, wie er an der Schallplattenlesung Celans zeigt, sondern eröffne, indem sie eben auch die Möglichkeiten der Verteilung der Schriftzeichen auf dem Blatt exponiere, eine „Spannung zwischen gesprochenem und geschriebenem Wort“ (270), die Schenk als konstitutiv für Celans Dichtung erkennt (Schenk (2000)).
- 134 Vgl. dazu Zanetti (2020), 201 f. Daneben ist für Zanetti klar, dass Celans Lesungen ausschließlich auf der Schriftform der Gedichte beruhen, dass sie lediglich ein „mündliches Extemporieren“ der Schrift seien: Zanetti (2020), 199. Den ästhetischen Eigenwert des Formats der Lesung sowie ihre Situationsgebundenheit, die die rein schriftliche Fixiertheit des Gedichts zu übersteigen vermögen, lässt Zanetti dabei außer Acht. Hierauf wird weiter unten eingegangen werden, vgl. dazu aber auch: Wesemann (2019); Meyer-Kalkus (2020), 885–900.
- 135 Zanetti (2006), 123.

Darüber hinaus weist Zanetti anhand zahlreicher Notizen aus dem Entstehungsprozess der *Meridian*-Rede nach, dass Celan selbst den Prozess des Schreibens und den Stellenwert der Schrift für seine Dichtung immer wieder entscheidend reflektiert. So schreibt dieser etwa in einer Notiz „Ich schreibe Gedichte – ich schreibe mit der Hand“¹³⁶ und führt auch an anderer Stelle das Gedicht mit der unmittelbar mit der Hand verbundenen Schreibgeste eng: „Schreiben als Form des Gebets‘ lesen wir – ergriffen bei Kafka. Auch das bedeutet zunächst nicht Beten, sondern Schreiben: man kann es nicht mit gefalteten Händen tun.“¹³⁷

Freilich ist Zanettis Überlegungen zum Zusammenhang von Schrift und Begegnung ebenso zuzustimmen wie anderen Beiträgen, die sich mit der Rolle der Schrift bei Celan beschäftigen. Doch bleibt in solchen Lesarten der Stellenwert der Stimme, den Celan in seinen theoretischen Schriften systematisch ausformuliert, unterkomplex. Um eine solche Perspektiverweiterung ist es dieser Arbeit bestellt – sie geht davon aus, dass Celan, ganz ähnlich wie Hölderlin, in der Schrift zugleich eine Imago von Stimmlichkeit als Modus des hohen Tons entwirft, die bei der gemeinschaftsstiftenden Funktion zum Tragen kommt. Denn gerade die Stimme wird für Celan im Zusammenschluss mit den verschiedenen Konstellationen des Umwegs im *Meridian* insbesondere unter dem Aspekt der Dialogizität des Gedichts zentral.

Wie Celan programmatisch eine Stimmlichkeit der Schrift entfaltet, lässt sich an zahlreichen Notizen und im *Meridian* selbst nachvollziehen. So notiert er etwa am 9. Oktober 1960: „[Z]um wahrgenommenen Bild im Gedicht gehört das Wahrnehmen auch seines Schallbilds.“ Das Gedicht, so Celan weiter, „ist [...] eine Erscheinungsform der Sprache, eine aus dem Geschriebenen, also Stummen, herauszuhörenden Sprechart.“¹³⁸ Die Wahrnehmung des Gedichts als ‚Schallbild‘ verweist implizit auf das Stimmhaftwerden der Sprache. Dem Gedicht, wenngleich es sich in seiner schriftlich fixierten Form präsentiert, ist immer auch eine ‚herauszuhörende Sprechart‘ inhärent – sie muss im Gedicht als sinnlich wahrnehmbare Dimension notwendigerweise hinzutreten. Mit anderen Worten erfüllt sich die Funktion von Dichtung (das ‚Wahrnehmen‘ impliziert hier bereits ein adressierbares Gegenüber) nur dann, wenn zur Wahrnehmung des Bildes – in seiner Doppelgestalt als eines im Inneren des Rezipierenden entstehenden Bildes wie auch des Schriftbildes – die Wahrnehmung ‚seines Schallbildes‘ und damit die stimmliche Dimension hinzutritt.

136 TCA. *Meridian*, 161, Nr. 640.

137 Ebd., 72, Nr. 60.

138 Ebd., 107, Nr. 256.

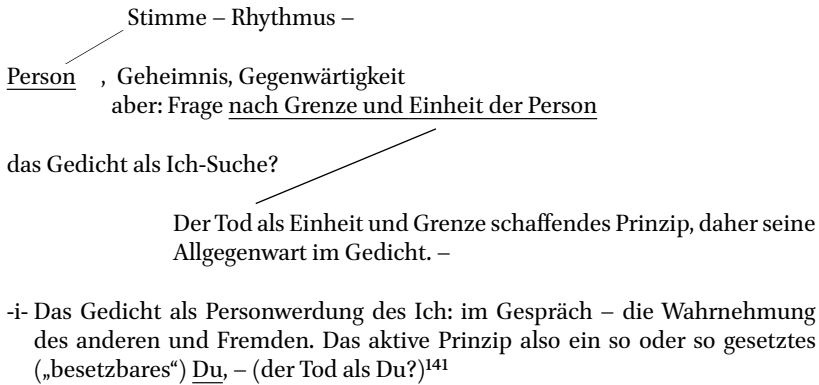
Aufschlussreich für die Bedeutung des Schallbildes in Verbindung mit dem dialogischen Charakter der Dichtung erscheint die Verschiebung von der *Bremer Rede* hin zu dieser Notiz. In der *Bremer Rede* heißt es: ‚Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit dem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein‘. Celan denkt hier den dialogischen Anspruch vornehmlich über das Medium Schrift, genauer im ohnehin schon der oralen Tradition nahestehenden Brief. In der *Notiz* verschiebt er den Fokus noch stärker auf das Zusammenspiel von Schrift und Stimme, wenn er das Gedicht als eine ‚aus dem Geschriebenen herauszuhörende Sprechart‘ charakterisiert. Der Stimme scheint, insofern das Gedicht als ‚Erscheinungsform der Sprache‘ weiterhin als ‚seinem Wesen nach dialogisch‘ zu verstehen ist, nun ein größeres Gewicht bei der Suche nach einem ansprechbaren Du und einer ansprechbaren Wirklichkeit zuzukommen.

Auch der zitierte *Bender-Brief* berücksichtigt neben der Schrift ebenfalls die Stimme, wenngleich dies interessanterweise bei den obigen Untersuchungen, die das Gedicht als ‚Sache der Hände‘ von seinem Schriftcharakter her denken, immer ausgespart bleibt. So heißt es dort: ‚Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur *einem* Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und mit seiner Stummheit einen Weg sucht.¹³⁹ Wenn er die Stimme und die Hände in einen für das Gedicht und seinen dialogischen Charakter konstitutiven untrennbaren Zusammenhang bringt, konzentriert sich Celan auf die Materialität der Stimme und vor allem ihre Körperlichkeit. Die Stimme zeugt, ebenso wie ein Händedruck, von der Präsenz desjenigen, der „mit seinem Dasein zur Sprache geht“, wie es in der *Bremer Rede* heißt, der sich als „ansprechende[s] und nennende[s] Ich“ dem Anderen, „durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene[n]“ zuwendet.¹⁴⁰ Das Stimmhaftwerden der Sprache ist somit zugleich zu verstehen als Auftreten eines Ichs, das mit dem Erheben der Stimme einen sozialen Raum zu eröffnen sucht. Diese soziale

139 Wenn Celan in diesem Brief die Stimme in ein Verhältnis mit dem Menschen als Seelenwesen bringt, wäre durchaus zu fragen, inwiefern er hier nicht eine Denkfigur bemüht, die gerade den Ausgangspunkt von Derridas Phonozentrismuskritik bildet, nämlich die Vorstellung, dass „die Stimme [...] wesentlich und unmittelbar mit der Seele verwandt ist“ und selbst unmittelbarer Ausdruck des „Seelenzustand[s]“ sei: „absolute Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des Seins, der Stimme zur Idealität des Sinns.“ (Derrida (1990), 24 f.). Dem widerspricht jedoch die Art und Weise, wie Celan die Stimme hier präsentiert, nämlich in ihrer Körperlichkeit. Dies ist, wie immer wieder herausgestellt wurde, gerade Derridas blinder Fleck in seiner Phonozentrismuskritik (vgl. Mersch (2006); Jäger (2022)).

140 BCA 15.1, 46.

Dimension der Stimme, nach der ihr, wenn sie zu Gehör kommt, auch immer ein Appellcharakter inhärent ist – oder mit Barthes formuliert: ‚Hör mir zu‘, ‚wisse, dass ich existiere‘ –, ist auch für Celans Denken zentral. In einer Notiz aus dem Umfeld des *Meridians* präzisiert er:



Person und Stimme gehören unmittelbar zusammen, die Stimme ist maßgeblich an der Konstitution dessen, was hier ‚Person‘ genannt wird, beteiligt. Sie zeugt von der Präsenz des Menschen. Wo sich die ‚Frage nach Grenze und Einheit der Person‘ stellt, ist der Tod als ‚Einheit und Grenze schaffendes Prinzip‘ nur eine Antwort. Eine andere, weitaus gewichtigere Antwort für sein dialogisches Dichtungskonzept wäre die Stimme. Sie ist der Ort, an dem sich die Kreatürlichkeit des Menschen, seine Körperlichkeit, artikuliert. Gleichzeitig ermöglicht sie es, nicht nur bei einem auf seine eigene Sterblichkeit zurückgeworfenem Ich zu verweilen, sondern ‚im Gespräch‘ die ‚Personwerdung des Ich‘ vom Standpunkt des Anderen aus zu denken.

Ein solches auf die körperliche Dimension bezogenes Verständnis der Stimme, wie es Celan in dieser Notiz nahelegt, wirkt sich auch auf das Gedicht selbst aus. Gerade weil die menschliche Stimme in ihrer Körperlichkeit immer auch einen Appellcharakter in sich trägt, gilt dies auch und in besonderem Maße für das Gedicht. Es erfordert, wenn es als ‚Personwerdung des Ich‘ verstanden sein will, ‚die Wahrnehmung des anderen‘. Und zwar als Gespräch, d. h. in der stimmlichen Artikulation. Diese Überlegung geht einher mit der im *Meridian* vorgenommenen Bestimmung der Dichtung, die sich, indem sie die Kunst überschreitet, dem Bereich des Menschlichen zuwendet. Diese Zuwendung ist damit auch eine Zuwendung der Dichtung zur Stimme als unmittelbarem Ausdruck des Menschen, die Wege des Gedichts sind ebenfalls

141 TCA. Meridian, 116, Nr. 321.

‚Wege der Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘, wie Celan im *Meridian* an der eingangs zitierten Stelle sehr eindrücklich festhält. An diesem zentralen Punkt zeigt sich, dass Celan die Funktion seiner Dichtung, eine ansprechbare Wirklichkeit zu suchen, dezidiert an die Stimme bindet, insofern seine Poetik des Umwegs auch die Wege der Stimme und der Stimmfindung ausdrücklich mit einbezieht. Diese Stelle ist signifikant, wenn es um das Celan'sche Funktionsmodell des hohen Tons geht. Denn hier wird deutlich, dass die gemeinschaftsstiftende Funktion, unter die er seine Dichtung stellt, ausdrücklich von der Stimme her gedacht ist.

Gerade den dialogischen Anspruch seiner Dichtung, die Bewegung des Gedichts auf ein ansprechbares Gegenüber hin, setzt Celan im *Meridian* immer wieder in Beziehung zur Stimme und zum stimmhaften Sprechen. Vom Schreiben spricht Celan hingegen explizit dann, wenn der Akt der Selbstbegegnung im Mittelpunkt steht. So etwa in den Passagen, wo er von den Daten, vom 20. Jänner, spricht: ‚Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?‘ und später, wiederum mit Blick auf die Daten, erkennt er: ‚Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem ‚20. Jänner‘, von meinem ‚20. Jänner‘, hergeschrieben. Ich bin ... mir selbst begegnet.‘ Wo er aber über das Moment der möglichen Begegnung mit einem Gegenüber nachdenkt, wo das Gedicht ‚Gespräch‘ mit dem Anderen sein will, wird es von Celan vornehmlich über die Semantik des Akustischen und Stimmlichen charakterisiert. Diesen Unterschied von Selbstbegegnung im Akt des Schreibens einerseits und Begegnung mit dem Anderen im Akt des Sprechens andererseits hebt der *Meridian* rhetorisch besonders hervor, wenn er die beiden Formen an einer weiteren zentralen Stelle der eigenen Poetik unmittelbar miteinander konfrontiert. Celan markiert damit ausdrücklich die Bedeutung dieser Unterscheidung, wenn er das Gedicht in das ‚Geheimnis der Begegnung‘ stellt:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im *Geheimnis der Begegnung*? Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.¹⁴²

Die bereits ausgeführte Konstellation von ‚einsam und unterwegs‘ führt Celan mit den Medien Schrift und Stimme eng. Wo das Gedicht als ‚gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen‘ einsam ist, wird es über die Schrift eingeführt – der

142 BCA 15.1, 45 [Herv. i.O.].

Schreibende bleibt ihm mitgegeben. Im Unterwegssein auf ein Gegenüber hingegen kippt das Schriftliche in ein Stimmhaftwerden, denn das Gedicht *spricht*, nicht schreibt, sich dem Anderen zu. Das notwendige Gegenüber, auf das das Gedicht stets zuhält, wird über die Stimme, über das Sprechen adressiert, nicht über das Schreiben.

Ganz ähnlich argumentiert Celan an der Stelle, wo er auf die Bedeutung der Daten zu sprechen kommt. Dort wird der Modus des Eingedenkens, der zwar den Grund des Gedichtes bildet, aber notwendigerweise überschritten werden muss, ebenfalls über das Schreiben charakterisiert. Dem Gedicht bleibt ‚sein 20. Jänner eingeschrieben‘, woraus sich die Frage ableitet, ob sich nicht alle von solchen Daten herschreiben und solchen Daten zuschreiben müssten. Das Sprechen des Gedichts hingegen, worum es Celan anschließend geht, ist dann das eines desjenigen, ‚der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht‘. Das Sprechen des Gedichts als Sprechen eines Einzelnen steht in Verbindung mit seiner Kreatürlichkeit, mithin also auch hier wieder mit der Sphäre des Menschlichen.¹⁴³ Nur im Akt der Verlebendigung, der im Sprechen impliziert ist, kann das Gedicht ‚seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz‘ sein – und auf ein ansprechbares Gegenüber zuhalten.

4.2.2 „Es wird Gespräch“. Die Lesungen in Niendorf (1952) und Jerusalem (1969)

Wie Celans Gedichte sich immer wieder einem ansprechbaren Gegenüber zuzusprechen suchen, lässt sich konkret an seinen Lesungen beobachten.¹⁴⁴ Dieses Setting vor Publikum eignet sich in besonderem Maße dazu, die Art und Weise, wie er den dialogischen Anspruch des Gedichts als ‚Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘ begreift, in der spezifischen Umsetzung zu untersuchen. Im Resonanzraum der Lesung kommt der hohe Ton Celans zu sich – und fordert, eben weil er unbeirrt auf ein ansprechbares Gegenüber

143 Vgl. Böschstein (2012).

144 Auf die Bedeutung des Publikums für Celan hat Lorenz Wesemann in seiner Rekonstruktion der Lesung 1969 in Jerusalem ausdrücklich hingewiesen. Er begreift die Lesung als „eigenständiges poetisches Medium“ und leitet hieraus die Konsequenz ab, eben auch „den sich auditiv konstituierenden Kontext [...], das je Besondere einer Lesung aus Setting und Zeitpunkt“ in Beziehung zum schriftlich fixierten Gedicht und dann auch im Vergleich zum mündlich vorgetragenen Gedicht zu setzen und diese in einer Analyse zu berücksichtigen (Wesemann (2019), 336). Das ‚je Besondere einer Lesung‘ ernst zu nehmen bedeutet, die Singularität des Gedichts, seine ‚eine, einmalige Gegenwart‘ als konstitutiv für das Moment der Begegnung anzusehen. Eine Begegnung, in der der Stimme eine zentrale Rolle zukommt.

zuhält, so lässt sich an der Lesung 1952 nachvollziehen, durchaus auch Widerstand heraus.

Celans erste Lesung in der Bundesrepublik 1952 in Niendorf vor der Gruppe 47 gilt bis heute bekanntlich aufgrund der Reaktionen, die sie innerhalb der Gruppe auslöste, als hochgradig problematisch. Nach Reinhart Meyer-Kalkus führte sie gar zu einem „lange nachhallenden Skandal in der Geschichte literarischer Vortragskunst.“¹⁴⁵ Was war passiert? Celan las die Gedichte *Todesfuge*, *Ein Lied in der Wüste*, *Schlaf und Speise*, *Die Jahre von dir zu mir*, *Zähle die Mandeln* und *In Ägypten*. Meyer-Kalkus' Aussage relativierend muss angemerkt werden, dass die Reaktionen innerhalb der Gruppe keineswegs ausschließlich negativ waren. So bekam er doch immerhin sechs Stimmen bei der Wahl zum Preis der Gruppe 47 und knüpfte auch entscheidende Kontakte mit Akteuren des Literatur- und Rundfunkbetriebs, allen voran mit Ernst Schnabel, Intendant des NWDR, und Willi A. Koch, der als Cheflektor der Deutschen Verlags-Anstalt den Band *Mohn und Gedächtnis* noch Ende 1952 herausbrachte und damit Celans Gedichte der breiten deutschen Öffentlichkeit bekannt machte.¹⁴⁶ Und doch führten die kritischen Äußerungen der Zuhörenden im unmittelbaren Kontext der Lesung selbst, allen voran jene Hans Werner Richters, dazu, dass Celan nicht mehr vor der Gruppe vortrug und auch jedwede weitere Zusammenarbeiten zeitlebens ausschlug.¹⁴⁷ So liest sich die Reaktion des Publikums in der Erinnerung Walter Jens' wie folgt:

Als Celan zum ersten Mal auftrat, da sagte man: ‚Das kann doch kaum jemand hören!‘, er las sehr pathetisch. Wir haben darüber gelacht, ‚Der liest ja wie Goebbels!‘, sagte einer. Er wurde ausgelacht, so dass dann später ein Sprecher der Gruppe, Walter Hilsbecher aus Frankfurt, die Gedichte noch einmal vorlesen musste. Die ‚Todesfuge‘ war ja ein Reifall in der Gruppe! Das war eine völlig andere Welt, da kamen die Neorealisten nicht mit.¹⁴⁸

Die Äußerung, Celan habe wie Goebbels gelesen, stammt bekanntlich von Hans Werner Richter selbst,¹⁴⁹ dem ebenso das Urteil zugeschrieben wird, Celan „habe in einem Singsang vorgelesen wie in einer Synagoge“¹⁵⁰. Rückblickend betont Richter relativierend, dass ihm zwar die Gedichte gefallen hätten, er

145 Meyer-Kalkus (2020), 885.

146 Vgl. dazu Goßens (2012).

147 Vgl. ebd.

148 Arnold (2004), 76.

149 Lenz (1988), 316.

150 Dor (1988), 214.

jedoch seine „Abneigung gegen die Stimme nicht überwinden“ konnte. Celans Stimme sei „zu hell, zu pathetisch“, insgesamt lese er zu schnell.¹⁵¹

Jens betont, dass ausgerechnet die *Todesfuge* ein Reifall gewesen sei, weil sich hier eine ‚völlig andere Welt‘ aufgetan hätte, mit der die ‚Neorealisten‘ nichts haben anfangen können. Dies mag einerseits sicher an dem Text selbst gelegen haben, der die Erinnerung an die Shoah und damit an die Gräueltaten an den Juden wachruft und so jener ‚Kahlschlagpoetik‘ der Gruppe, die sich nach Cornelia Epping-Jäger vor allem in „Erinnerungsvermeidung und Geschichtsdistanziertheit“¹⁵² niederschlägt, diametral gegenübersteht. Andererseits aber weisen Jens' Äußerungen darauf hin, dass vor allem Celans Stimme selbst, die die Gedichte vorträgt, auf Ablehnung stößt – immerhin sah man sich genötigt, Walter Hilsbecher, also eine andere Stimme, die Gedichte noch einmal vorlesen zu lassen.

Aus Jens' Schilderung geht hervor, dass im Zentrum des Konflikts zwischen Celan und der Gruppe 47 vielleicht weniger die von Klaus Briegleb aufgeworfene Frage „Wie antisemitisch war die Gruppe 47“¹⁵³ steht, als vielmehr eine stimmpolitische Provokation, die Celans Lesung für den Gruppentenor dazustellen scheint. Bei der Lesung vor der Gruppe 47 trifft Celans Dichtungskonzept, ‚Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘ zu finden, auf die Realisierung des ihm innewohnenden Risikos. Denn die Ablehnung der Stimme Celans lässt sich nicht bloß phänomenologisch – sie sei zu hell gewesen – erklären. Diese Abwehr muss programmatisch als Abwehr einer sich in der Stimme niederschlagenden Erinnerungspoetik verstanden werden, in welcher sich unmittelbar die Verbindung von Dichtung und Wirklichkeit ausdrückt – eine Ausdrucksform, die der Programmatik der Gruppe 47 entgegensteht. Der Konflikt dreht sich um das wörtlich zu verstehende Stimmhaftwerden einer Sprache dessen, der ‚unter dem Neigungswinkel seines Daseins‘ spricht, welches auf Ablehnung beim Publikum stößt. Ein Stimmhaftwerden, das zugleich in der Stimme, ihrer Materialität und Körperlichkeit, ein literarisches Programm des Eingedenkens an die Shoah transportiert.

Die Ablehnung der Stimme Celans, welche letztlich als eine Ablehnung an die literarische Erinnerung an die Shoah zu verstehen wäre, wird umso verständlicher, wenn man die Rekonstitutionsbedingungen des literarischen Feldes in der unmittelbaren Nachkriegszeit genauer betrachtet. Wie im Umfeld

151 Richter (1979), 111.

152 Epping-Jäger (2012), 270.

153 So der Titel einer eingehenden ideologiekritischen Untersuchung von Briegleb (2003). Zu weiteren Analysen zu dieser Frage vgl. Briegleb (1997); Böttiger (2020).

des DFG-Projekts *Hör/Säle der Literatur. Die sonore Inszenierung des Literarischen in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit zwischen 1947 und 1967* an der Ruhr-Universität Bochum erarbeitet wurde, kamen der Mündlichkeit und stimmlichen Performanz eine entscheidende Rolle bei den Rekonfigurationsprozessen des literarischen Feldes nach 1945 zu. So markierte das Ende des Nationalsozialismus entscheidende Umbrüche im politischen und sozialen Kontext und betraf daneben zugleich in hohem Maße das literarische Feld. Dieses bedurfte nach der Zäsur des Zusammenbruchs des Nationalsozialismus aufgrund des Verlustes gültiger kommunikativer Ordnungen sowie ästhetischer Normen und Bewertungsstrukturen einer grundlegenden Neukonfiguration.¹⁵⁴ Prozessiert wurden die Rekonfigurationsprozesse und die Entfaltung der Literatur vornehmlich unter der regulativen Idee von „Mündlichkeit und stimmlicher Performanz“¹⁵⁵:

Zum einen etablierten sich die Institutionen, Räume, Formen und Medien, in denen die literarische Kommunikation prozessiert wurde, vornehmlich als Orte und Verfahren der Mündlichkeit, als ‚Hör/Säle der Literatur‘. Zum anderen unterlagen auch die im engeren Sinne literarischen Diskurse selbst einem Regime interaktiver Mündlichkeit, das die Verfahren der Textproduktion einer durchgehenden „Auditivierung“, einer ‚Poetologie des Zu-Gehör-Bringens‘ unterwarf und die kritische Resonanz von Auditorien als Zertifizierungsinstanz etablierte.¹⁵⁶

Zu nennen wäre vor allem für die unmittelbare Nachkriegszeit die literarische Praxis der Gruppe 47, nach der noch nicht publizierte, vorgetragene Texte einer mündlichen Sofortkritik unterzogen wurden. Daneben wären für die folgenden Jahrzehnte aber auch die Werkstattgespräche des Literarischen Colloquiums Berlin oder die Entstehung der Poetikdozentur 1959 in Frankfurt zu betrachten.¹⁵⁷ Entscheidend hierbei ist, dass, wie Epping-Jäger hervorhebt, notwendigerweise das „Aushandeln neuer Semantiken [...] auch hier an Formen direkter interaktiver Diskursivität und an eine Ästhetik der Mündlichkeit gebunden [war]“.¹⁵⁸ Dies bestimmt die Suche nach einem möglichen dichterischen Sprechen nach 1945 generell – und betrifft damit auch Celan.

154 Vgl. Tommek (2015); Sieg (2017); Epping-Jäger (2020); Binczek/Epping-Jäger/Janz (2022).

155 Binczek/Epping-Jäger/Janz (2022), 2.

156 Epping-Jäger (2022), 30.

157 Vgl. ebd.

158 Epping-Jäger (2020), 235. Vgl. dazu auch den Aufsatz von Ludwig Jäger, der die „Engführung von Literalität und Mündlichkeit, von Sinnproduktion und akustischem Resonanzraum“ (80) historisch kontextualisiert und mit Blick auf die Zeit um 1800 herausstellt, dass Literatur offenbar gerade „in historischen Umbruchsphasen [...] genötigt zu sein

Unter dieser Prämisse wird die Irritation, die Celans Lesung unter den Mitgliedern der Gruppe 47 hervorrief, als Aufeinandertreffen verschiedener Stimmpolitiken lesbar, die eng an die Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit geknüpft ist.¹⁵⁹ Auf der einen Seite steht die unter einem Großteil der Gruppe herrschende Leitvorstellung eines im Zuge des Kahlschlag-Denkens neuen sprachlichen Realismus, der zum Ausdruck einer neuen ‚geistigen Diktion‘ werden und sich gegen das dröhnende Pathos des Nationalsozialismus wenden sollte. Proklamiert wird eine die eigene Gegenwart wieder erfahrbar machende, „direkte, mitteilende Sprache“, die sich, so formuliert Gustav René Hocke als frühes Mitglied der Gruppe, gegen jedes „selbstgefällige[] und selbstsichere[] Pathos“ behaupten, gegen eine „ästhetisierende Prosa, [...] in ihrer symbolistischen, pastoral-idyllischen, elegisch-egozentrischen oder maniert-essayistischen Form“ anschreiben müsse.¹⁶⁰ Vor dem Hintergrund, dass zu dieser Zeit das Aushandeln neuer literarästhetischer Maßstäbe dezidiert an eine Ästhetik der Mündlichkeit geknüpft ist, schlägt sich die Forderung nach einer ‚direkten‘ und nüchternen Sprache auch in der Stimmpolitik der Gruppe 47 nieder. Der unausgesprochene Gruppenkonsens steht dabei unter stimmpolitischer Perspektive unter dem Signum eines ‚Pathos der Nüchternheit‘, einer größtmöglichen Monotonie der Stimme, mit der die Texte vorzutragen seien.¹⁶¹ Darin drückt sich letztlich der Versuch aus, sich von der pathetischen Sprechweise der Nationalsozialisten zu distanzieren: „Die monotone Stimme ist die Stimme der Nicht-Involviertheit, die Stimme der Risikovermeidung, die Stimme, die auf der Ausdrucksebene jene Spuren zu löschen versucht, die den Sprechenden mit seiner Herkunft, seiner Biographie und seiner Geschichte verbinden.“¹⁶² Im Monotoniegebot findet das Kahlschlag-Denken seine stimmliche Entsprechung, worin sich auch eine Form der ‚Erinnerungsvermeidung und Geschichtsdistanziertheit‘ niederschlägt.

Dem steht auf der anderen Seite Celan gegenüber. Dessen Dichtung zielt gerade nicht auf Geschichtsdistanziertheit. Wie in den Preisreden deutlich

[scheint], [...] auf einige [...] kognitive und diskursive Eigenschaften der Mündlichkeit zurückzugreifen.“ (81) (Jäger (2022), 80 f.).

159 Dies hat zum ersten Mal Epping-Jäger (2012) ausführlich herausgearbeitet. Jüngst hat Meyer-Kalkus die Lesung nochmals ausführlich rekonstruiert und in Zusammenhang mit dem stimmlichen Vortrag gebracht (Meyer-Kalkus (2020), 885–900).

160 Hocke (1947), 9.

161 So schreibt Hans Werner Richter: „es gab einen Gruppenton, in dem man gefälligst vorzulesen hat – hat kein Mensch gesagt – aber so monoton wie möglich.“ (Zitiert nach Kröll (1977), 67).

162 Epping-Jäger (2012), 270.

wurde, konfrontiert er die Vorstellung eines sprachlichen und literarischen Neuanfangs mit einer durch die jüngste Geschichte ‚angereicherten‘ Sprache, die stets versucht, ‚solcher Daten eingedenk zu bleiben‘. Celans Auftritt ist also in doppelter Perspektivierung eine Provokation für den vermeintlichen Gruppenkonsens: Zum einen kommt hier ein jüdischer Schriftsteller zu Wort, der, gerade mit der Lesung der *Todesfuge*, auf inhaltlicher Ebene der gruppenspezifischen ‚Erinnerungsvermeidung‘ dezidiert eine Poetik der unmittelbaren Erinnerung an die Shoah entgegenstellt. Zum anderen, und das scheint an dieser Stelle entscheidend, verwehrt sich Celans Vortragsweise dem stimmlichen Monotoniegebot der Gruppe. In einem Brief an Gisèle Lestrangé drei Jahre später – im Kontext einer Lesung in Stuttgart – beschreibt Celan sehr klar die intendierte Wirkung seiner Gedichte:

Ich schlafe schlecht hier: die menschliche Landschaft in diesem unglücklichen Land (das sich seines Unglücks nicht bewusst ist) ist höchst beklagenswert [...] Heute Abend werde ich ihnen die Gedichte vorlesen, über ihre Köpfe hinweg, und es wird ein wenig so sein, als wollte ich meinen Hörern jenseits ihrer selbst begegnen, in einer zweiten Wirklichkeit, die mein Geschenk an sie sein wird.¹⁶³

Deutlich klingt hier bereits die Funktion seiner Dichtung an, die Celan einige Jahre später in den Preisreden ausformulieren wird: Er hofft darauf, im Vortrag der Gedichte einen Raum des Gesprächs, eine ‚zweite Wirklichkeit‘ zu eröffnen, in dem sich die Hörenden ‚jenseits ihrer selbst begegnen‘ können. Hier tritt der Wirklichkeitsanspruch seiner Dichtung deutlich hervor. Die Gedichte zielen auf eine ‚zweite Wirklichkeit‘, eine, die sich im Bereich des Möglichen bewegt. Sie suchen nach einer Wirklichkeit, in der sich die Hörenden auf eine andere Art selbst begegnen können. Dabei fokussiert er sich vor allem auf das Moment der Begegnung, das sich, so erhofft er, im Vortrag der Gedichte und der damit verbundenen Öffnung hin auf eine ‚zweite Wirklichkeit‘ einzustellen vermag. In diesem Sinne geht es Celan also wortwörtlich um die ‚Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘, die er mit dem Gedicht geht und auf denen sich ein Raum des Gesprächs eröffnen soll.

Doch dieser Raum öffnet sich in Niendorf nicht. Denn schon in der Formulierung, dass er ‚über ihre Köpfe hinweg‘ lesen und darin einen Raum der Begegnung stiften wolle, schwingt etwas geradezu Sakrales mit, das dem Monotoniegebot und der Ablehnung jenes ‚selbstgefälligen und selbstsicheren Pathos‘ diametral entgegenstehen muss:

163 Badiou (2001), 63.

Diese Stimme, im vorliegenden Falle die meine, die nicht wie die der anderen durch die Wörter hindurchglitt, sondern oft in einer Meditation bei ihnen verweilte, an der ich gar nicht anders konnte, als voll und von ganzem Herzen daran teilzunehmen – diese Stimme mußte angefochten werden [...].¹⁶⁴

Im meditativen Vortrag, im Verweilen bei den einzelnen Wörtern und eben jener unmittelbaren, affektiven Teilnahme erkennt Celan den Verstoß gegen den durch die Wörter hindurchgleitenden, monotonen Gruppenton. Es ist jedoch gerade die Stimme, so schreibt Celan, die angefochten werden musste – eine Stimme, die, wie Epping-Jäger gezeigt hat, insbesondere aufgrund der ihr eingeschriebenen indexikalischen Momente zu Befremdung führte. In ihr schreibt sich, das wäre der entscheidende Punkt, Celans kulturelle Herkunft und damit auch die Erinnerung an jenen Bruch der Shoah ein.¹⁶⁵

Meyer-Kalkus hat die prosodischen Besonderheiten von Celans Stimme wie folgt beschrieben:

Auffällig waren weiterhin prosodische Eigentümlichkeiten, so Celans Dehnung der Vokale im Sinne des Portaments der Stimme, sodann eigenwillige Ausspracheweisen, wie der geschlossene Diphthong ei; auffällig auch Einzelzüge wie der gedehnte u-Vokal in „Spruch“, der diesem Wort eine eigentümliche Fremdheit verleiht (wie in „verruht“); die unbetonten Endsilben von Wörtern auf „-gen“ und „-ger“ etc. werden fast überartikuliert – wie man dies von Sprechern aus dem ungarischen Sprachraum kennt, die sich des Deutschen bedienen. Allerdings vermeidet Celan alle pathetischen Tremolos und auch ein Rollen der r-Laute, die er vielmehr angenehm sonor als Rachen-r ausspricht.¹⁶⁶

Hinzu tritt Celans Tenorstimme, die Richter als ‚zu hell, zu pathetisch‘ beschrieben hatte. Jene eigenwillige Stimme, die über prosodische Eigenheiten verfremdend wirkt, d. h. von den alltäglichen Sprech- und Hörgewohnheiten, eben jener von der Gruppe geforderten Monotonie abweicht, führt zu Irritationen unter den Zuhörenden. Celan wird exkludiert, als Franzose, Österreicher oder Rumäniendeutscher kategorisiert und, schlimmer noch, pathologisiert. Seine Vortragsweise, mit der er einen Raum der Erinnerung zu öffnen suchte, wird als „Pathos eines Gestörten“¹⁶⁷ abgetan.¹⁶⁸ Zugleich assoziiert Richter die

164 Bardiou (2001), 22.

165 Epping-Jäger (2012).

166 Meyer-Kalkus (2020), 893.

167 Briegleb (2003), 54.

168 Wie Celan an Gisèle Lestrangé schreibt, hielt Toni Richter ihn für einen Franzosen und lobte ihn für sein perfektes Deutsch (vgl. Bardiou (2001), 21). Der Schriftsteller Hans Georg Brenner hingegen bezeichnet Celan als Österreicher (vgl. Brenner (1952), 2). Heinz Friedrich hingegen als Rumäniendeutschen (vgl. Friedrich (1952), 5).

Fremdheitserfahrung mit dem Jüdischen, die Aussage, er ‚habe in einem Singsang vorgelesen wie in einer Synagoge‘, markiert die Stimme Celans als jüdische Stimme.¹⁶⁹

Wie Epping-Jäger hervorhebt, war in Niendorf jedoch keineswegs ein „jüdischer Ton“ zu hören, sondern ein Ton, der von Celans Herkunft und dem kulturellen Kontext, in dem er als Dichter aufgewachsen war, zeugt.¹⁷⁰ Sie verweist auf die prosodischen Eigenheiten als „demographische Färbung der Stimme“¹⁷¹ und deutet Celans Stimme als Hinweis auf seine Bukowiner Herkunft. Dieser wuchs in einer deutschsprachigen Familie auf, um ihn herum wurde jedoch neben hochdeutsch auch „ukrainisch, rumänisch, schwäbisch [und] jiddisch“ gesprochen, er selbst „sprach und intonierte von Jugend an ein korrektes, mundartfreies Hochdeutsch mit Anklängen an das ‚Czernewitzer Deutsch‘, etwa deutlich hörbaren lautlichen Austriazismen und österreichisch-wienerischen Anklängen.“¹⁷² Diese Eigenart der Stimme löst in den (deutschen) Ohren der Gruppe Befremden aus und führt zu den teilweise widersprüchlichen Zuschreibungen als Österreicher oder Rumänien-deutscher. Celans Stimme wird so „zum indexikalischen Ausdruck seiner demographischen Herkunft und verweist zugleich – in einer gleichsam deiktischen Geste – auf diese Herkunft zurück.“¹⁷³ In der doppelten Gerichtetheit der Stimme wird diese zum Ausdruck der Lebenswirklichkeit Celans und lässt zugleich den unwiderruflichen Verlust jener Vielvölkerlandschaft im Zuge des Zweiten Weltkriegs hörbar werden. In seinem Sprechen wird die Erinnerung an die Shoah als Grund seiner Dichtung wortwörtlich als Neigungswinkel seines Daseins stimmhaft. Daneben verweist Epping-Jäger auf den kulturellen Kontext, in dem Celans spezifische Vortragsweise zu verorten wäre, nämlich auf die rhetorische Tradition des Wiener Burgtheaters, welche die ablehnende Assoziation des ‚jüdischen Singsangs‘ bei den Zuhörenden erweckt haben könnte.¹⁷⁴ Denn eine am Burgtheaterton, d. h. an einem geradezu emphatischen rhythmisierten und dynamisierten Sprechtempo, an starken Akzentuierungen und klangmalerischen Betonungen orientierte Vortragsweise steht dem stimmlichen Monotoniegebot der Gruppe unweigerlich diametral entgegen.¹⁷⁵

169 So interpretiert auch Briegleb die Reaktion Richters, er schlussfolgert dabei, dass es u. a. ein latenter, nicht eingestandener Antisemitismus gewesen sei, der Richter dazu veranlasste, „die jüdische Stimme zu verneinen, die in Niendorf Texte vorgetragen hat“ (Briegleb (2003), 186).

170 Epping-Jäger (2012), 279.

171 Ebd., 276.

172 Ebd., 277.

173 Ebd.

174 Ebd., 278.

175 Epping-Jäger charakterisiert den Burgtheaterton, der entscheidend vom eigenwilligen Sprechstil des Schauspielers Josef Kainz geprägt ist, wie folgt: „das Sprechtempo wurde

In diesem Zusammenhang führt Meyer-Kalkus Celans Czernowitzer Umkreis als weiteren relevanten Kontext an, der die Sprechweise Celans entscheidend mitgeprägt hat. In diesem kam Celan in Berührung mit einer „langen Tradition des jüdischen, russischen, rumänischen Gedichtsprechens im rhythmisch singenden Ton, der durch den ganzen Körper läuft“,¹⁷⁶ sowie über Sprechschallplatten mit den Vortragsweisen von Alexander Moissi und Karl Kraus.¹⁷⁷ Für Edith Silbermann, eine Jugendfreundin Celans, ist dieses Umfeld entscheidend für den (in Celans Lesart gescheiterten) Auftritt in Niendorf. Sie betont, dass sie beide „von der pathetischen, fast singenden Art zu rezitieren begeistert [waren], was sicherlich auch auf Pauls Vortragsweise abfärbte, die später bei der Gruppe 47 Befremden auslöste.“¹⁷⁸ Silbermann konkretisiert dieses Befremden weiter:

Diese deutschen Dichterkollegen, die nach dem Krieg aus einem Extrem ins andere geraten waren und einen unterkühlten, nüchternen, sachlichen Ton erwarteten, wussten nicht, dass Celan und sein Czernowitzer Freundeskreis an der Vortragsweise von Alexander Moissi und Karl Kraus geschult waren, deren Schallplattenaufnahmen sie immer wieder begeistert gehört hatten. Und auch die bedeutenden russischen und rumänischen Rezitatoren, die Celan bewundert hatte, trugen nicht im Stile des Epischen Theaters von Brecht vor.¹⁷⁹

Die von Silbermann aufgezählten Traditionen, die Vortragsweisen Moissis und Kraus, aber auch die ‚russischen und rumänischen Rezitatoren‘, sind nach Meyer-Kalkus in den Ohren der Gruppe 47 nicht (mehr) präsent, die Irritation in Niendorf wird lesbar als „dissonante Ungleichzeitigkeit“, als „Zusammenprall zwischen einer auf ältere Traditionen zurückgehenden Sprech- und Vortragskunst und veränderten Hör-Erwartungen, die darin nur die Wiederkehr von etwas längst Verdrängtem beargwöhnen konnten“.¹⁸⁰

Diese kulturellen Kontexte ergänzt Epping-Jäger wiederum um einen biographischen Einfluss auf die Vortragsweise Celans, nämlich den der Mutter. Wie Israel Chalfen in seiner Celan-Biographie ausführlich beschreibt, spielt

durch Ritardandi und Accelerandi rhythmisiert und dynamisiert, dies galt auch für die Lautstärke; die Tonhöhenbewegungen konnten mit wenigen Worten oder auch mit nur einem Wort Intervallsprünge bis zu einer Oktave durchmessen. Schließlich sorgte eine klangmalerische Dehnung von bestimmten Silben und eine ausdrucksvolle Akzentuierung von bestimmten Worten für eine heute als übertrieben erscheinende Akzentuierung.“ (Epping-Jäger (2012), 279). Zur historischen Entwicklung des Burgtheatertons vgl. auch Reinhart Meyer-Kalkus (2001), 251–262; Meyer-Kalkus (2020), 353–359.

176 Müller (1996).

177 Vgl. Meyer-Kalkus (2020), 894–896.

178 Silbermann (2010), 54.

179 Ebd., 58 f.

180 Meyer-Kalkus (2020), 896.

der mütterliche Einfluss für die literarische Bildung des jungen Celan eine entscheidende Rolle. Sie brachte das Kind schon früh in Kontakt mit den deutschen Klassikern, die Celan auswendig rezitieren konnte, außerdem deklamierten sie des Öfteren vor Freunden und Verwandten gemeinsam Gedichte oder Shakespeare in deutscher Übersetzung.¹⁸¹ Diese (früh-)kindliche Prägung der Zeit seines Lebens geradezu verehrten Mutter spricht sich nach Epping-Jäger nun ebenso in Celans Vortragsweise ein. In seiner Sprechhaltung trägt er, den um die biographischen Umstände unwissenden Zuhörenden verborgen bleibend, die Erinnerung an die von den Nationalsozialisten ermordete Mutter stets mit.¹⁸² Celans Stimme wird damit in den verschiedenen Perspektivierungen lesbar als eine ‚Erinnerungsstimme, die in einer inszenierten Indexikalität den Stimmraum einer Kultur [...] wieder aufruft, die durch die Shoah unwiderlich zerstört wurde.¹⁸³ Einen Stimmraum, der zugleich Erinnerungsraum sein will und in diesem Anspruch vor der Gruppe 47 scheitert – eine solche ‚Erinnerungsstimme‘ konnte im Resonanzraum der Gruppe 47 keinen Anklang finden. Doch zeigt sich an dieser Stelle, dass Celans Dichtung, die der Geschichte eingedenk bleiben muss, immer auch an eine spezifische Form der Stimmlichkeit gebunden ist, die Ausdruck jener Erinnerung ist und die den ‚Stimmen der Stille‘ in ihrer horizontalen Bewegung einen Raum zu geben sowie dezidiert an literarische Traditionen anzuknüpfen sucht.

An der stimmlichen Verlautbarung der Gedichte im Kontext dieser Lesung wird deutlich, dass Celans theoretische Reflexionen keineswegs abstrakt sind, sondern der Stimme eine überaus konkrete Rolle in seinem Dichtungsverständnis zukommt. In seiner spezifischen Vortragsweise werden Erfahrungen und literarische Traditionen hörbar, mit denen er im Bukowiner Umkreis in Berührung kam und an denen er auch nach dem Zweiten Weltkrieg und der Erfahrung der Shoah festhält. Als Aufbewahrtes, ‚ins Stimmlose Zurückgetretenes‘ treten sie nun ‚erneut in einer neuen Stimme‘ hervor. Celans Stimme wird in ihrer Indexikalität und Materialität zum unmittelbaren Ausdruck der Erinnerung und als Trägerin der Erinnerung auch zum entscheidenden Instrument, jene ‚zweite Wirklichkeit‘ als ein Ausmessen des Möglichen zu entwerfen. Die Stimme zeugt vom Wirklichkeitsanspruch seiner Dichtung, insofern ihr ebenso jene Daten, von denen sich das Gedicht herschreibt, selbst eingeschrieben sind. Die Daten werden hörbar. Celans briefliche Reflexion, nach der es gerade seine Stimme ist, die angefochten werden musste, zeugt

181 Vgl. Chalfen (1983). Israel Chalfen hebt zudem Celans Verehrung der Mutter besonders hervor (vgl. ebd., 61).

182 Vgl. Epping-Jäger (2012), 279.

183 Ebd.

von diesem Bewusstsein und deutet darauf hin, dass die Stimme ein eigenständiges, bedeutungsgenerierendes Medium darstellt, das als unmittelbarer Ausdruck der Erinnerung fungiert, und gerade kein der schriftlichen Fixierung seiner Gedichte nachgeordnetes Phänomen. Die Lesung steht für ein konkretes Stimmhaftwerden einer von der Vergangenheit angereicherten Sprache, mit der Celan auf ein hoffentlich wahrnehmendes Gegenüber zuzuhalten sucht.

Auch wenn dieses wahrnehmende Gegenüber in Niendorf nicht wie erhofft erreicht werden kann, hält Celan an diesem Anspruch bis zuletzt fest. Ablesbar wird dies an seinen weiteren Lesungen vor einem anwesenden Publikum. Zwar stellt Meyer-Kalkus anhand der für den Rundfunk eingesprochenen Gedichte im Laufe der Zeit eine Veränderung im Vortragsstil fest, ein höheres Sprechtempo und einen „direkteren Ton mit reicherem prosodischen Gefälle und höherer rhythmischer Differenzierung“¹⁸⁴. Doch hebt er zugleich hervor, dass Celans Lesungen vor Publikum weiterhin zu Irritationen führen.¹⁸⁵ Exemplarisch führt Meyer-Kalkus eine Lesung an der Bonner Universität im Jahre 1958 an, an der auch Jean Firges teilnahm, der Celan freundschaftlich verbunden war und ein Jahr später seine Dissertationsschrift zum Thema *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Celans* einreichen wird. Dieser äußert in einem Brief gegenüber Celan die eigene Irritation, aber auch diejenige einiger anderer Zuhörender angesichts dessen Lesung in Bonn:

Sie haben Ihre Gedichte gegen den Strich gelesen, beinahe hätte ich gesagt, Sie haben gegen Ihre Gedichte gelesen. Damit sind Sie der Peinlichkeit entgangen. Das ist im Grunde das größte Kompliment, das man heute einem Dichter machen kann. Man hat Sie im Einzelnen kritisiert, im Ganzen hat man Ihren Vortrag gelten lassen. Hier einige Kritiken, die mir nach der Lesung zu Ohren kamen: Mein Vetter kritisierte ernstlich das Tremolo Ihrer Stimme gegen Ende des Umbrien-Gedichtes [*Assisi*]. (Die toten – sie betteln noch, Franz.) Andere waren der Ansicht, daß Ihre Titellansage sehr viel von der Komik Heinz Erhardts gehabt hätten. (Ich bin mit dieser Meinung nicht einverstanden.) Vor allem fiel man über Ihr ‚Pathos‘ an der Hosiannah-Stelle her [vorletzte Partie des Gedichts *Engführung*]. Eine unfaire Kritik kam mir nach der Lesung in Form einer

184 Meyer-Kalkus (2020), 898.

185 So mag zwar Meyer-Kalkus' Beobachtung einer Veränderung der Vortragsweise Celans im Laufe der Zeit für die Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen durchaus zutreffen, Irritationen löst sie jedoch weiterhin gerade im Vortrag vor Publikum aus. Überraschenderweise ignoriert Meyer-Kalkus den Umstand, dass die Lesung vor einem anwesenden Publikum von einem völlig anderen Setting ausgeht als eine Lesung im Studio einer Rundfunkanstalt. Insofern Celan Dichtung als ‚Geheimnis der Begegnung‘ und vor allem als ‚Wege einer Stimme zu einem *wahrnehmenden* Du‘ begreift, scheint mir das grundlegend unterschiedliche Setting, die Anwesenheit des Publikums von signifikanter Bedeutung zu sein.

Karikatur zu Gesicht. Darauf stand in gebückter Haltung ein gefesselter Sklave, der schnaubend gegen seine Ketten aufbegehrte. Unter der Zeichnung stand (und hier beginnt die Gemeinheit): ‚Hosiannah dem Sohne Davids!‘¹⁸⁶

Firges' Bemerkungen, die Celan überaus erzürnt hatten,¹⁸⁷ zeugen von einer ähnlichen Irritation unter den Zuhörenden, die auch schon in der Lesung in Niendorf zutage trat. Während Firges über den „monotonen Vortrag [...] sehr erstaunt“¹⁸⁸ war, ihm gerade ein Anlesen gegen die eigenen Gedichte attestierte, kritisierten andere das charakteristische Tremolo der Stimme oder das Pathos, mit dem er die Gedichte vorgetragen habe. Sie rekurrieren also auf jene Vortragsweise, mit der Celan auf spezifische literarische Traditionen zurückgreift, die zugleich für den Erinnerungsanspruch der eigenen Dichtung stehen. Sechs Jahre nach Niendorf scheint es also immer noch vor allem Celans Stimme zu sein, die die Zuhörenden irritiert und ‚angefochten werden‘ muss.

Ein ganz anderes Bild zeichnet Celans Lesung in Jerusalem im Jahre 1969. An dieser Lesung vor ausschließlich jüdischem Publikum zeigt sich eindrücklich, wie die materiale Stimmhaftigkeit der Dichtung in ihrer Taktilität zur Frage nach dem ‚Händedruck‘ avanciert – und damit die Möglichkeit eröffnet, in einer stimmlich generierten Gegenwärtigkeit eine möglich-unmögliche Gemeinschaft entstehen zu lassen.

In Jerusalem liest Celan, wie Lorenz Wesemann anhand der Audioaufzeichnung rekonstruiert hat, Gedichte aus allen bis dahin publizierten Bänden mit einem Schwerpunkt auf den Gedichten der 50er Jahre. Es fällt auf, dass der Ablauf konsequent der Reihenfolge der Gedichte in den gedruckten Einzelbänden folgt. Mit einer Ausnahme: Das Gedicht *Kristall*, erschienen im zweiten Zyklus des Bandes *Mohn und Gedächtnis*, stellt Celan an erste Stelle, *Corona*, erschienen im ersten Zyklus desselben Bandes, folgt in der Lesung an zweiter Stelle.¹⁸⁹ In dieser ersten, scheinbar nur minimalen Verschiebung konstituiert die Lesung für Wesemann „ein[en] mündliche[n] Zyklus nach eigenem Recht, der sich vom Gesamtwerk aufgrund dieser Minimalverschiebung

186 Zitiert nach Meyer-Kalkus (2020) 898 f. [Herv. i.O.].

187 Vgl. dazu die weiteren Ausführungen von Meyer-Kalkus (2020), 899.

188 Zitiert nach ebd.

189 Nach Wesemann las Celan die folgenden Gedichte in der hier angeführten Reihenfolge: *Kristall*, *Corona*, *Die Krüge*, *Der Tauben weißeste*, *Zähle die Mandeln* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* (1952); *Gut*, *Der Gast*, *Mit wechselndem Schlüssel*, *Nächtlich geschürzt*, *Die Winzer* aus *Von Schwelle zu Schwelle* (1955); *Stimmen*, *Schliere*, *Sprachgitter*, *Matière de Bretagne*, *Engführung* aus *Sprachgitter* (1959); *Mandorla*, *Die Silbe Schmerz* aus *Die Niemandrose* (1963); *Vom großen*, *In Prag*, *Der mit Himmeln geheizte* aus *Atemwende* (1967); *Denk dir* aus *Fadensonnen* (1968).“ (Wesemann (2019), 341).

absetzt und es dennoch, unter anderem durch die anschließend beibehaltene Folge der Gedichte, als größere Struktur mitreflektiert.¹⁹⁰ Zugleich exponiert diese Verschiebung das Gedicht *Kristall* und ordnet ihm so eine herausragende Stellung im Kontext dieser Lesung zu. Diese zeigt sich vor allem in den zentralen Motiven, die das recht kurze Gedicht in komprimierter Form einführt und die die anderen Gedichte leitmotivisch durchziehen. Insbesondere die Motive Mund, Auge, Herz und Hand finden sich in den allermeisten nachfolgenden Gedichten, sodass die Verschiebung von *Kristall* an den Anfang auch als Eröffnung eines neuen Bezugsraums gelesen werden kann, in dem sich die Gedichte neu berühren und in Beziehung zueinander stehen.

Gezielt ruft Celan die Frage nach der Möglichkeit von Berührung schon in seiner spezifischen Komposition der Gedichte auf und hebt sie auch gerade dort wieder hervor, wo er im einzelnen vorgetragenen Gedicht gezielt von der Druckversion abweicht. So etwa eindrücklich im Gedicht *Engführung*, wo der Text der zweiten Strophe der sechsten Partie in der veröffentlichten Druckfassung lautet:

War, war
Meinung. Wie
faßten wir uns
an – an mit
diesen
Händen?

(V. 74–79)

In der mündlichen Lesung entsteht nun ein neuer Text:

War, war
Meinung. Wir
faßten uns an,
wie – wie mit
diesen
Händen?¹⁹¹

Wie Wesemann darstellt, handelt es sich hier nicht um einen banalen Lesefehler, sondern um eine entscheidende, den Jerusalemer Kontext berücksichtigende und das Moment der Berührung exponierende Änderung, die Celan vornimmt.¹⁹² In der Druckfassung wird die Problematik der Berührung –

190 Ebd.

191 Zitiert nach ebd., 347.

192 Einen solchen findet Wesemann im Gedicht *Mit wechselndem Schlüssel*, diesen korrigiert Celan aber unmittelbar (vgl. ebd., 343–347).

als Frage nach der Möglichkeit eines ‚Wir‘ – aufgeworfen, wenn es heißt ‚Wie / faßten wir uns / an‘ (V. 75–77). Diese Frage wird in der schriftlichen Fassung jedoch über die Verdopplung und graphisch über den Gedankenstrich vermeintlich beantwortet, die Berührung findet eine Umsetzung in der schriftsprachlichen Umsetzung des Gedichtes: ‚an – an‘ (V. 77). In der mündlichen Fassung verschiebt sich diese Frage insofern, als erst einmal die Möglichkeit der Begegnung anders als in der schriftlichen Fassung überhaupt nicht in Frage steht. Vielmehr wird festgestellt: ‚Wir faßten uns an‘. Es stellt sich aber im Anschluss die entscheidende und damit auch radikaler gestellte Frage nach dem ‚Wie‘ dieser Begegnung. Und diese Frage erscheint umso dringlicher, als zuvor gerade die Möglichkeit einer Berührung konstatiert wurde: „Berührung, Anfassen – ja, aber nur in einem Status der anschließenden Dementierung: Setzt ‚an – an‘ das Anfassen graphisch um, so entzieht das gedoppelte ‚wie‘ gesprochen und gehört die Konstatierung dem über Sprache gebildeten Verständnis und stellt es rhetorisch radikal in Frage.“¹⁹³

Entscheidend für diese Verschiebung scheint besonders das spezifische Setting, genauer das Publikum der Lesung zu sein. Angesichts eines quasi ausschließlich jüdischen Publikums kann Celan freier von einem Wir, einer klar konturierten Form der Gemeinschaft ausgehen, in der sich das Ich des Gedichts offenbar selbst zu integrieren vermag. Der programmatische Händedruck wird hier wortwörtlich in Szene gesetzt. Zugleich wird darin aber auch die Frage nach dem Wie drängender, nach der Möglichkeitsbedingung einer solchen Gemeinschaft, die sich im Moment des Gedichts zwar konstituiert, angesichts der historischen Verwerfungen aber eine neu zu findende – vielleicht im ‚Hier und Jetzt‘ des Gedichts – und dennoch stets prekäre zu sein scheint. Das Sein des Anderen, des jüdischen Publikums, wirkt sich also deziert auf die Gestalt des Gedichts selbst aus. Einerseits wird in der Betonung das Wir als ein mögliches hervorgekehrt, andererseits durch das Wie radikal in Frage gestellt.

Dass nun in diesem für Celan besonderen Kontext die Frage nach der Möglichkeit einer Konstitution von Gemeinschaft eine entscheidende Rolle spielt, zeigt sich auch in der Auswahl der Gedichte selbst. Dieser letzte Punkt erscheint im Zusammenhang von Gemeinschaft und Stimme von entscheidender Bedeutung. Denn dort, wo in den ausgewählten Gedichten die Sprache selbst erscheint, so betont wiederum Wesemann, steht sie einerseits

193 Ebd., 348.

in einer besonderen Nähe zum gesprochenen Wort, sie erscheint als „ausgesprochene[] Sprache, ob dies nun der Mund, die Lippen, das Schweigen, der Spruch, das Sprechen selbst oder gar vor- bzw. außersprachliche Äußerungsmodalitäten wie der ‚Mitlaut‘ oder das ‚Spätgeräusch‘ sind.“¹⁹⁴ Im Kontext der mündlichen Verlautbarung legt Celan hier offenbar einen großen Wert auch auf die Reflexion der Sprache als eben gesprochene, „Sprache [wird in den Gedichten] über ihr Gesprochen-Sein angesteuert, hat [...] immer Richtung. Sie ist adressiert.“¹⁹⁵ Dass sich also, wie im *Meridian* formuliert, das Gedicht ‚dem Anderen zuspricht‘, spielt als programmatischer Anspruch bis in die spezifische Komposition der Gedichte selbst mit hinein, die Celan für diese persönlich ganz besondere Lesung in Jerusalem ausgewählt hat.¹⁹⁶

Diese besondere Form der Adressierung, die Möglichkeit, Ansprache zu sein und einen Raum des Gesprächs zu eröffnen, zeigt sich andererseits auch in den personalen Kategorien, die die Frage nach der Möglichkeit von Dialog und Gemeinschaft in das Setting der Lesung vor einem explizit jüdischen Publikum hineintragen. Die für Celan eher ungewöhnliche Zusammenstellung, die den Schwerpunkt auf Gedichte aus den 50er Jahren legt,¹⁹⁷ scheint mir in unmittelbaren Zusammenhang mit genau dieser Frage zu stehen. Wie Michael Jakob herausgearbeitet hat, lassen sich Entwicklungslinien des Ich-Du-Verhältnisses in den einzelnen Gedichtbänden beobachten. So sind es gerade die in den 50er Jahren entstandenen Gedichte, die deutlich entschiedener und vielleicht sogar emphatischer an die Kategorien von Ich, Du und auch Wir anzuschließen suchen, während Jakob ab der *Niemandrose* eine Problematisierung dieser Kategorien feststellt. Wenngleich diese Problematisierung keineswegs einer Abkehr gleichkommt, dreht sich die *Niemandrose* doch beständig darum, einen neuen Raum der Annäherung zu schaffen, in der eine Begegnung von Ich und Du wieder möglich sein kann. In den Bänden *Mohn und Gedächtnis*, *Von Schwelle zu Schwelle* und *Sprachgitter* hingegen erscheinen die personalen Kategorien noch auffindbar:

194 Ebd., 343.

195 Ebd.

196 Celan selbst schreibt über seine einzige Reise nach Israel: „Ich bin zu Ihnen nach Israel gekommen, weil ich das gebraucht habe“ (BCA 15,1, 53).

197 Gerade aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* las Celan in den 60ern quasi ausschließlich als einziges Gedicht *Zähle die Mandeln*, aber auch sonst reduzierte er die Anzahl der Gedichte aus früheren Bänden zu der Zeit merklich (vgl. Seng (2012); Wesemann (2019), 341).

Wenn *Mohn und Gedächtnis* [...] gewissermaßen unter dem Zeichen der Notwendigkeit des Wieder ... Du-Sagen-Könnens stand und *Von Schwelle zu Schwelle* dies dann momentan und ‚epiphan‘ vorführte, so gilt für *Niemandrose* und erst recht für die Bände danach das Nicht-mehr-(wirklich)-Du-sagen-Können.¹⁹⁸

Sprachgitter erprobt nach Jakob noch eine „finale Reduktion des Ich und Du in einem neutralen ‚wir‘“. ¹⁹⁹ Dass Celan für die Lesung nun mit Ausnahme von *Die Winzer* ausschließlich Gedichte auswählt, in denen zwar nicht immer ein Ich, aber immer ein Du und oftmals auch ein Wir expliziert wird, deutet auf die gewichtige Bedeutung hin, die dem Anderen in diesem Setting zukommt. Anders als in der schriftlich fixierten Form unterläuft die stimmliche Verlautbarung vor Publikum die Offenheit der Besetzbarkeit des Du. Im Kontext der Lesung wird das Gedicht damit explizit zur Ansprache an ein adressierbares Gegenüber, es geht konkret um die ‚Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘. Zwar ist weiterhin nicht garantiert, dass das Gedicht tatsächlich auf ein ansprechbares Du trifft – dieser Anspruch bleibt weiterhin ein vielleicht nur unerhörter. Doch erscheint jener in dem Moment zu einer höheren Wahrscheinlichkeit realisierbar – eben wegen des taktilen Charakters der Stimme. Sie schafft Berührung zwischen den Zuhörenden und dem Sprechenden, das Du der Gedichte ist in diesem Moment keine ‚leere Form‘ mehr. Es verbleibt nicht in seiner offenen Potentialität, die Zanetti konstatiert hatte, sondern wird aktualisiert und greifbar, d. h. realisierbar. Die Auswahl der Gedichte selbst zeugt damit vom Anspruch der Dichtung, Ansprache und darin Gespräch zu sein. Ein Gespräch, das insbesondere im stimmlichen Vollzug Berührung schafft und darin eine Form von Gemeinschaft punktuell stiften kann. Dieser Umstand spielt für Celan gerade im Zusammenhang mit dem jüdischen Publikum offenbar eine besondere Rolle. Stärker als in anderen Lesungen steht das Du und damit die Begegnung im Mittelpunkt seiner Texte. Und anders als in Niendorf oder Bonn verbucht Celan diese Lesung als Erfolg, wie er in einem Brief an seine Jugendfreundin Ilana Shmueli Ende Oktober 1969 schreibt: „Jerusalem hat mich aufgerichtet und gestärkt“. ²⁰⁰

4.2.3 „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“. (Un-)Möglichkeiten chorischen Sprechens nach der Shoah

Wie in der Zusammenschau von theoretischen Texten und Lesungen deutlich wird, erweist sich der taktile Impuls des Stimmlichen auch für Celans

¹⁹⁸ Jakob (1993), 255 [Herv. i.O.].

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Shmueli u. Sparr (2004), 16.

literarische Funktionalisierung als das entscheidende Element. In diesem Sinne schließt er konzeptuell dezidiert an den Modus des hohen Tons an: Auch seine Dichtung trägt die Emphase in sich, Gemeinschaft unter den aktuellen Bedingungen auf eigene Weise stiften zu können. Und zwar in einer stimmlich generierten Gegenwärtigkeit prozessual immer wieder aufs Neue. Jedoch immer unter dem Vorbehalt, dass sich Celan angesichts der Erfahrung der Shoah Hölderlins hohem Ton nur über Umwege annähern kann. Umwege, die er als ‚Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird‘, begreift. Das Stimmhaftwerden der Sprache nun, welches nur über Umwege zu erringen ist, lässt sich auf der Basis der bisherigen Überlegungen begreifen als ein Ringen um die Möglichkeiten des Gesangs und vor allem eines Chores nach der Shoah.

Dass sich Celan ausdrücklich mit dem Gesang und seinen Erscheinungsmöglichkeiten auseinandersetzt, lässt sich über sein ganzes Œuvre hinweg an zahlreichen Gedichten nachvollziehen.²⁰¹ Wenngleich sich eine zunehmende Skepsis hinsichtlich dieser Kategorie feststellen lässt – während er im Frühwerk noch in einem entschieden emphatischeren Gestus an den Gesang anschließt, setzt er sich ab *Sprachgitter* bis hin zu *Fadensonnen* deutlich kritischer mit dieser Kategorie auseinander –, notiert er noch 1969, dass er „noch immer in Berührung mit Singendem“ sei.²⁰² Darüber hinaus führt er Gesang und Chor immer wieder eng und befragt beide auf ihre Möglichkeiten hin. Wie auch Hölderlin in seinem spezifischen Rückgriff auf die Antike eine Sprache eines Chores der Moderne entwickelt, sucht Celan im Rückgriff auf Hölderlin nach Möglichkeiten eines chorischen Sprechens nach der Shoah. So hält er in einer Notiz aus dem Umfeld des *Meridians* fest, dass das „Gedicht heute“ durchaus etwas „Chorisches“ habe, jedoch unter der Prämisse, „daß im Gedicht heute eine radikalere Individuation zum Ausdruck kommt“.²⁰³ Die ‚radikalere Individuation‘, die im Gedicht zum Ausdruck komme, ist keine kategorische Absage an ein chorisches Sprechen. Vielmehr zeugt sie von einer notwendigen Verschiebung des Chores. Wo für Hölderlin der Chor als Figur einer Gemeinschaft im Sinne eines ‚Chors des Volkes‘ fungieren kann, ist das Denken eines gemeinschaftlichen Wir, wie Lyotard gezeigt hat, für Celan überaus problematisch geworden. Als radikalere Individuation kann das Gedicht erst einmal nur die Sprache eines Einzelnen sein, der sich auf die Suche nach einem

201 Titel wie *Schlaflied*, *Nachtmusik*, *Gesang zur Sonnenwende (Sand in den Urnen)*, *Ein Lied in der Wüste*, *Chanson einer Dame im Schatten*, *Seelied (Mohn und Gedächtnis)* suchen noch geradezu emphatisch die Nähe zum Lied als poetische Kategorie, wenngleich sich hier bereits eine kritische Distanz zur Liedtradition insbesondere der Romantik erkennen lässt. Vgl. dazu auch: P. Neumann (2005); Englund (2012), insb. 55–68.

202 Zitiert nach Schmid (2014), 45.

203 TCA. Meridian, 118, Nr. 339.

ansprechbaren Gegenüber, einem Du begibt. Und zwar ausschließlich unter dem Neigungswinkel seines eigenen versehrten Daseins, das im Gedicht jedoch zugleich immer wieder neu nach den Möglichkeiten einer Gemeinschaft fragt, die vielleicht in der Begegnung mit einem Du zu einem Wir führen kann.²⁰⁴

Während diese chorische Bewegung in der *Niemandrose* ein zentrales Verfahren darstellt, wie im nachfolgenden Kapitel gezeigt werden soll, taucht der Chor selbst in anderen Gedichtbänden explizit auf und wird dabei stets einer kritischen Befragung bzw. einer notwendigen Modellierung unterzogen. So heißt es in der zweiten Strophe des Gedichts *Windgerecht* aus dem Band *Sprachgitter* (1959):

Gesänge:
 Augenstimmen, im Chor,
 lesen sich wund.
 (Ungewesen und Da,
 beides zumal,
 geht durch die Herzen.)

(V. 5–10)

Deutlich wie in keinem anderen Gedicht führt Celan hier Gesang und Chor eng. Doch was sind das für ‚Gesänge‘? Keinesfalls das „hohe und reine Frohlocken vaterländischer Gesänge“²⁰⁵ Hölderlin'scher Provenienz. Es sind Gesänge von Augenstimmen, von lesenden Augen, die sich angesichts der „schriftleer[en]“ (V. 3) „Felder“ (V. 2), wie es in der ersten Strophe heißt, nur noch ‚wund lesen‘ können. Augen, die offenbar „wirklichkeitswund“²⁰⁶ auf der Suche nach noch Wahrnehmbarem sind. Im paradox anmutenden Kompositum ‚Augenstimmen‘ verbindet Celan seine Vorstellung davon, dass zum Gedicht ‚eine aus dem Geschriebenen herauszuhörende Sprechart‘ gehört. Die lesenden Augen sind ebenso sprechende Stimmen, die sich der Verwundung aussetzen müssen und die von diesem Abgrund ausgehend gemeinsam als Chor sprechen sollen. Celan denkt den Chor durchaus als ein gemeinsames Einstimmen der sich wund lesenden Augenstimmen und schließt hierbei an Hölderlins Vorstellung des Chores als Erfahrungsgemeinschaft an. Doch ist diese Gemeinschaft bei Celan eine andere: Sie konstituiert sich am Abgrund als eine zwischen ‚Ungewesen und Da‘. Der Chor *umklammert* ‚beides zumal‘, er bildet den wenngleich prekären Resonanzraum, in dem ‚Ungewesen und Da durch die Herzen gehen‘ kann.

204 Dies wird im nachfolgenden Kapitel in der Analyse der *Niemandrose* genauer betrachtet werden.

205 StA VI, 435.

206 BCA 15.1, 25.

Celans Chor ließe sich derart in Verbindung mit der Figur der *Prosopopiia* bringen, „durch die Toten und Abwesenden im Text in deren fiktiver Rede eine Stimme und ein sprechendes Gesicht verliehen wird.“²⁰⁷ Doch ebenso wie Bettine Menke an Kafkas Texten exemplarisch zeigt, moduliert auch Celan diese rhetorische Figur dahingehend, dass der Chor als Einstimmen der Augenstimmen lesbar zu machen versucht, „was nicht mehr Figur und nicht mehr Lesbarkeit werden kann“²⁰⁸, nämlich die Ungewesenen. Dem Ungewesenen kommt in der Substantivierung eine doppelte Lesart zu: Zum einen klingt hier das ‚Unwesen‘ an, die Negation der Wesenhaftigkeit solcher Stimmen, zum anderen aber auch eine Umdeutung hin zur „Potenz eines Noch-Gar-nicht-Gewesenen“, wie Christine Ivanović in ihrer Lektüre des Gedichts hervorhebt.²⁰⁹ Insofern „die Verbindung von ‚Ungewesen und Da‘ im Gedicht geradezu als Antwort auf die Situation nach dem Holocaust [erscheint]“²¹⁰, wie sie schlussfolgert, wird auch der Chor, wie ihn *Windgerecht* entwirft, lesbar als ein Chor nach der Shoah. Ein Chor, der sich als Gemeinschaft der Vernichteten, all derjenigen, die ‚nicht mehr Figur‘ sein können, und den Überlebenden konstituiert.

In *Engführung*, dem letzten als Zyklus konzipierten Gedicht in *Sprachgitter*, wird der Chor aus *Windgerecht* wiederaufgenommen:

Sichtbar, aufs
Neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
Sianna

(V. 152–157)

Wie in den ‚Augenstimmen‘ verbindet Celan das Sichtbare mit dem Hörbaren, das Sich-wund-Lesen schreibt sich hier in der Figuration der Rillen fort. Doch wo in *Windgerecht* die Wunde als Grund für die Möglichkeit eines chorischen Einstimmens fungierte, wird dies in *Engführung* in Frage gestellt, weil das Moment der Trennung dominiert. Der singuläre Chor als Resonanzraum von ‚Ungewesenen und Da‘ wird aufgelöst in mehrere Chöre, im Strophenbruch manifestiert sich zugleich auf typographischer Ebene eine stärkere Trennung der ‚Rillen‘ zu den ‚Chören‘. Die Psalmen, in denen die Gesänge noch deutlich

²⁰⁷ Menke (2000), 7.

²⁰⁸ Ebd., 8.

²⁰⁹ Ivanović (2005), 248.

²¹⁰ Ebd.

anklingen, verhallen durch die sprachliche Segmentierung und das Enjambement in Hohngelächter.²¹¹ Von ihnen kann ein solcher Chor nicht mehr singen.

An zwei Stellen finden sich nochmals verschiedene Chöre, einmal in *Fadensonnen* (1968) und einmal im posthum herausgegebenen Band *Schneepart* (1971). Titelgebend stehen in ersterem die „Müllschlucker-Chöre“, die als „silbrig[e]“ (V. 1) Sprechinstanz des Gedichts fungieren. Im Plural gesetzt kann der Chor, als Müllschlucker charakterisiert, kaum in größerer Distanz zu Hölderlin stehen. Und auch das Gedicht *Bergung* aus *Schneepart* denkt den Chor nur noch als „euphorisierte / Zeitlupenchöre“ (V. 6 f.). Sollte es noch einen Chor nach der Shoah geben, um den es Celan offenbar weiterhin geht, muss dieser grundsätzlich neu gedacht werden. Er kann nicht mehr im Modus des Eintauchens oder gar der Immersion verstanden werden, als ein Chor des Volkes oder als Chor der Gemeinde wie noch bei Hölderlin. Volk und Gemeinde sind als Kategorien angesichts der Shoah für Celan unwiederbringlich obsolet geworden.

Wie jedoch an beiden Chören des Spätwerks deutlich wird, schiebt sich nicht nur die Zäsur der Shoah zwischen Hölderlin und Celan, sondern auch die Avantgarde. Sie ist offenbar ebenfalls eine solche Tradition, die sich in der ‚grauerer Sprache‘ niederschlägt. Als künstlerische Reaktion auf die „Grundlagenkrise bürgerlicher Gesellschaft und Kultur, die zum 1. Weltkrieg führte“,²¹² mithin als Reaktion auf die krisenhafte Moderneerfahrung um 1900, zielt auch sie darauf, Kunst und Wirklichkeit in ein neues Verhältnis zu bringen. In ihrer Bewegung manifestiert sich der „Ausnahmestand einer geradezu anarchistischen Gesellschaft“, insofern sich der gesamtgesellschaftliche Verlust gültiger Ordnungsstrukturen dahingehend in der Kunst niederschlägt, als dass „der Glaube an den Wert der Kunst erschüttert und für einen Moment klar gesehen [wird], wie gemacht und mithin fragil die symbolische Ordnung der Kunst ist.“²¹³ Das Ziel der Avantgarde, so konstatiert Peter Bürger, ist es, sich mit der Kunst gegen jene zeitgenössische „zweckrational geordnete Welt“ zu stellen und „von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren.“²¹⁴

Für Celan kann sich der Rückgriff auf das Chorische nur vor diesem Hintergrund gestalten. Die Zeitlupe ebenso wie der Müll stehen für zentrale Topoi bzw. Verfahren der Avantgarde. Gerade den Müll als Abfall, auch als sprachlichen

211 Vgl. Lehmann (2005b), 471.

212 G. Jäger (2007), 185.

213 Magerski (2014), 274.

214 Bürger (1974), 68 [Herv. i.O.].

Abfall, macht sie sich als künstlerisches Material dezidiert zu eigen.²¹⁵ Im Bild des ‚Müllschluckers‘ greift Celan auf solche Verfahren zurück und entwickelt eine eigene Vorstellung des Chorischen. Ein Chor nach der Shoah muss sich dem Müll als „eigentlich entsorgte[s] Objekt[]“²¹⁶ annehmen. Das impliziert zweierlei: Zum einen muss er sich einer Sprache bedienen, die sich auf ihre Materialität konzentriert. Die Konzentration auf die Materialität der Sprache ist, wie im Folgenden gezeigt wird, ein zentrales Verfahren Celans unter dem Aspekt der Suche nach Wirklichkeit. Zum anderen radikalisiert Celan auf schmerzlichste Weise jenes ‚Ungewesene‘ aus *Windgerecht*, dem der Chor eine Stimme verleihen soll. Als Müllschlucker ist der Chor der Ort, der denjenigen, denen ihre Wesenhaftigkeit abgesprochen wurde und die im radikalsten Sinne zu ‚eigentlich entsorgten Objekten‘ degradiert wurden, einen Raum zu geben vermag.

Zu welchem Gesang ein solcher Chor noch anzuheben vermag, fragt Celan in weiteren Gedichten. So heißt es in *Frihed* etwa „ich singe – // was sing ich?“ (V. 11 f.). Dass hier die Sprechinstanz singt, dass es noch einen Gesang geben kann, steht nicht zur Disposition. Jedoch wird vor allem dessen Inhalt kritisch hinterfragt. Ganz ähnlich stellt auch das Gedicht *Keine Sandkunst mehr* aus dem Band *Atemwende* explizit die Frage nach dem Gesang doppelt perspektiviert in den Mittelpunkt – als Frage nach dem Inhalt des Gesangs ebenso wie als grundlegendere Frage nach den Anschlussmöglichkeiten an eine solche Tradition:

215 Vgl. dazu Kittlers Analyse, der in der Avantgarde die literarische Antwort auf eine um 1900 entstehende Medienkonkurrenz sieht. Wenn Fotografie und Grammophon neue Aufschreibesysteme generieren, wird die Literatur und damit auch die Sprache „auf den dritten und letzten Platz“ verbannt (426). Der Sprache bleibt nur noch die Möglichkeit sich, will sie sich behaupten, in ihre eigene Materialität zurückzuziehen, „Wörter als buchstäbliche Antiphysis, Literatur als Wortkunstwerk, das Verhältnis zwischen beiden als Materialgerechtigkeit“ (314) zu betrachten. Das wäre das nach Kittler das zentrale Anliegen der Avantgarde: Ihr „bleibt der Abfall, den sie beschreibt“ (426) (Kittler (1995)).

In eine ähnliche, wenngleich argumentativ völlig anders orientierte, Stoßrichtung geht auch Walter Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz: „Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung des Materials zu erreichen. Ihre Gedichte sind ‚Wortsalate‘, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache.“ (Walter Benjamin (2018b), S. 163 f.).

Mit Blick auf die literarische Avantgarde vgl. dazu etwa die Abfallästhetik Kurt Schwitters': Nantke (2017), insb. Kapitel II.

216 D. Assmann (2014), 9.

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, kein Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,
Iefimnee,
I – i – e.

Ausdrücklich stellt Celan hier das Wissen des Gesangs in Frage – ‚dein Gesang, was weiß er?‘ – und drängt ihn in der letzten Strophe ausgehend von der immer wieder bemühten Schnee-Chiffre²¹⁷ zurück an den Rand des Verstummens. Zentral für sein Denken des Gesangs ist die über den Reim hergestellte Verbindung der beiden Sätze ‚Keine Sandkunst mehr‘ und ‚Dein Gesang, was weiß er‘. Barbara Wiedemann bemerkt zur ‚Sandkunst‘ in ihrem Kommentar, dass Celan hier auf eine „uralte Methode der Zukunftserkundung“ referiert.²¹⁸ Was Wiedemann als eine mittelalterliche Praktik hervorhebt, wird im Gedicht über eine assonante Verkettung von Celan gleichzeitig zu einer immanent poetologischen Frage nach den Möglichkeiten eines Gesangs, der ‚keinen Meister‘ mehr kennt. Über Assonanzen evozieren die ersten drei Worte eine Assoziationskette von Sand – Kunst – Meer über Sang-Kunst – Meer hin zu ‚Keine Sandkunst mehr‘ und führen so eine klangliche Transformation des Gesangsmotivs vor, der erst im fünften Vers explizit auftritt. Umgedeutet als Sandkunst rückt die Frage danach, was der Gesang als ‚Sangkunst‘ noch zu (be) greifen vermag, in den Mittelpunkt. Inwiefern kann der Gesang, führt man ihn mit Wiedemanns Überlegungen eng, noch mit einer zu verkündenden Zukunft zusammengedacht werden, wie es doch Hölderlins zentrales Anliegen war? Wovon kann also der Gesang noch künden, wenn doch die Zeit sandähnlich unaufhaltbar und unfassbar zerrinnt, wenn das Denken einer Zukunft unmöglich geworden ist? Celan gibt hierauf keine ‚Antwort‘. Doch schließt er mit der

217 Vgl. zum Schnee-Motiv bei Celan Girbig (2004).

218 Vgl. Wiedemann (2014), 728. Auch das Verfahren des Würfeln fügt sich nach Wiedemann hier ein. Zugleich wird jenes Würfeln von Markus May in Zusammenhang mit Mallarmé gebracht, der in seinem Werk *Un coup de dés* den Würfelwurf zur zentralen Chiffre seiner Poetik entwickelt. Celan erteile einer solchen Dichtung in dem Gedicht noch einmal nachdrücklich eine Absage, wie er schon im *Meridian* danach fragt, wie sinnvoll es sei, „Mallarmé konsequent zu Ende zu denken?“ (vgl. May (2012), 93).

Engführung von der Frage nach dem Denken von Zukunft und der Möglichkeit des Gesangs an Hölderlins Konzeption des hohen Tons an und hebt dabei zugleich sprachlich hervor, dass es eine Transformation des Gesangs benötigt.

Nach eben solchen Konstellationen fragt auch das Gedicht *Singbarer Rest*, ein Titel, in dem der Abfall gleichsam mitklingt. Das Gedicht beginnt mit einer Standortbestimmung des ‚singbaren Restes‘:

Singbarer Rest – ein Umriss
 Dessen, der durch
 Die Sichelschrift lautlos hindurchbrach,
 abseits, am Schneeort. (V. 1–4)

Celan bestimmt hier den ‚singbaren Rest‘ als Umriss, als unscharfe Kontur eines unter dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit sprechenden Ichs, dessen Platz nur ex negativo bestimmt werden kann. ‚Abseits‘ von einem nicht näher bestimmten Ort befindet es sich am ‚Schneeort‘ und vermag nur noch lautlos, stumm, durch die Sichelschrift des Gesangs hindurchzubrechen. Von diesem unbestimmbaren Ort aus muss sich der noch singbare Rest entfalten. Wenn schon die erste Strophe den singbaren Rest ausdrücklich mit der nur noch schemenhaften Gestalt des Singenden in eins setzt, nimmt die dritte Strophe die Frage nach demjenigen, der noch singen kann, wieder auf:

Entmündigte Lippe, melde,
 daß etwas geschieht, noch immer,
 unweit von dir. (V. 13–15)

Was bleibt, ist die ‚entmündigte Lippe‘. Sie ist es, die noch vom singbaren Rest zu melden vermag. Entmündigt weist die Lippe zurück auf die Ungewesenen, die ihrer Wesenhaftigkeit entzogen, mithin entmündigt wurden. Ihnen gesteht das Gedicht den singbaren Rest zu. Zugleich wendet Celan die Entmündigung um in den Entzug des Mundes: Als Lippe ohne Mund, ohne das notwendige Organ, durch das die Stimme dem Körper entweicht, ist ein solcher Gesang ‚am Rande des Verstummens‘ angesiedelt. Doch bleibt ihm dennoch die Aufgabe gegeben, zu melden, ‚daß etwas geschieht‘. Mit anderen Worten *muss*, der Imperativ hebt dies hervor, das Verstummen hin zu einem erneuten Stimmhaftwerden notwendigerweise überschritten werden – ein singbarer Rest bleiben. Auch hier kommt wieder die Figur der *Prosopopöia* zum Tragen. Es ist die Aufgabe des Gedichts, jener entmündigten Lippe zu einer Stimme zu verhelfen, Ausdruck jenes noch singbaren Rests zu sein. Und hierin schließt Celan dezidiert an Hölderlin an. Ebenso wie Hölderlins *Gesänge* als Sprache für einen zukünftigen Chor gedacht sind, der sich jedoch im Moment des

Gedichts bereits Gehör verschaffen kann, denkt Celan die Möglichkeiten eines Chores nach der Shoah. Nur im Moment des Gedichtes kann ein solcher Chor, der ‚Ungewesen und Da‘ umschließt, noch stimmhaft werden, kann jene ‚entmündigte Lippe‘ noch melden, ‚daß etwas geschieht‘.

Aus dieser kursorischen Lektüre lassen sich zweierlei Konsequenzen für Celans Dichtung ableiten. An den Begriffen Gesang und Chor wird zum einen deutlich, dass Celan im Bewusstsein der Zäsuren strukturell an eine Tradition des hohen Tons im Sinne Hölderlins anzuschließen sucht. Wie Hölderlin in einem spezifischen, die historischen Differenzen berücksichtigenden Rückgriff auf die Antike ausgehend seinen hohen Ton als Sprache eines modernen Chores entwickelt, verfährt auch Celan, der beständig die Möglichkeiten eines Chores nach der Shoah eruiert. Eines Chores, der ebenso wie für Hölderlin nur im Moment des Gedichtes möglich sein kann. Zum anderen zeigt sich die Notwendigkeit der Verschiebung chorischen Sprechens: Für Celan hat der Chor als Erfahrungsgemeinschaft zwar weiterhin Bestand, doch muss er angesichts der Erfahrung der Shoah stärker von einer ‚radikaleren Individuation‘ her gedacht werden. Ein selbstbewusstes Dichter-Ich, das von einer kommenden Zukunft zu künden vermag, wird hier radikal in Frage gestellt. Es kann höchstens noch in unscharfen ‚Umrissen‘, unter dem ‚Neigungswinkel seines Daseins‘ zur Sprache kommen und hoffen, auf ein tatsächlich ansprechbares Gegenüber, auf ein Du, zu treffen. Gleichzeitig kann eine Sprache des Chores, die diese Umwege geht, kein ‚hohes und reines Frohlocken‘ sein. Sie ist am Rande des Verstummens angesiedelt und kann nur von dort aus wieder stimmhaft werden und sich dem noch singbaren Rest annähern. Im „Intervall von Stimmhaft und Stimmlös“²¹⁹, wie Celan in einer *Notiz* schreibt, muss sich der Gesang bewegen und mit ‚entmündigter Lippe‘ versuchen, sich Wirklichkeit zu entwerfen, indem er den Raum des Gegebenen und Möglichen vermisst.

Ein zentrales sprachliches Verfahren, das einen solchen Gesang zu erringen sucht, ist das stammelnde Sprechen. Wenn Celan in seinem Gedicht *Tübingen, Jänner* im Zitat der Äußerung des im Tübinger Turm lebenden Hölderlin „Pallaksch, Pallaksch“ aufruft, wird die entmündigte Lippe konkret und ihr Stammeln als einzige Möglichkeit begriffen, wie man sich noch einem Hölderlin’schen Gesang anzunähern vermag. Und doch zeigt sich gerade im Stammeln, wie Celan eine Sprache des Gesangs als Ausdruck einer ‚radikaleren Individuation‘ denkt, als ein Sprechen desjenigen, der unter dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht. Denn hier manifestiert sich sinnlich

²¹⁹ TCA. Meridian, 128, Nr. 398.

wahrnehmbar die Überschreitungsbewegung der Sprache über das eigene Verstummen hinaus hin zu einem erneuten Stimmhaftwerden. Im Spannungsfeld von Stimmhaftigkeit und Stimmlosigkeit wird nun wieder ausdrücklich die Stimme zum Instrument bewegt, ‚Wirklichkeit zu suchen‘ und Begegnung möglich werden zu lassen. Das stammelnde Sprechen als akustisches Phänomen zeugt hiervon. Celan präzisiert dieses Sprechen in seinen theoretischen Schriften, wenn er die von der Geschichte ‚angereicherte‘ Sprache als eine „in den Keim zurückgekehrte“ charakterisiert:

[E]s ist die Rückkehr in das eben noch Stimmhafte wie im *Wozzeck* – es ist Sprache als Involution, Sinnentfaltung in der einen, wortfremden Silbe –: es ist die im [durchröchelten] Stimmeln erkennbare ‚Stamm silbe‘, [Sprache als] das in den Keim Zurückgekehrte – der Bedeutungsträger ist der sterbliche Mund, dessen Lippen sich nicht mehr ründen. *Muta cum liquida* – vokalisches gestützt, der Reim laut als Selbstlaut.²²⁰

Zentral ist hier die phonetische Dimension, auf die er das eigene Sprechen bezieht: ‚*Muta cum liquida*‘, ‚vokalisches gestützt‘ müsse eine solche in den Keim zurückgekehrte Sprache sein, selbstlautend, durch die Stimme (*vox*) gestützt. ‚*Muta cum liquida*‘ steht als phonetischer Terminus für die Aufeinanderfolge eines stimmlosen Konsonanten (Plosiv) und eines stimmhaften Konsonanten (Liquidlaute *l* und *r*, selten auch Nasale), also gerade für die Verbindung von Stimmlosen und Stimmhaften. In ‚*muta*‘ schwingt gleichzeitig auch das „Explosive“, das aufsprengende Potenzial der eigenen Dichtung mit, in ‚*liquida*‘ wiederum der Atem, der für die Bildung stimmhafter Laute zentral ist.²²¹ Beides steht für Celan am Anfang einer Dichtung, die sich ‚am Rande ihrer selbst‘ hervorruft. Das im Ausdruck ‚*muta cum liquida*‘ hervorgehobene ‚Intervall von Stimmhaft und Stimmlos‘ kennzeichnet seine Dichtung und eröffnet gerade darin einen neuen Raum der Begegnung. So formuliert er in einer weiteren Notiz:

Erst, wenn du mit deinem allereigensten Schmerz zu den krummnasigen, bucklichten und mauschelnden und kielkröpfigen Toten von Treblinka, Auschwitz und anderswo gehst, dann begegnest du auch dem Aug und seinem Eidos: der Mandel. /x – Nicht das Motiv, sondern Pause und Intervall, sondern die stummen Atemhöfe, sondern die Kolen verbürgen [im Gedicht] die Wahrhaftigkeit solcher Begegnung.²²²

220 TCA. Meridian, 123 f., Nr. 375.

221 Vgl. Perez (2010), 110.

222 TCA. Meridian, 128, Nr. 400.

In einer Sprache, die keine Worte mehr angesichts der Erfahrung der Shoah hat, sind es gerade klangliche Phänomene, welche im Spannungsfeld von stimmhaft und stimmlos angesiedelt sind, die für die Wahrhaftigkeit der erinnernden Begegnung noch eintreten können.²²³ So sind es die Pausen und Intervalle, ‚die stummen Atemhöfe‘ und die Kolen, die noch für den Wirklichkeitsanspruch der Dichtung bürgen, gerade weil sie semantische Relevanz besitzen – nicht die Motive oder die „Thematik der Gedichte“²²⁴. Dies betont Celan nochmal in seinem *Rundfunkbeitrag Die Dichtung Ossip Mandelstamms*:

Es ist dieses Spannungsverhältnis der Zeiten, der eigenen und der fremden, das dem mandelstamm'schen Gedicht jenes schmerzlich-stumme Vibrato verleiht, an dem wir es erkennen. (Das Vibrato ist überall: in den Intervallen zwischen den Worten und den Strophen, in den „Höfen“, in denen die Reime und die Assoziationen stehen, in der Interpunktion. All das hat semantische Relevanz.) Die Dinge treten zueinander, aber noch in diesem Beisammensein spricht die Frage nach dem Woher und Wohin mit[...].²²⁵

223 Im Begriff des Atem- oder Zeithofs, der sich in zahlreichen Notizen Celans findet, kristallisiert sich noch einmal die für Celan so zentrale Verbindung von Geschichte und Sprache, er wird zur Chiffre für den Zeitlichkeitsbezug der eigenen Dichtung. Celan entnimmt diesen Begriff Edmund Husserls *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, der dort exemplarisch an der Erinnerung an eine Melodie das Bewusstsein von ‚Zeitobjekten‘ erklärt: „[D]em Jetztpunkt der Wahrnehmung entspricht ein Jetztpunkt der Erinnerung. [...] Jeweils ist immer ein Ton (bzw. eine Tonphase) im Jetztpunkt. Die vorangegangenen sind aber nicht aus dem Bewusstsein ausgelöscht. Mit der Auffassung des jetzt erscheinenden, gleichsam jetzt gehörten Tones verschmelzen die primäre Erinnerung an die soeben gleichsam gehörten Töne und die Erwartung (Protention) der ausstehenden. Der Jetztpunkt hat für das Bewusstsein wieder einen Zeithof, der sich in einer Kontinuität von Erinnerungsauffassungen vollzieht.“ (Husserl (1969), 35). Wahrgenommen wird also immer nur ein bestimmter Jetztpunkt, etwa jener jetzt gehörte Ton einer Melodie, jedoch verschmilzt im Bewusstsein der Jetztpunkt mit der Erinnerung an den eben vergangenen Zeitpunkt (den eben gehörten Ton) wie mit der Erwartung an den folgenden. Im Jetztpunkt verbinden sich demnach Retention und Protention, klingen die Erinnerung an unmittelbar Vergangenes und die Erwartung an unmittelbar Kommendes zusammen und bilden so unter dem Eindruck einer zeitlichen Extension beide den Zeithof des gegenwärtigen Augenblicks. Als einen solchen Zeithof begreift Celan nun nicht nur Mandelstamms Gedichte, sondern auch seine eigenen. Im Begriff des Zeithofs kristallisiert sich die für Celans Dichtung zentrale Verbindung von Geschichte und Sprache, die er in den Preisreden weiter ausformuliert. Das Gedicht oszilliert damit im Jetztpunkt, in seiner ‚einen, punktuellen Gegenwart‘ zwischen Erinnerung und Erwartung, zwischen Vorher und Nachher, zwischen ‚Schon nicht mehr‘, ‚Immer noch‘ und ‚Immer‘ (vgl. Penonne-Autze (2007), 61 f.; Schällibaum (2016)).

224 BCA 15.1, 64.

225 Ebd.

Die im *Meridian* formulierte Frage nach dem Woher und Wohin, der sich das Gedicht immer wieder aussetzt, mithin also das Suchen und vielleicht sogar Finden von Wirklichkeit, was Celan in den beiden Preisreden als Funktion seiner Dichtung formuliert, eröffnet sich hier gerade im Zueinandertreten rhythmisch-klanglicher Phänomene, die zwischen stimmhaftem und stimmlosem Sprechen changieren und damit jenseits bloßer Semantik oder Motivik.

Das lallende Sprechen, auf das die obige Woyzeck-Referenz rekurriert,²²⁶ verweist als ‚durchröcheltes Stammeln‘ einmal mehr auf den Atem als Chiffre für die Dichtung – allerdings auf ein nur unter großer Anstrengung und körperlicher Versehrtheit mögliches Röcheln, das am ‚Rande des Verstummens‘ zu verorten wäre. Ähnlich wie das poetologisch zu lesende Motiv der versehrten Finger und Hände als Ausdruck eines versehrten Körpers zur Chiffre einer versehrten Sprache werden, steht auch das Lallen auf lautlicher Ebene als Ausdruck der Versehrtheit des Körpers und damit auch der Sprache. Und doch steckt gerade in dieser Sprache, die im durchröchelten Stammeln in den Keim zurückkehrt und auf die Stammsilbe konzentriert wird, das Potenzial, neue Sinnhorizonte zu eröffnen, Wirklichkeit zu entwerfen und letztlich auch Begegnung zu stiften. Wo die Sprache also ihre Referenzialität und Bezeichnungsgewalt verliert, wird sie auf den Klang zurückgeworfen, auf die durchröchelte Stammsilbe, auf den sterblichen Mund als Bedeutungsträger.

In der *Niemandsrose* erhebt Celan das stammelnde Sprechen als sinnentfaltende Konzentration auf die Stammsilbe zum zentralen poetischen Verfahren, was von dem Versuch zeugt, einen Chor nach der Shoah in Anschlag zu bringen. Wie Michael Jakob betont, findet die Figur des Stammelns auf zweierlei Weise sprachlichen Ausdruck: Zunächst in den Wiederholungen, Parallelismen und Rückversicherungsfragen – etwa in *Das Wort vom zur Tiefe gehen*, *Bei Wein und Verlorenheit*, *Zürich zum Storchen*, *Zu beiden Händen*, *Flimmerbaum* oder *Kolon*. Außerdem in der „Aneinanderreihung sämtlicher personaler Kategorien im Akt der Konjugation“ – etwa in *Es war Erde in ihnen*, *Soviel Gestirne*, *Psalm* oder *Es ist alles anders*.²²⁷ Beiden Verfahren geht es vornehmlich um eine mögliche Begegnung von Ich und Du im Gedicht, sie sind nach Jakob „der sprachliche Vorschein von Berührung“.²²⁸ Insofern das stam-

226 Vgl. dazu die bereits in der Einleitung zitierte Forschungsliteratur zu *Tübingen, Jänner*. In diesem Gedicht führt Celan am Ende explizit das Lallen als einzig gültige Form des Sprechens mit Woyzeck und Hölderlin eng: „er dürfte, / spräche er von dieser / Zeit, er / dürfte / nur lallen und lallen, / immer-, immer- / zuzu. // („Pallaksch. Pallaksch.“) (V. 16–23).

227 Jakob (1993), 254.

228 Ebd., 260.

melnde Sprechen Berührung erzeugen soll, tritt deutlich die Materialität der Stimme in den Vordergrund, der ihrer Körperlichkeit inhärente taktile Impuls, der den Anderen noch vor jedem aktiv gerichteten Zuhören oder gar Verstehen unmittelbar körperlich berührt und darin überhaupt erst die Möglichkeit eröffnet, dass das Gedicht Ansprache sein kann. Was somit auf den ersten Blick, so argumentiert Peter Horn mit Blick auf das stammelnde Sprechen in der *Niemandrose*, „wie Sprachzerfall und Weltzerfall aussieht, schlägt in der ‚Niemandrose‘ um in Sprachgewinn und Weltgewinn“.²²⁹ Möglich wird dies im Modus stimmlicher Verlautbarung. Dabei soll sich „die Sprache selbst [...] als Welt realisieren, [sie] wird von der Silbe aus zum neuen artistischen Weltgebäude des Gedichts gefügt.“ Die Aufgabe des Dichters ist es, „sie sich Silbe um Silbe, Wort für Wort als Reales zu eigen“ zu machen.²³⁰ In diesem Sprechen zeigt sich, „dass Sprache auch noch als Sprachfetzen, als Silbe, als Laut Beziehungen zwischen Ding, Ich und Wort herstellt.“²³¹ Wo also die Semantik der Sprache versagt, wo sie angesichts der historischen Erfahrung der Shoah am ‚Rande des Verstummens‘ angesiedelt ist, erprobt Celan im Gedicht einen Weltentwurf über den Klang, über Assonanzen und Rhythmus, mithin also über genuin stimmliche Verfahren. Sie sind das zentrale Instrument, mit dem das Gedicht versucht, Wirklichkeit zu gewinnen. Der Stimme kommt damit ebenfalls unter dem Aspekt der Wirklichkeitssuche eine zentrale Rolle zu. Mit anderen Worten zeugt auch das stammelnde Sprechen als sprachliches Verfahren von den Umwegen, die die Sprache des Gedichts gehen muss. Umwege, die das Verstummen überschreiten können und dabei zugleich über klangliche Verfahren neue Berührungspunkte schaffen, derer sich die Semantik und Motive der Gedichte zu verwehren scheinen.

Diese Verfahren stehen in unmittelbarer Beziehung zu einem chorischen Sprechen nach der Shoah. In ihnen manifestiert sich das Ringen um die Sprache eines Chores, der trotz aller Verwerfungen nach Wegen sucht, stimmhaft zu werden und sich hierin ‚Wirklichkeit zu entwerfen‘, wie es in der *Bremer Rede* heißt. Mit einer derart ‚angereicherten‘ Sprache, in die alle Brüche und Diskontinuitäten eingeschrieben bleiben, schließt Celan an den Modus des hohen Tons an: Auch seine Dichtung trägt die Emphase in sich, Wirklichkeit neu entwerfen zu können, Gemeinschaft auf ganz eigene Weise stiften zu können und zwar prozessual immer wieder aufs Neue.

Angesichts der Shoah steht im Mittelpunkt von Celans poetischem Denken jedoch vor allem die Suche nach deren Möglichkeitsbedingungen, die in der

229 Horn (1970), 630.

230 Schwarz (1966), 60.

231 Horn (1970), 631.

Konstellation von Umweg und Überschreitungsbeziehung Kontur gewinnt. Die Gedichte der *Niemandsrose* nun sind Ausdruck und Darstellung dieser Umwege, wobei er diese an verschiedene poetische Verfahren und Motive der Überschreitung rückbindet. Im Motiv der imaginären Reise als Darstellung der Suche inszeniert auch Celan räumliche und zeitliche Überschreitungsbeziehungen, die darauf zielen, ‚Wirklichkeit zu entwerfen‘ und darin auf der ‚Suche nach einer Art Heimkehr‘ einen Raum der Begegnung zu eröffnen. Ausdruck dieser Suche sind vor allem sprachliche Verfahren, mit denen Celan die Umwege der Dichtung begeht. Gerade im stammelnden Sprechen zeigt sich, wie die Gedichte den Weg in ihre eigene Abgründigkeit, hin zum ‚Rande ihrer selbst‘ gehen, um diesen, angereichert von dieser Erfahrung, überschreiten zu können. Die freien Rhythmen und die Radikalisierung der harten Fügung wiederum zeugen von der Überschreitung bisheriger lyrischer Formen, um ein neues poetisches Sprechen nach der Shoah möglich zu machen, das zugleich dem Zivilisationsbruch Rechnung zu tragen hat. Auch wenn sich Celan damit zwar vom ‚Wohlklang‘ lyrischer Traditionen distanzieren mag, greift er damit doch auf den hohen Ton als den Modus von Dichtung zurück, in welcher sie ihre Funktion nur dann erfüllen kann, wenn und indem sie gehört wird.

Ein Chor nach der Shoah in der *Niemandrose*

In der *Niemandrose* setzt Celan sein Funktionsmodell des hohen Tons am eindrücklichsten in die poetische Praxis um. 1963 veröffentlicht, entstanden die meisten Gedichte im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der beiden Preisreden und nehmen deren zentrale Überlegungen wieder auf.

Dabei gliedert sich die *Niemandrose* in vier römisch nummerierte, titellose Zyklen, geplant war zuvor jedoch eine dreiteilige Gliederung mit Zyklentiteln und rahmenden Motti.¹ Während er den fertiggestellten Band ausschließlich „Dem Andenken Ossip Mandelstamms“ widmet, stellte Celan in einer früheren Fassung dieser Widmung ein Zitat Hölderlins aus *Der Rhein* voran, wodurch der Anknüpfungswille an jenen Hölderlin der *Gesänge* und damit dessen hohen Ton offenkundig wird: „Denn / wie du anfangst, wirst du bleiben, / so viel auch wirket die Not“ (V. 47–49).²

Bereits die verworfenen Zyklentitel deuten auf die entscheidende Funktion von Celans Dichtung, Wirklichkeit zu suchen und zu gewinnen, hin, wenn sie über temporale Bestimmungen gerade diese zu entwerfende Wirklichkeit programmatisch in den Blick nehmen:

I	Schon	Immer	nicht	noch	mehr
II	Schon	Immer	nicht	mehr	noch
III	Immer ³				

Die titelgebenden Zeitadverbien verweisen auf einen Zwischenraum von Vergangenheit (Schon-nicht-mehr), Gegenwart (Immer-noch) und Zukunft (Immer), in dem sich die *Niemandrose*, typographisch über die Spatien noch einmal besonders hervorgehoben, bewegt. Schon im *Meridian* hatte Celan das Gedicht am ‚Rande seiner selbst‘ als ‚starke Neigung zum Verstummen‘ charakterisiert, das sich selbst, ‚um bestehen zu können‘, ‚aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch‘ zurückhole. Begreift man nun die Erweiterung um

¹ BCA 6.2, 34–41.

² Ebd., 27.

³ Lehmann (1997a), 19.

ein ‚Immer‘ als Akt der Freisetzung, so deutet die typographisch ineinander übergehende, in den *Zwischenraum* des vorherigen greifende Zweiteilung der ersten beiden Titel darauf hin, dass die Gedichte einen sprachlichen Weltentwurf erproben, der „auf Vergangenheit *und* Zukunft, auf eine vergangene, aber die Gegenwart noch bestimmende *und* eine zu entwerfende Wirklichkeit bezogen [ist]“. ⁴ Damit nimmt die Typographie der verworfenen Titel das Bild des Meridians als Verbindungslinie zwischen verschiedenen Räumen und Zeiten wieder auf. Eine Verbindung, die sich in der Endfassung nun vor allem in den engen inhaltlichen, intertextuellen und poetologisch reflexiven Verschränkungen innerhalb der Gedichte zeigt, welche die in Celans Werk einmalige Einheit des Bandes in besonderer Weise betonen. ⁵

Die konzeptuelle Einheit der *Niemandsrose* schlägt sich auch in ihrer Komposition nieder; deutlicher als in den anderen Gedichtbänden lässt sich eine Evolution feststellen. Während dem ersten Teil eine einleitende Funktion zukommt, in der die zentralen Motive des Bandes vorgestellt werden, dominieren die zweite Abteilung Themen wie Versehrtheit und Verlust Erfahrung. Spätestens dann im dritten Teil macht sich ein Umschlag, eine Gegenbewegung bemerkbar, in der sich die Gedichte immer stärker zum Offenen hin bewegen. Diese Erfahrung des Offenen, die ‚Freisetzung‘ wird in der letzten Abteilung zum zentralen Thema erhoben. Auch strukturell zeichnet sich diese durch die sprachliche Form der Langgedichte aus und evoziert damit eine Entfaltung und Öffnung bisheriger Strukturen. ⁶ Dieser letzte Teil führt die bisherigen Motive zu Beginn noch einmal eng, bevor er mit der Akzentuierung des neu Entstehenden und Erschaffens das bisher Gesagte zu einer „universellen Dimension“ hin öffnet: „So ist auch hier die Verschmelzung verschiedener Räume (insbesondere des Ostens und des Westens), verschiedener

4 Ebd., 21 [Herv. i.O.].

5 Die besondere Einheit dieses Bandes, seinen Zykluscharakter als Sonderstellung in Celans Werk hat früh Bernd Witte mit Blick auf die intertextuellen Verbindungen innerhalb der Texte herausgehoben, für den so das „einzelne Gedicht nur Fragment eines einzigen großen Textes ist“ (Witte (1984), 76). Mit einem allzu auf die Motive der Religion und Mystik beschränkten Blick bezeichnet Marlies Janz *Die Niemandsrose* denn als „Antibibel“ (Janz (1976), 129). In seiner Einleitung betont auch Jürgen Lehmann in einem skizzenhaften Überblick über Stil, Motive und Aufbau der *Niemandsrose* deren strenge Komposition, jedoch auch gerade die formale Vielfalt der verschiedenen Gedichtstrukturen (vgl. Lehmann (1997a), insb. S. 28–35).

6 Die sprachliche Gestaltung der Gedichte in den vorangegangenen Zyklen ist zwar keineswegs als homogen zu sehen, es lässt sich aber eine Tendenz zum Rückgriff auf bestimmte Traditionen der Vers- und Strophenformen finden, die durch die freirhythmischen Langgedichte aufgebrochen werden, etwa Gattungen wie Psalm (*Es war Erde in ihnen, Psalm*), Kirchenlied (*Eis, Eden*), Strophenformen der Romantik (*Kermorvan*) oder gar Kinderlieder (*Selbdritt, selbviert*). Vgl. dazu auch Lehmann (2012), 83.

Sprachen, verschiedener Gattungen und Literaturen umfassend und intensiv“.⁷ Der letzte Teil verhält sich nach Lehmann zu den vorherigen „wie Erfüllung zu Ankündigung“.⁸ Eine sich des eigenen, prekären Status stets bewusste Erfüllung, so wäre zu ergänzen, die, im Sinne des *Meridian*, immer nur eine ‚Art Heimkehr‘ sein kann. Dass es sich dabei keineswegs um eine tatsächliche Erfüllung handelt, lässt sich vor allem am fragenden Gestus des letzten Zyklus ablesen: Eingerahmt durch die Fragen „Was geschah?“ (*Was geschah*, V. 1) und „um / wessen / Sternzeit zu spät?“ (*In der Luft*, V. 46–48) stellt am eindrücklichsten das in der Mitte des Abschnitts platzierte *Huhediblu* die drängenden Fragen nach dem „Wann“, „Woher“, „Wohin“ und „Wer“ (V. 28–31) – Fragen, die schon im *Meridian* explizit als ‚zu keinem Ende kommende, ins Offene und Leere und Freie weisende Fragen‘, als Grundzüge der eigenen Dichtung ausgewiesen wurden.

Wie die folgende Analyse zeigen soll, gewinnt die mäandernde Denkbewegung der beiden Preisreden in den Gedichten der *Niemandsrose* poetische Gestalt, manifestiert sich in ihnen doch die Konstellation von Überschreitungs- bewegung und Umweg als zentrale Denkfigur von Celans hohem Ton. In einem ersten Schritt gilt es hierfür herauszuarbeiten, wie diese Denkfigur im den ganzen Gedichtband dominierenden Motiv der imaginären Reise Kontur erhält. Beständig durchschreiten die Gedichte den geographisch und historiographisch ausdifferenzierten Raum, wie sich an leitmotivisch wiederkehrenden Verben wie graben, fliegen, reiten, gehen feststellen lässt. Und arbeiten so an der Vermessung des ‚Gegebenen und Möglichen‘, wie Celan in seiner *Antwort* formuliert. Im Zentrum der Gedichte steht dabei jene tentative Suchbewegung, die der *Meridian* als ‚Umwege von dir zu dir‘, als ‚Suche nach sich selbst‘ beschreibt und die auf ‚eine Art Heimkehr‘ zielt. Die imaginäre Reise steht demnach im ganzen Gedichtband unter dem Zeichen dieser Suche nach einer ‚Art Heimkehr‘, nach einem Ort der Menschen und der Dichtung, der vielleicht Heimkehr bedeuten könnte. Somit verschränkt die imaginäre Reise das Beschreiten der Umwege in der Transgressionsbewegung durch Raum und Zeit einerseits mit der Suche nach Möglichkeiten einer Begegnung von Ich und Du als Suche nach einem Ort, einem ‚Raum des Gesprächs‘, an dem beide wieder zueinander treten können. Andererseits mit der Suche nach einem poetischen Sprechen, das, wie die *Bremer Rede* vorgibt, durch das eigene Verstummen ‚hindurchgehen‘ muss, um ‚angereichert‘ wieder zutage zu treten.

⁷ Lehmann: (1997a), 34.

⁸ Ebd. Zu dieser Zusammenfassung vgl. ebd., 32–34.

Inwiefern die *Niemandsrose* damit an den im *Meridian* bestimmten ‚Wegen, auf denen die Sprache stimmhaft wird‘ arbeitet, soll in einem zweiten Schritt herausgearbeitet werden. Die Gedichte, so die These, ringen um eine Sprache, die angesichts der Erfahrung der Shoah überhaupt noch Ansprechbarkeit gewährleisten kann und loten dabei auch den noch ‚singbaren Rest‘ aus. Insofern sie in diesem Ringen dennoch auf ein ansprechbares Gegenüber ausgerichtet bleiben und damit ‚Wege der Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘ beschreiten, verhandeln sie zugleich die Möglichkeiten eines chorischen Sprechens, das jedoch nur noch als gebrochenes und vor dem Hintergrund einer ‚radikaleren Individuation‘ gedacht werden kann. Im Wissen um die Unmöglichkeit setzen die Gedichte dennoch immer wieder neu an, um sich einem Chor nach der Shoah, der den verstummten Stimmen wieder Gehör verschaffen soll, über Umwege anzunähern.

Dies entfalten, der Evolutionslogik des Bandes folgend, vor allem die freirhythmischen Gedichte des letzten Zyklus, mit denen Celan sich am deutlichsten in Dialog mit Hölderlins hohem Ton setzt. Wenn schon Hölderlins *Gesänge* für einen Chor der Moderne entworfen sind, der zwar ein kommen-der bleibt, jedoch in der Gegenwart des Gedichtes bereits zu hören ist, so arbeiten Celans Gedichte in Anlehnung an und Zuspitzung von Hölderlins rhythmische Verfahren – insbesondere der harten Fügung – an einem eigenen hohen Ton, in dem ein Chor nach der Shoah denk- und vor allem hörbar wird. Dies gilt es, in einem letzten Schritt am Gedicht *Hüttenfenster* exemplarisch herauszuarbeiten.

5.1 „Mit ihm wandern die Meridiane“. Die Suche nach einer ansprechbaren Wirklichkeit in der imaginären Reise

Dass topographische Bestimmungen und poetische Raumgestaltung zentrale Merkmale von Celans Dichtung darstellen, wurde in der Forschung wiederholt unter verschiedener Schwerpunktsetzung bemerkt – eine grundlegend systematische Untersuchung hingegen fehlt bislang. Einen ersten Ansatz zum poetischen Raumkonzept Celans liefert Thomas Sparr, der entwicklungsgeschichtliche Momente im Hinblick auf die Raumgestaltung in Celans Spätwerk erörtert.⁹ Auch Christine Ivanović konstatiert in ihrer

9 Vgl. Sparr (1989), 137–152. Auch wenn Sparr anmerkt, ein zentraler Topos in Celans Dichtung sei, „daß Entfernung und Fremdheit erst eine Bewegung bedingt“ (141), dass also Bewegung ein entscheidendes Moment in der Raumkonzeption Celans darstellt, geht er darauf im Folgenden nicht weiter ein.

Untersuchung zur Auseinandersetzung Celans mit der russischen Literatur, der „Versuch topographischer Bestimmungen bildet den wohl konsistentesten Bildbereich im Gedichtwerk Celans überhaupt, von den frühen bis zu den Jerusalem-Gedichten“, wobei diese Bestimmungen „immer (auch) in poetologischer Funktion“ erscheinen und „häufig zuallererst der Umschreibung poetischen Sprechens“ dienen.¹⁰ Diesen werkübergreifenden Befund hebt auch Anke Bennholdt-Thomsen in ihren Überlegungen zur poetologischen Raumkonstruktion bei Celan im Vergleich zu Rilke hervor, in dem sie in exemplarischen Einzelanalysen durch alle Gedichtbände Celans hindurch Entwicklungslinien der Raumkonstruktion in seinen Gedichten nachzeichnet.¹¹

Trotz der werkumfassenden Bedeutung der Konzeption des Raumes zeigt sich, so stellt Jürgen Lehmann in dem von ihm verantworteten Kommentarband heraus, dass insbesondere die *Niemandrose* von einer umfassenden und vielfältigen „Gestaltung der räumlichen Dimension“ geprägt ist, wobei im Vergleich zu den anderen Gedichtbänden neben der „sorgfältigen Ausarbeitung des Raumes [...] auch die ungewöhnliche Häufung von geographischen Bezeichnungen“ auffällig ist.¹² Weiterhin hebt er hervor, dass die in *Sprachgitter* bereits detailliert ausgearbeitete Konzeption eines sich eröffnenden „Sprach-Raums“ in der *Niemandrose* eine „deutliche Ausweitung und Intensivierung“ erfährt.¹³ An diesen Befund schließen weitere Arbeiten an, die unter verschiedener Perspektivierung die poetische Raumkonstruktion in der *Niemandrose* in den Blick nehmen. So etwa Hans-Michael Speier, der am Gedicht *Anabasis* exemplarisch die Engführung von Raumgestaltung und Sprachthematik unter besonderer Berücksichtigung der Musik in den Blick nimmt.¹⁴ Michael Jakob hingegen verbindet die Ausgestaltung der räumlichen Dimension mit dem dialogischen Anspruch der Dichtung. Dabei verfolgt er anhand der Entwicklung der Ich-Du-Konstellationen in der *Niemandrose*, wie das im *Meridian* formulierte ‚Zuhalten‘ des Gedichts auf das Andere auch Ausdruck in der Raumgestaltung der Gedichte findet.¹⁵

Bei all diesen Untersuchungen zur Konzeption des Raums in Celans Lyrik erfährt hingegen das mit dieser engstens verbundene Moment der *Bewegung* überraschend wenig Aufmerksamkeit. Diese Lücke suchen die nachfolgenden Überlegungen zu schließen, indem sie, durchaus an bisherige Erkenntnisse

10 Vgl. Ivanović (1996), 117.

11 Vgl. Bennholdt-Thomsen (1991).

12 Lehmann (1997a), 24.

13 Lehmann (2012a), 86.

14 Vgl. Speier (1993). Dabei bemerkt Speier durchaus die Bewegung durch den Raum, die das Gedicht bestimmt, sie steht jedoch nicht im Mittelpunkt seiner Untersuchung.

15 Vgl. Jakob (1993), 251–281.

zur Raumgestaltung anschließend, die Konstellation von Überschreitungs-
bewegung und Umwegen als zentrale Denkfigur in der *Niemandsrose* in den
Blick nehmen. Die Verbindung von Überschreitung und den topographisch-
poetisch zu beschreitenden Umwegen soll dabei anschließend an das Motiv der
imaginären Reise in ihrer raum-zeitlich transgressiven Dimension als Struktur-
merkmal des Celan'schen hohen Tons genauer gefasst und ihre Bedeutung
in der *Niemandsrose* herausgearbeitet werden. Die These dabei lautet, dass
die imaginäre Reise in ihrer raum-zeitlichen Überschreitungs-
bewegung als Vermessen des Gegebenen und Möglichen Ausdruck der Suche nach einer
,ansprechbaren Wirklichkeit' ist – einer Suche, welche im Beschreiten der
Umwege die Möglichkeiten menschlicher Begegnung und eines poetischen
Sprechens nach der Shoah eruiert.

Mit diesem strukturbildenden Element greift Celan offenkundig auf Höl-
derlins hohen Ton zurück, nimmt aber eine notwendige Verschiebung vor:
Für Hölderlin ist das Motiv der imaginären Reise vornehmlich Darstellung des
Übergangs und avanciert darin zum Ausdruck des geschichtlichen Prozesses.
Diesen zur Anschauung zu bringen und damit gleichzeitig die Möglichkeit
einer neuen Gemeinschaft zu eröffnen, erweist sich als zentrale Funktion sei-
nes hohen Tons. Für Celan hingegen ist angesichts der jüngsten Vergangenheit
jener Zusammenhang eines sinnvoll voranschreitenden Geschichtsprozesses
zutiefst fragwürdig geworden, ebenso wie die umstandslose Integration des
vereinzelt Subjekts in eine Form von Gemeinschaft. Dichtung lässt sich
für Celan folglich nicht mehr als Darstellung und Ausdruck von Geschichte
begreifen. Die *Suche* nach einer ,ansprechbaren Wirklichkeit' im Modus des
Umwegs steht im Mittelpunkt seines Schreibens. Nur über Umwege eröffnet
sich ein möglicher Raum der Begegnung und einer neuen Form dichterischen
Sprechens, die Möglichkeit einer ,Art Heimkehr' überhaupt. Diese Funk-
tion steht im Zentrum der topographischen und zeitlichen Transgressions-
bewegung der imaginären Reise, deren Bewegung damit zugleich beständig
nach den Möglichkeitsbedingungen einer Gemeinschaft von Ich und Du
ebenso wie nach solchen für ein poetisches Sprechen nach der Shoah fragt.¹⁶

16 Gerade in der Raumgestaltung markiert die *Niemandsrose* eine entscheidende Ver-
änderung in Celans Dichtung. Wie bereits erwähnt, konstatiert Bogumil-Notz, dass Celan
noch in *Sprachgitter* keine Antwort auf die Fragen, wo und wie Wirklichkeit sein kann,
gefunden hatte und erst die Gedichte der *Niemandsrose* auf eine solche Wirklichkeit als
zu suchenden und vielleicht sogar zu findenden Ort jenseits jeder historischen Dimen-
sion zuhalten. Dies korreliert auch mit der poetischen Raumgestaltung, die Celan im
letzten Gedicht des Bandes *Sprachgitter*, nämlich *Engführung*, explizit mit der Möglich-
keit poetischen Sprechens in Verbindung bringt, wo es heißt: „Verbracht ins / Gelände /
mit der untrüglichen Spur: // Gras, auseinandergeschrieben.“ (V. 2–5). Peter Szondi hat

Die nachfolgende Analyse gliedert sich nach den einzelnen Zyklen, denn auch mit Blick auf das Motiv der imaginären Reise lässt sich eine bandinterne Entwicklungslogik nachvollziehen. Der erste Zyklus dient auch hinsichtlich der Raumkonstellation als eine Art Exposition, die den Raum durchmisst, durch den sich die Gedichte als Suche nach Wirklichkeit bewegen. Die zentrale Bewegung in den Gedichten ist dabei diejenige in die Tiefe, in der sich zugleich die im Verlauf des Bandes dominierende entgegengesetzte Bewegung in die Höhe ankündigt. Im Sinne eines ‚In-sich-Gehens‘ steht dabei die noch mögliche Erinnerung im Mittelpunkt: Die imaginäre Reise bewegt sich auf eine noch erinnerbare Gemeinschaft zu, deren Verlust dann vor allem im zweiten Zyklus thematisiert wird. Flankiert wird diese Bewegung durch Zeit und Raum vor allem durch die Sprachbewegung des Konjugierens, das als sprachliches Verfahren die Rückversicherung eben jener Gemeinschaft von Ich und Du ausdrückt.

Während die noch erinnerbare Gemeinschaft im Verlauf des ersten Zyklus immer prekärer wird, steht im zweiten Zyklus die Trennungserfahrung im Mittelpunkt. Die Gedichte thematisieren die Entwurzelung und Vereinzelung, die eigene Abgründigkeit der Dichtung sowie ihre ‚Neigung zum Verstummen‘, während zugleich mittels der imaginären Reise eine Suche nach grundsätzlichen Möglichkeitsbedingungen erfolgt, die zur Basis einer erneuten Begegnung von Ich und Du und einem neuen dichterischen Sprechen werden könnten.

Im dritten Zyklus kehrt sich anschließend die in die Tiefe gehende Bewegung um und orientiert sich in die Höhe. Die Überschreitung hin ins „Freie“ (*Hawdalah*, V. 6), die der vierte Zyklus weiter entfaltet, kündigt sich hier bereits deutlich an. Zugleich rückt die Sprache selbst in das Zentrum der imaginären Reise, die Bewegung der einzelnen Gedichte folgt vornehmlich jenem in der *Bremer Rede* formulierten Hindurchgehen der Sprache durch die Verwerfungen der

darauf verwiesen, dass das ‚Gelände‘ vor allem selbst als ‚Text-Landschaft‘ zu lesen sei: „Die Szenerie ist eine Landschaft, aber eine, die beschrieben wird als eine geschriebene [...] die Gräser sind zugleich Buchstaben, und die Landschaft ist ‚Text.‘“ (Szondi (1973a), S. 50). Doch hat Ulrich Baer entscheidend gegen Szondi auf den Unterschied von Landschaft und Gelände hingewiesen: „Aber es gibt gar keine ‚Landschaft‘ in Celans Gedicht.“ Was es gibt, ist das Gelände, und dieses charakterisiert Baer als eine der Geschichte anheimgefallenen Landschaft, als „Zerstörung der Landschaft als Schauplatz historischer Erfahrung“ und damit als „Gebiet, in dem es zu keiner durch die Geschichte geprägten Erfahrung kommen kann.“ (Baer (2002), 232).

Dies scheint sich nun in der *Niemandsrose* durch die spezifische Gestaltung des Raums zu ändern, wodurch die Gedichte über die Ausgestaltung des Raumes verstärkt in Auseinandersetzung mit der geschichtlichen Vergangenheit treten und darin vom Wirklichkeitsanspruch der Dichtung zeugen.

jüngsten Geschichte bis zu ihrem ‚angereicherten‘ Zutagetreten. Die sukzessive stärker in den Mittelpunkt rückende Bewegung ins Offene betrifft auch die Gestaltung des Raums: Die Gedichte überschreiten den irdischen Raum nun verstärkt hin ins Kosmische. Diese Öffnung des Raums lässt sich dabei auch als Bewegung des Gedichts ins Offene hin fassen, wie sie Celan als Weg der Dichtung im *Meridian* formuliert hatte. Gleichzeitig gewinnt mit dieser Entwicklung das topographische Verfahren maßgeblich an Bedeutung. Die vermehrte Nennung geographischer Bezeichnungen fungiert als Garant dafür, dass trotz der Überschreitung des irdischen Raums das Gedicht doch immer, im Sinne der verbindenden Linie des Meridians, an diesen rückgebunden bleibt.

Diese in den ersten drei Zyklen entfaltete dialektische, raum-zeitliche Bewegung vom In-die-Tiefe-Gehen und Öffnen überschreitet dann der vierte Zyklus, in dem die Wanderbewegung mit Blick auf eine erneute Begegnung von Ich und Du am prägnantesten ausgestaltet wird. In jenem sich in den Gedichten eröffnenden neuen Zeit-Raum wird auch eine neue Form der Begegnung mit einem Gegenüber denkbar.¹⁷

Schon im zyklischen Aufbau der *Niemandsrose* zeigt sich die Denkfigur des Umwegs als konstitutiv für die Dichtung Celans. In der imaginären Reise werden Raum und Zeit sowohl in einer horizontalen wie auch vertikalen Bewegung überschritten, „als deren Extrempunkte die terrestrische Gebundenheit als Verinnerlichung im Eröffnungsgedicht *Es war Erde in ihnen* und die kosmische Verwurzelung des Schlußgedichts *In der Luft* gelten können.“¹⁸ In eben jenem Zwischenraum manifestiert sich in den Gedichten über eine topographische und zeitliche Transgressionsbewegung die Suche nach einer ‚ansprechbaren Wirklichkeit‘, konstituieren sich die ‚Umwege von dir zu dir‘, die schlussendlich auf eine ‚Art Heimkehr‘, eine neue Form der Begegnung von Ich und Du zulaufen.

Erster Zyklus

Die beiden Eingangsgedichte *Es war Erde in ihnen* und *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen* setzen mit einer Abwärtsbewegung ein und eröffnen darin den Gedichtband mit den zentralen Themen des Wegs in den Abgrund und der Erinnerungsthematik, die im Sinne eines ‚In-sich-Gehens‘ in der

17 Hierauf verweist auch Jakob, wenn er für die zunehmend offenere Raumgestaltung in der *Niemandsrose* mit Blick auf das Verhältnis von Ich und Du konstatiert: „Im anderen, entgrenzten Raum ist das Ich mit dem Du anders zusammen“ (Jakob (1993), 254).

18 Ivanović (1996), 108.

Raumgestaltung zum Tragen kommt. Insbesondere das erste Gedicht hebt mit der Tätigkeit des Grabens die Bewegung in die Tiefe deutlich hervor:

Es war Erde in ihnen, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wusste.

Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.¹⁹

Die ersten drei Strophen stellen das Graben über die Wiederholungsstruktur als einen monotonen Vorgang eines anonymen ‚sie‘ dar. Dieses unbestimmte ‚Sie‘ figuriert, homonym zum Graben, zu Gräbern. Damit ruft das erste Gedicht des Bandes bereits zentrale Themen auf, wie die Bewegung in den Abgrund sowie die Vernichtung all derjenigen, die sich in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten ihr eigenes Grab schaufeln mussten. Andere Tätigkeiten, die allesamt sprachliche Akte markieren, werden diesem ausschließlich *ex negativo* als Mangel, als Leerstelle zugeordnet. Mit dem Erscheinen des Ich in der vierten Strophe, das mit dem Tempuswechsel von Präteritum zu Präsens zusammenfällt,²⁰ wird die bis dahin negativ besetzte Tätigkeit des Grabens jedoch produktiv gewendet: Wo vorher ‚kein Lied‘ und ‚keinerlei Sprache‘ herrschte, wird nun ein Erwachen und ‚das Singende‘ möglich, das sich

19 BCA 6.1, 13. Nachfolgende Gedichte Celans werden nach der BCA 6.1 lediglich mit den Versangaben zitiert.

20 Vgl. Szondi (1973b), 144.

zugleich performativ im einsetzenden Reim und festen metrischen Strukturen dem Gedicht selbst einschreibt.²¹

Deutet man die Tätigkeit des Grabens als eine in die Tiefe gehende Bewegung, markiert sie zuvorderst eine vertikale Vermessung des Raums, in das Innere der Erde hinein, welche in der Engführung mit Überlegungen Mandelstamms auch als Bewegung durch die Zeit lesbar wird.²² So beschreibt dieser in seinem Essay *Das Wort und die Kultur* den für ihn wichtigen Zusammenhang von Zeit und Geologie mit der zentralen Metapher des Pfluges:

Poesie ist ein Pflug, der die Zeit in der Weise aufreißt, daß ihre Tiefenschichten, ihre Schwarzerde zutage tritt. Doch es gibt Epochen, wo die Menschheit sich nicht mit dem heutigen Tag begnügt, wo sie sich sehnt nach den Tiefenschichten der Zeit und wie ein Pflüger nach dem Neuland der Zeiten dürstet.²³

Mandelstamm entwickelt hier das Bild einer räumlichen Ausdehnung der Zeit, die sich in geologischen Tiefenschichten manifestiert und von der Poesie als ‚Pflug‘ aufgebrochen werden kann. Ein weiteres zentrales Bild stellt für Mandelstamm in diesem Zusammenhang das des Steins dar, der für das Wort als räumliche Ausdehnung der Zeit steht.²⁴ An beide schließt Celan unmittelbar an. Der Stein durchzieht die *Niemandsrose* leitmotivisch, er gilt ihm als „Zeichen einer fernen, vergangenen, aber sich vergegenwärtigenden Zeit“.²⁵ Vor diesem Hintergrund erscheint dann die Tätigkeit des Grabens in *Es war Erde in ihnen* als Analogie zum Pflügen. Begreift man Celans *Niemandsrose* als

21 Axel Englund weist darauf hin, dass in der letzten Strophe gar eine Chevy-Chase-Strophe vorliegt, womit Celan ausdrücklich an die romantische Volksliedtradition anschließt. Zugleich führt das Gedicht diesen Rückgriff als einen äußerst mühsamen Prozess vor, wodurch eine kritische Distanz zu jener literarischen Tradition evoziert wird (vgl. Englund (2009), 143–145).

22 Vgl. Perez (2010), 39–42.

23 Mandelstamm (1994), 84.

24 Vgl. dazu: Christine Ivanović (1996), 212–220.

25 Perez (2010), 118. Die Verbindung von Zeit und Stein durchzieht Celans gesamtes Werk und zeigt sich besonders eindrücklich bereits im Gedicht *Corona* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis*, wenn es in den letzten Versen heißt: „es ist Zeit, daß man weiß! / Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt, / daß der Unrast ein Herz schlägt. / Es ist Zeit, daß es Zeit wird. // Es ist Zeit.“ (V. 14–18). Auch in den Notizen aus dem Umfeld des *Meridian* finden sich Hinweise auf diese Denkfigur: „Der Stein ist älter als wir, er steht in einer anderen Zeit: im Miteinander (Gespräch) mit ihm, dem uns entgegenschweigen, setzen wir uns in Beziehung zu dem Raum, aus dem er uns entgegensteht: aus dieser Richtung der Richtung unseres Sprechens, wird unserem Wort seine Farbe und (Trag-)weite zuteil.“ (TCA. Meridian, 98, Nr. 194) Oder: „Der Stein, das Anorganische, Mineralische, ist das ältere, das aus der tiefsten Zeitschicht (aus der Vorwelt – dir auch des Menschen Vorwelt ist,) dem Menschen Entgegen- und Gegenüberstehende.“ (TCA. Meridian, 98, Nr. 195).

einen solchen Pflug, der die Tiefenschichten der Zeit zutage treten lässt, mithin als jene im *Meridian* geforderte Öffnung bzw. Freisetzung im Gedicht, die durch eine Bewegung durch Zeit und Raum zu erreichen wäre, so ließe sich das Eingangsgedicht als erste Standortbestimmung lesen. Das Gedicht greift damit zwei zentrale Punkte der beiden Preisreden auf: Zum einen das in der *Bremer Rede* formulierte Hindurchgehen der Sprache ‚durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten‘, um ‚angereichert‘ wieder zutage treten zu können. Dieses wird durch die Tätigkeit des Grabens bei gleichzeitiger Nihilierung der sprachlichen Akte bebildert, ehe in den letzten beiden Strophen das ‚Singende‘ inhaltlich und rhythmisch aus der ‚Stille‘ heraustritt. Zum anderen jener im *Meridian* imperativisch für die Dichtung formulierte Anspruch der Freisetzung: ‚geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei“²⁶. Das Gedicht gestaltet im ‚Zur-Tiefe-Gehn‘ und in der Tätigkeit des Grabens die ‚allereigenste Enge‘ bildlich aus und kündigt in den letzten beiden Strophen in seiner Funktion als Exposition zugleich das Moment der Freisetzung an, auf den die Gedichte der *Niemandrose* sukzessive zuhalten.

Sprachlich verbindet *Es war Erde in ihnen* die räumliche und zeitliche Bewegung in die Tiefe mit der im *Meridian* formulierten Suche nach einem ansprechbaren Du in der auffälligen ‚Aneinanderreihung sämtlicher personaler Instanzen im Akt der Konjugation‘; ein Verfahren, das Michael Jakob als ‚sprachlichen Vorschein von Berührung‘ in der *Niemandrose* herausgearbeitet hat.²⁷ Wie Jakob betont, zielt dieses Verfahren jedoch nicht „auf Entwicklung im Sinne eines allmählichen folgerichtigen Übergangs von der Ich- oder Du-Instanz zum Wir oder Sie, sondern es gilt allein das Verschränktheit der Elemente in der Kette, es gilt die gestammelte, wiederholte Sprach-Kette selbst mit ihren Pronomen, deren ‚Entfallen‘ aufgehalten werden soll“.²⁸ Die tastende Sprache des Konjugierens zeigt, dass die Suche nach einem ansprechbaren Du, auf das die Bewegung des Gedichts ausgerichtet ist, eine höchst prekäre Angelegenheit darstellt, die auch die Konstitution des Ichs betrifft. In *Es war Erde in ihnen* bestimmt das Konjugieren des Verbs ‚graben‘ die Evolution des Gedichts: Auf das fünfmalige ‚sie graben‘, das in der Wiederholungsstruktur, die noch einmal über die beiden parallel gestalteten Verse fünf und sechs verstärkt wird, jene Gleichförmigkeit der Bewegung hervorkehrt, folgt in den letzten Strophen eine sprachliche Begegnung von Ich und Du im Akt der Konjugation. Während in der vierten Strophe die Annäherung von Ich und Du ausschließlich sprachlich vollzogen wird – ‚ich grabe, du gräbst‘ – wird diese

26 BCA 15,1, 47.

27 Vgl. Jakob (1993), 254–260.

28 Ebd., 256.

in der letzten Strophe auch inhaltlich als Intention der räumlichen Bewegung expliziert – ‚ich grab mich dir zu‘.

Begreift man *Es war Erde in ihnen* als Eröffnung des gesamten Bandes, in welcher entscheidende Motive und Verfahren vorweggenommen werden, so zeigt sich, dass das Motiv der imaginären Reise als Bewegung durch Raum und Zeit immer auch die Suche nach einer neuen Form der Annäherung von Ich und Du verhandelt. Im Mittelpunkt steht dabei die Potentialität dieser Begegnung, die schon im fragenden und zögernden Gestus des *Meridian* immer wieder hervorgehoben wurde, keineswegs ihre tatsächlich gelingende Realisation. Denn das Ich gräbt sich dem Du zwar zu (analog spricht Celan im *Meridian* davon, dass das Gedicht sich dem Anderen zuspricht). Das Gedicht *Es war Erde in Ihnen* spart aber gerade in der Konjugation ein gemeinsames Graben, ein ‚wir graben‘, dezidiert aus. Einzig im letzten Vers tritt ein Wir auf, ‚und am Finger erwacht uns der Ring‘, das sich als Ziel der Bewegung lesen ließe. Wie Hendrik Birus in seinem Kommentar zu dem Gedicht allerdings bemerkt, zeugt der bestimmte Artikel ‚der‘ davon, dass die im Motiv des Rings „metaphorisch ausgedrückte Bekräftigung einer eingegangenen Bindung“, eben jene Begegnung von Ich und Du in einem Wir, „nicht als völliger Neubeginn, [...] sondern eher als eine Reaktualisierung“ zu verstehen sei.²⁹ Das Gedicht exponiert also eine prekäre Gemeinschaft, die gesucht wird, zugleich aber erinnert werden kann.

Diese noch erinnerbare Gemeinschaft in Verbindung mit der Bewegung der imaginären Reise steht im Zentrum des ersten Zyklus der *Niemandsrose*. So auch in *Soviel Gestirne*, das die raum-zeitliche Überschreitungsbeziehung über den irdischen Raum hinaus in den extraterrestrischen ausweitet:

Soviel Gestirne, die
man uns hinhält. Ich war,
als ich dich ansah – wann? –,
draußen bei
den andern Welten.

(V. 1–5)

Die erste Strophe leitet in eher nüchternem Gestus mit der zeitlichen Verschiebung vom Präsens zum Präteritum die Vergegenwärtigung der vergangenen, aber offenkundig noch erinnerbaren Begegnung von Ich und Du ein, die die folgende Strophe weiter entfaltet. Ausgelöst durch den Blick des Ichs auf das Du führt bereits hier der Weg hinaus in ‚andere Welten‘, die offenbar der zeitlichen Ordnung entrückt sind, wie die eingeschobene Frage nach

29 Birus (1997a), 56.

dem ‚Wann‘ andeutet. Die mit dem Blick der Sprechinstanz ausgelöste imaginäre Reise in ‚andere Welten‘ setzt sich in der nächsten Strophe weiter fort und weist diese als dezidierte Suchbewegung aus nach dem, „was / ist oder war oder sein wird“:

O diese Wege, galaktisch,
 o diese Stunde, die uns
 die Nächte herüberwog in
 die Last unserer Namen. Es ist,
 ich weiß es, nicht wahr,
 daß wir lebten, es ging
 blind nur ein Atem zwischen
 Dort und Nicht-da und Zuweilen,
 kometenhaft schwirrte ein Aug
 auf Erloschenes zu, in den Schluchten,
 da, wo's verglühte, stand
 zitzenprächtigt die Zeit,
 an der schon empor- und hinab-
 und hinwegwuchs, was
 ist oder war oder sein wird –,

(V. 6–20)

Eingeleitet von einem emphatischen Sprechgestus entfaltet die zweite Strophe einen Erinnerungsraum, welcher über die ‚galaktischen Wege‘ die Bewegungsrichtung hin zu ‚anderen Welten‘ wiederaufnimmt. Der erste Teil der Strophe entwirft diesen Raum der anderen Welten als einen abstrakten, nicht greifbaren, in dem sich die Bewegungen des ‚Atem‘ und ‚Auges‘ orientierungslos vollziehen: ‚blind‘ geht der Atem umher, das Auge ‚schwirrt auf Erloschenes zu‘, um darin selbst ‚kometenhaft‘ zu verglühen. Ähnlich ungerichtet wie ihre Bewegung erscheinen zunächst auch ihre näheren Bestimmungen: ‚blind‘ ist an dieser Stelle gerade nicht das Auge, sondern der Atem, wohingegen das Auge statt des Atems dem ‚Erlöschen‘ zustrebt. Die scheinbar paradoxen Zuschreibungen stiften jedoch zugleich eine erste Verbindung zwischen Auge und Atem, dem Bereich des Lebendigen, das in jenem Raum zuerst einmal der potentiellen Vernichtung anheimgegeben zu sein scheint. Dabei bieten auch die vielen deiktischen Ausdrücke im räumlichen und zeitlichen Sinne kaum Orientierung auf den ‚galaktischen Wegen‘. Insbesondere der Vers ‚Dort und Nicht-da und Zuweilen‘ evoziert in der Aneinanderreihung deiktischer Ausdrücke ohne erkennbare Bezugspunkte einen vornehmlich beziehungslosen Raum.³⁰

³⁰ Vgl. dazu auch Lönker (1997), 76.

Deutlich tritt an dieser Stelle hervor, was bereits als Charakteristikum des hohen Tons für Hölderlins Gedichte erarbeitet wurde. Der hohe Ton arbeitet mit Grenzgängen zwischen Raum und Zeit, entfaltet seine Tonhöhe gerade in einer beständigen Überschreitungsbeziehung. Schon der Beginn der Strophe verklammert durch die Anapher ‚o diese Wege‘, ‚o diese Stunde‘ Raum und Zeit miteinander. Das nachfolgende Umhergehen des Atems zwischen ‚Dort und Nicht-da und Zuweilen‘ verschränkt sie weiter, wenn in der polysyndetischen Reihung dem ‚Zuweilen‘ offenbar auch eine räumliche Dimension zugeordnet wird. Zuletzt lassen sich Raum und Zeit am Ende der Strophe kaum noch trennen. Genau hierin gewinnt der bis dahin abstrakte Raum allerdings an Konkretisierung. Der nun einzig greifbare Ort ist die Zeit selbst, die wiederum bestimmt wird durch Raumadverbien wie ‚empor‘, ‚hinauf‘ und ‚hinweg‘. Sie bildet das ruhende Zentrum des Raums. Zugleich wird sie damit zum einzig strukturgebenden und darin verbindenden Element, das alles trägt, ‚was / ist oder war oder sein wird‘.³¹

Von diesem Zentrum aus führen die Wege in der letzten Strophe in einen neuen Zeit-Raum, in dem eine Begegnung von Ich und Du nochmals erinnert werden kann:

Ich weiß,
 ich weiß und du weißt, wir wußten,
 wir wußten nicht, wir
 waren ja da und nicht dort,
 und zuweilen, wenn
 nur das Nichts zwischen uns stand, fanden
 wir ganz zueinander.

(V. 21–27)

31 Wie bereits erläutert, zeigt sich an dieser Stelle wieder die Bedeutung des Zeitlichkeitsbezugs für Celans Dichtung, die deutliche Parallelen zum Gedicht *Corona* aufweist. Nach Barbara Wiedemann zwingt die Zeit zum einen zum Gedächtnis an eben jene (durchaus erotische) Begegnung, die im Zentrum der dritten und vierten Strophe von *Corona* steht. Zum anderen wird die Zeit in ihrer Rückkehrbewegung (in der das Angedenk-Bleiben auf neue Art und Weise Gestalt erhält) zur Voraussetzung dichterischen Sprechens überhaupt erhoben (vgl. Wiedemann (2002), 32 f.). Mir scheint, dass diese Dimension auch für *Soviel Gestirne* gilt. So steht neben der Rolle der Zeit in beiden Gedichten die Begegnung von Ich und Du im Zentrum, die jeweils über den Blick ausgelöst wird (wohingegen in *Corona* stärker die Vereinigung hervorgehoben wird, einerseits als körperliche, andererseits als sprachliche in einem anaphorisch deutlich hervorgehobenen Wir). Gleichzeitig bestimmt beide Gedichte eine vertikale Bewegung, in *Corona* eine Abwärtsbewegung – „Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten“ (V. 7), in *Soviel Gestirne* eine Aufwärtsbewegung.

Wie schon in *Es war Erde in ihnen* inszeniert das Gedicht über den Akt der Konjugation eine sprachliche Berührung von Ich und Du. Anders als in der zweiten Strophe kommt das Wissen nun ebenso dem Du und nicht mehr ausschließlich dem Ich zu. Doch auch hier bleibt die gegenwärtige Begegnung in einem gemeinschaftlichen Wir aus. Dieses wird wieder als Erinnerung in die Vergangenheit verlagert, wie der erneute Tempuswechsel von Präsens zu Präteritum verdeutlicht.

Dabei entwirft *Soviel Gestirne* den Raum der Begegnung, in dem ein Wir möglich war, in direkter Opposition zu ‚den andern Welten‘ der zweiten Strophe. Ging der Atem zwischen ‚Dort und Nicht-da und Zuweilen‘, war das Wir auf invertierte Weise ‚da und nicht dort‘. Das Gelingen der Begegnung in einem Wir wird anschließend ‚zuweilen‘ als möglich erinnert, wenn das Nichts ‚zwischen uns stand‘.³² Insofern ‚zuweilen‘ eine ausschließlich temporale Lesbarkeit zukommt, lässt sich Lönker folgen, der das Nichts gerade als Aufhebung der Zeit liest: „Die Begegnung gelingt, weil jedenfalls momentweise (zuweilen) die Zeit aufgehoben ist.“³³ Ein Ganz-Zueinanderfinden von Ich und Du in einem Wir kann nur in einem anderen Zeit-Raum gelingen, jedoch momenthaft erinnert werden, wenn die ‚galaktischen Wege‘ besritten und der Zustand der Orientierungslosigkeit in der Bewegung der imaginären Reise überwunden werden kann.

Diese noch zu erinnernde Gemeinschaft erfährt jedoch im Verlauf des Bandes einen entscheidenden Bruch. Deutlich seltener findet das Wir Eingang in die folgenden Gedichte, sein in der Erinnerung momenthaftes Aufscheinen wird zunehmend prekär. Die Erfahrung der Trennung verhandelt *Zu beiden Händen* sprachlich und thematisch. Statt des ‚Nichts‘, das in *Soviel Gestirne* zwischen ‚uns‘ stand und zugleich ein Zueinanderfinden noch ermöglichte, tritt nun die sich auftuende „Welt“ (V. 7) dazwischen:

Zu beiden Händen, da
 wo die Sterne mir wuchsen, fern
 allen Himmeln, nah
 allen Himmeln:
 Wie
 wacht es sich da! Wie
 tut sich die Welt uns auf, mitten
 durch uns!

32 Zum Begriff des Nichts in Celans Dichtung vgl. Schulz (1977), insb. 97–214.

33 Lönker (1997), 78.

Du bist,
 wo dein Aug ist, du bist
 oben, bist
 unten, ich
 finde hinaus.

O diese wandernde leere
 gastliche Mitte. Getrennt,
 fall ich dir zu, fällst
 du mir zu, einander
 entfallen, sehn wir
 hindurch:

Das
 Selbe
 Hat uns
 Verloren, das
 Selbe
 Hat uns
 Vergessen, das
 Selbe
 Hat uns – –

(V. 1–28)

Auch *Zu beiden Händen*, das zum ersten Mal mit dem Verb ‚wandern‘ ausdrücklich auf die Form der Bewegung und der Erschließung des Raums verweist, entwirft einen Erinnerungsraum, der nicht mehr mit ausschließlich räumlichen Kategorien zu beschreiben ist und sich als ein Dazwischen von Nähe und Ferne konstituiert. Die Verse ‚fern / allen Himmeln, nah / allen Himmeln‘ verstärken dieses Spannungsfeld auch sprachlich deutlich durch die Enjambements. In diesem Zwischenraum, eingeleitet durch den Doppelpunkt im vierten Vers, eröffnet sich dem ‚uns‘ eine Welt ‚mitten / durch uns‘. Die Entgrenzung des Raums zu Beginn der ersten Strophe, wie sie über die Ambivalenz von Nähe und Ferne angedeutet wurde, korreliert hier, wie Jakob betont, mit einer mehrdeutig lesbaren Gestaltung des Verhältnisses von Welt und uns: „die ‚Welt‘ für uns, die ‚Welt‘ durch uns (bedingt), die ‚Welt‘ durch uns hindurch (ins uns), die ‚Welt‘ ‚mitten / durch uns‘: *zwischen uns*.“³⁴ In dieser Mehrdeutigkeit verdoppelt sich das Spiel von Nähe und Distanz, zum einen mit Blick auf das Verhältnis von Welt und Uns, zum anderen aber auch mit Blick auf die Konstitution dieses Uns selbst. Während es in den meisten von Jakob vorgeschlagenen Lesarten als ein Kollektiv auftritt, legen die letzten beiden Verse des Gedichts eine Trennungserfahrung im Wir nahe. Die innige Gemeinschaft

34 Jakob (1993), 253 [Herv. i.O.].

von einem Ich und Du im Wir wird hier schon brüchig – ein Bruch, der in der zweiten Strophe endgültig vollzogen wird. Diese wiederum entwirft analog zur gleichzeitigen Nähe und Ferne einen ähnlich entgrenzten Raum des Du, ‚du bist / oben, bist / unten‘, aus dem das Ich ‚hinausfindet‘.

Der Akt der ‚Freisetzung‘ gestaltet sich an dieser Stelle als Bewegung des Ichs, die den Raum des Du überschreitet und die endgültige Auflösung eines nur noch prekär denkbaren Wir markiert. Eine Auflösung, die selbst wiederum ambivalenten Charakter hat: Einerseits deutet der Ausruf ‚O diese wandernde leere / gastliche Mitte‘ auf das Potential einer Wiederbegegnung hin. Die Zuschreibung ‚gastlich‘ betont die Möglichkeit einer erneuten Begegnung, ebenso wie ‚leere‘ lesbar ist als Rückverweis auf das Nichts aus *Soviel Gestirne*, in dem das Wir ganz zueinander finden konnte. Die Wanderbewegung jener Mitte, der Welt, die sich ‚mitten / durch uns‘ auftut, verweist auf das in den Preisreden formulierte Unterwegssein, auf die Umwege, auf denen Begegnung überhaupt erst möglich werden kann. Dies zeigt sich umso deutlicher, wenn man die ‚wandernde leere gastliche Mitte‘ als Ankündigung des Zusammenhangs von Wanderung und Begegnung versteht, der im Mittelpunkt des letzten Zyklus steht. Die ‚wandernde Mitte‘ in *Zu beiden Händen* wird lesbar als Vorgriff auf das letzte Gedicht des Bandes, *In der Luft*, in welchem die Verse „Mit ihm / wandern die Meridiane“ (V. 13 f.) die Wanderbewegung mit dem Bild des Meridians als Verbindungslinie und Ort punktueller Berührung engführen. Andererseits stellen die Strophen drei und vier doch vornehmlich die Verklüsterung in den Mittelpunkt. Diese äußert sich durch die Partizipien ‚getrennt‘, ‚entfallen‘, ‚verloren‘, ‚vergessen‘ und ihre markante Stellung am Versende oder -anfang sowie sprachlich durch das Verfahren der Konjugation in der dritten Strophe und dem Abbruch des Gedichts. Wie schon in *Es war Erde in ihnen* ist der Akt der Konjugation der Versuch einer sprachlichen Rückversicherung des Anderen, die hier jedoch deutlicher fehlschlägt. Zwar ‚fall ich dir zu‘ und ‚fällst / du mir zu‘, doch kommt es nicht zu einer Berührung, nicht zu einem Ineinander-Fallen, sondern die auf das Gegenüber zielgerichtete Bewegung verliert sich in einem ‚einander entfallen‘. Der Gefahr des Vergessens, die in der semantischen Verschiebung von ‚fallen‘ zu ‚entfallen‘ implizit mitklingt und in Vers 26 expliziert wird, kann sich das Gedicht jedoch verwehren. So resultiert aus der Wanderbewegung sowie der darin vollzogenen Trennung ein erneut aufscheinendes Wir, das durch die sich auftuende Welt hindurchzublicken vermag und dem gleichsam ‚Das / Selbe‘ transparent aufscheint.³⁵

35 Klaus Manger liest ‚das Selbe‘ als Bezug zu Parmenides als Verbindung von „Denken und sein“. Celans Verse würden mit der Brechung der Verse auch eine Brechung von Denken

Klaus Manger liest ‚das Selbe‘ als Rückbezug auf den Philosophen Parmenides, welcher darunter die Einheit von Denken und Sein begreift.³⁶ Celans Gedicht zeugt vom Verlust dieser Einheit, es wird sich seiner „Seinsvergessenheit“ gewahr und sucht darin trotzdem, einen Blick auf die vorgängige Einheit zu werfen.³⁷ So scheint diese in der dritten Strophe zeitweilig aufzublitzen, zumindest als eine mögliche Einheit, insofern das Zusammenspiel von parataktischen Einheiten und Versbrüchen mehrere mögliche Lesarten eröffnet. Ausgehend von den syntaktischen Einheiten zeugt die letzte Strophe vom Verlust der Einheit, die im Abbruch des letzten Verses als Verstummen gipfelt, typographisch durch die beiden Gedankenstriche verstärkt. Die Versbrüche hingegen evozieren eine Symmetrie, die ‚uns‘ als Teil ‚des Selben‘ lesbar macht im Sinne eines dreifachen ‚das Selbe hat uns‘. In dieser Lesart wäre, so folgert Manger, „am Ende des Gedichts [das Selbe] in der Weise tatsächlich gewonnen, als es uns hat, also auch wir zum Selben gehören, indem es uns verloren und vergessen hat.“³⁸ Zugleich bricht sich diese Einheit an der gegenläufig zu lesenden, doppelten Gewissheit von ‚verloren, das Selbe‘, ‚vergessen, das Selbe‘, sodass wiederum die Trennungserfahrung im Mittelpunkt steht.³⁹ Zu ergänzen wäre, dass in dieser Lesart das Uns am Ende bestehen bleiben kann und gerade nicht dem endgültigen Verlust anheimgegeben werden muss – auch wenn es ausschließlich am Rande des Verstummens, so deuten es die beiden Gedankenstriche an, angesiedelt bleibt.

Anhand dieser überblicksartigen Beobachtungen lässt sich in einem ersten Zwischenfazit festhalten, dass die imaginäre Reise als transgressive Bewegung durch Raum und Zeit bei Celan auf einen anderen Zeit-Raum der Begegnung von Ich und Du zielt. Dabei steht im ersten Zyklus als Exposition vornehmlich die Erinnerung und Erinnerbarkeit an eine solche vergangene Gemeinschaft im Vordergrund, deren sich ankündigende Verlusterfahrung zum Ausgangspunkt der weiteren Suchbewegung des Bandes werden wird. So formuliert auch der in dem Gedicht *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen* zu findende Vers „wir sind es noch immer“ (V. 4) einen unbedingten Glauben an ein ansprechbares Du, vielleicht sogar ein Wir zu sein. Es ist eben dieser Glaube, mit dem das Ich in der Gegenwart des Gedichtes in einer neuen Gemeinschaft potentiell

und Sein herbeiführen und so gerade die Verlusterfahrung in den Mittelpunkt rücken (vgl. Manger (1997a), 85–87).

36 Vgl. Manger (1981), insb. 457 f.

37 Ebd., 457.

38 Ebd.

39 Vgl. Manger (1997a), 87.

zusammentreten könnte, der Celans poetisches Sprechen in der *Niemandsrose* motiviert. Doch kehren bereits die sprachlichen Such- und Rückversicherungsverfahren sowie die sukzessive Umkehrung jenes Wissens ins Nicht-Wissen, wie sie exemplarisch für *Soviel Gestirne* gezeigt werden konnten, die Unsicherheit in Bezug auf diese Kategorie im Moment der Erinnerung hervor.

Zweiter Zyklus

Während der erste Zyklus vornehmlich um die Erinnerbarkeit der Begegnung kreist, stärker auf das ‚Immer noch‘ ausgerichtet ist, steht im Zentrum des zweiten Zyklus zunehmend die Verlusterfahrung im Sinne eines ‚Schon nicht mehr‘. Die in die Tiefe gerichtete Bewegung der Gedichte und die damit verbundene Raumkonstellation zeugt dabei vor allem von der Suche nach Bedingungen, unter denen es erneut zu einer Begegnung kommen kann. Gleich zu Beginn zeigt das erste Gedicht *Flimmerbaum* an, dass die Trennung von Ich und Du auch in diesem Zyklus eng mit der Bewegung durch Zeit und Raum verbunden wird. Die Suche nach einem ansprechbaren Du, einer ansprechbaren Wirklichkeit gewinnt im fragenden Gestus sowie in der horizontalen, tastenden Schwimmbewegung Gestalt:

Ein Wort,
an das ich dich gerne verlor:
das Wort
Nimmer.

Es war,
und bisweilen wußtest auch du's,
es war
eine Freiheit.
Wir schwammen.

Weißt du noch, daß ich sang?
Mit dem Flimmerbaum sang ich, dem Steuer.
Wir schwammen.

Weißt du noch, daß du schwammst?
Offen lagst du vor mir,
lagst du mir, lagst
du mir vor
meiner vor-
springenden Seele.
Ich schwamm für uns beide. Ich schwamm nicht.
Der Flimmerbaum schwamm.

Schwamm er? Es war
 ja ein Tümpel rings. Es war der unendliche Teich.
 Schwarz und unendlich, so hing,
 so hing er weltabwärts.

Weißt du noch, daß ich sang?

Diese –
 o diese Drift.

Nimmer. Weltabwärts. Ich sang nicht. Offen
 lagst du mir vor
 der fahrenden Seele.

(V.1–30)

Der das Gedicht einleitende Verlust des Anderen, welcher gleich zu Beginn expliziert und im Präteritum als noch zu erinnernder gefasst wird, ist ähnlich wie in *Zu beiden Händen* nicht ausschließlich negativ begriffen: Das Ich verlor das Du ‚gerne‘ an das ‚Wort / Nimmer‘. Ausdrücklich als Wort charakterisiert und in seiner über das Enjambement hervorgehobene singuläre Stellung kommt diesem ‚Nimmer‘ offenbar eine besondere Bedeutung zu. Wie Juliana Perez betont, impliziert ‚Nimmer‘ dabei nicht nur ein Nie, eine endgültige Absage und eine der Sprecherinstanz unzugängliche Zeit, sondern ebenso eine im österreichischen Sprachgebrauch gängige Lesart im Sinne eines ‚Nicht mehr‘, das den erwogenen Titel des Zyklus aufgreift und in der entsprechenden Verbindung mit ‚Immer noch‘ die positive, hoffnungsvolle Dimension der Trennung betont, die sich im ‚gerne‘ ausdrückt.⁴⁰ Peter-Horst Neumann zufolge bezeichnet ‚Nimmer‘ demnach „den Verlust der leiblichen Gegenwärtigkeit des Anderen und dessen Verbleiben im Gedächtnis des sprechenden Ich“,⁴¹ es markiert also „nicht nur de[n] Ort des Verschwindens [des Du], sondern auch de[n] seines Bleibens“.⁴²

Wenn ‚Nimmer‘ als räumliche und zeitliche Standortbestimmung der Begegnung von Ich und Du in der ersten Strophe gleich zweimal als ‚Wort‘ charakterisiert wird, so entfaltet sich hier zugleich eine dezidiert poetologische Dimension: Der Ort, an dem der Verlust des Du Ausdruck finden und damit zugleich im Gedächtnis des Ich verbleiben kann, ist die Sprache, die, so der hoffnungsvolle Glaube, eine Ansprechbarkeit des Du weiterhin gewährleisten

40 Perez (2010), 99.

41 P. Neumann (1995), 230.

42 P. Neumann (1997a), 140.

kann. Die Engführung von Bewegung und dichterischem Sprechen wird dabei auch sprachlich über die Assonanz von ‚schwimmen‘ und ‚singen‘ noch einmal hervorgehoben.⁴³ Bekräftigt wird diese Lesart durch den titelgebenden Neologismus „Flimmerbaum“. Neumann betont diesbezüglich die Parallelen zum Gedicht *Sprachgitter*, die in den Motiven des Schwimmens und Ruderns, aber auch im „Flimmertier“ zu finden wären.⁴⁴ Unter Berücksichtigung des Bezugs zum Tierischen sowie des Umstands, dass in den Vorstufen des Gedichtes lange vom „Flimmerhaar“ die Rede ist, lässt sich nach Juliana Perez der ‚Flimmerbaum‘ in Abgrenzung Celans zu Gottfried Benns *Probleme der Lyrik* als poetologische Metapher lesen, die die abtastende Suche nach einer offenen Sprache bebildert.⁴⁵

Die dem Neologismus ‚Flimmerbaum‘ inhärente poetologische Dimension wird umso deutlicher, wenn man bedenkt, dass der Ausdruck ‚Flimmerhaar‘ keineswegs nur ein Tastorgan „im Meer lebende[r] Organismen des unteren zoologischen Systems“⁴⁶ bezeichnet, wovon Benn ausgeht, sondern sich ebenso in den menschlichen Atemwegen findet. Ihre Funktion liegt weniger im sensorischen Bereich des Abtastens als deutlicher in der Reinigung der Atemwege.⁴⁷ Da Celan seine Dichtung dezidiert als ‚Atemwende‘ begreift, wäre auch diese Konnotation ein Hinweis auf die poetologische Dimension des Neologismus ‚Flimmerbaum‘. Der Flimmerbaum avanciert zum Instrument, das die Möglichkeiten des Gesangs eruiert. Er übernimmt als ‚Steuer‘ eine Orientierungsfunktion, mit dessen Hilfe das Ich noch singen kann: ‚mit dem Flimmerbaum sang ich‘ – und zwar an jenem unmöglichen Ort des ‚Nimmer‘. Dieser Ort des ‚Nimmer‘, ein Nicht-Ort, eine Utopie, ist es dann auch,

43 Vgl. P. Neumann (1995); Perez (2010), 99–107.

44 Vgl. P. Neumann (1995), 228 f.

45 Vgl. Perez (2010), 100–103. Gottfried Benn schreibt zum Flimmerhaar: „Es gibt im Meer lebende Organismen des unteren zoologischen Systems, bedeckt mit Flimmerhaaren. Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensuelle Energien, das allgemeine Tastorgan, die Beziehung an sich zur Unterwelt des Meeres. Von solchen Flimmerhaaren bedeckt stelle man sich einen Menschen vor, nicht nur am Gehirn, sondern über den Organismus total. Ihre Funktion ist eine spezifische, ihre Reizbemerkung scharf isoliert: Sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantiv, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur. Sie gilt der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Lettern, ihr allein. [...]. Flimmerhaare, die tasten etwas heran, nämlich Worte, und diese herangetasteten Worte rinnen sofort zusammen zu einer Chiffre, einer stilistischen Figur.“ (Benn (1959), 511). Für Perez markiert nun gerade das Gerinnen zu einer Chiffre den Unterschied zu Celan, dem es um die Bewegung des Gedichts ins Offene geht. Das Bild des Flimmerbaums pluralisiere damit das einzelne Flimmerhaar und suche daher nicht nur einzelne Worte, sondern eine neue Sprache (vgl. Perez (2010), 101).

46 Benn (1959), 511.

47 Shah (2009).

der zur Möglichkeitsbedingung ‚einer Freiheit‘ des Ich avanciert – so heißt es in den Vorstufen zur endgültigen Fassung stets „meine Freiheit“⁴⁸ –, zu der Freiheit, sich überhaupt auf die Suche nach einem ansprechbaren Du zu begeben. Mit dem Wissen um diese Freiheit, das zumindest ‚bisweilen‘ auch hier wieder dem Du zuteil wurde, setzt die das Gedicht dominierende Überschreitungsbeziehung in der Tätigkeit des Schwimmens ein: ‚wir schwammen‘. Das Gedicht selbst ‚durchschwimmt‘ einen Raum gemeinsamer Erfahrungen, deren Erinnerbarkeit jedoch ungewiss geworden ist. Wenn sich das Wir im Gedicht auflöst und das Du geradezu insistierend wie vergeblich nach seiner Mitwisserschaft befragt wird, so scheint einerseits eine gemeinsame Erinnerbarkeit impliziert: ‚Weißt du noch, daß ich sang?‘, ‚Weißt du noch, daß du schwammst?‘ Andererseits gerät aber auch die Erinnerbarkeit vonseiten des Ich ‚ins Schwimmen‘ angesichts der in der ersten Strophe markierten und im vergeblichen Fragen intensivierten Verlusterfahrung des Du. So durchläuft die Erinnerung ‚wir schwammen‘, die in der dritten Strophe nochmals bekräftigt wird, eine ganze Reihe von Korrekturen, Einschränkungen und Negationen: ‚Ich schwamm für uns beide. Ich schwamm nicht. / Der Flimmerbaum schwamm. / Schwamm er?‘⁴⁹

Wie die Erinnerung sukzessive prekär wird, so auch die Orientierungsfunktion des Flimmerbaums. Denn wenn sein Schwimmen ausdrücklich in Frage gestellt wird, dann auch seine Funktion als ‚Steuer‘. Er wird nun vielmehr vom Wasser ziellos hinfort gerissen, wie die Drift in der vorletzten Strophe nahelegt – der Flimmerbaum entpuppt sich als Treibholz, als totes Holz. Derart hält auch in diesem Gedicht die Abgründigkeit als Grund des poetischen Sprechens Einzug. Diese Abgründigkeit gilt es zu überschreiten, schlussendlich wird der Prozess, der inhaltlich zwischen zu verlierenden und zu bewahrenden Erinnerungen, sprachlich zwischen dem Gestus der Setzung, der Rücknahme und dem ständigen Rückversichern oszilliert, als ein ins Offene führender ausgewiesen: ‚Offen / lagst du mir vor / der fahrenden Seele.‘ Ähnlich wie der Verlust in der ersten Strophe, der durchaus positiv konnotiert war, verweist auch der im weiteren Gedicht durchlaufene Prozess auf ein Offenes, auf die Möglichkeit eines sich Öffnens des Du, aus dem heraus eine neue Begegnung gewonnen werden kann.⁵⁰

Dieses Moment verbindet sich, wie schon im ersten Zyklus, gegen Ende des Gedichts erneut mit einer Abwärtsbewegung, angekündigt durch das doppelte ‚weltabwärts‘. Nur über den Umweg in die eigene Abgründigkeit hinein

48 BCA 6.2, 125–130.

49 Vgl. P. Neumann (1997a), 140.

50 Vgl. Perez (2010), insb. 99 und 107.

eröffnet sich die Möglichkeit des Sich-Öffnens, was vor dem Hintergrund der in der *Bremer Rede* formulierten Gedanken ebenso die Sprache selbst betrifft.⁵¹ Daneben gestaltet *Flimmerbaum* auch das im *Meridian* verhandelte Verhältnis zwischen Selbstbegegnung und Dialog mit dem Anderen aus. Denn das Gedicht ist auf der Suche nach einem Anderen, sucht sich ihm zuzusprechen und dabei Gespräch zu werden. Ein Gespräch, in dem sich das Andere überhaupt erst durch das ansprechende Ich konstituiert. Zugleich denkt diese Begegnung immer auch eine Selbstbegegnung mit, ein ‚Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche zu sich selbst ... Eine Art Heimkehr‘. *Flimmerbaum* führt nun die Unsicherheit dieser Form der Begegnungen vor. Indem die insistierenden Fragen, die vergeblich auf ein ansprechbares Du zielen, ohne Antwort bleiben, ins Leere greifen, ist auch die Selbstbegegnung des Ich in seinen eigenen Erinnerungen nicht mehr gesichert. Damit steht auch die kommunikative Leistung der Sprache selbst zur Disposition, scheint doch fraglich, ob diese überhaupt noch in der Lage sein kann, Ansprechbarkeit zu bewirken.

Beides verhandelt auch das Gedicht *Radix, Matrix*:

Wie man zum Stein spricht, wie
 du,
 mir vom Abgrund her, von
 einer Heimat her Verschwisterte,
 Zugeschleuderte,
 du,
 du mir vorzeiten,
 du mir im Nichts einer Nacht,
 du in der Aber-Nacht Begegnete,
 du
 Aber-Du –:

Damals, da ich nicht da war,
 damals, da du
 den Acker abschrittst, allein:

Wer,
 wer wars, jenes
 Geschlecht, jenes gemordete, jenes
 schwarz in den Himmel stehende:
 Rute und Hode –?

51 So aus seinen Notizen zum *Meridian*: „Behutsamkeit im Umgang mit der Sprache, im Hinblick auf das wirkliche Sich-öffnen der Sprache“ (T.C.A. *Meridian*, 106, Nr. 251).

(Wurzel.
Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes
Wurzel – o
unser.)

Ja,
wie man zum Stein spricht, wie
du
mit meinen Händen dorthin
und ins Nichts greifst, so
ist, was hier ist:

auch dieser
Fruchtboden klafft,
dieses
Hinab
ist die eine der wildblühenden
Kronen.

(V. 1–35)

Das Gedicht fragt nach der Abstammung und Herkunft, nach dem eigenen, abgründigen Sprechen sowie nach den Möglichkeiten von Begegnung. Es begibt sich auf die Suche nach dem ‚klaffenden Fruchtboden‘, der, wie Bogumil-Notz formuliert, zur „Matrix für ein Sprechen [werden kann], das eine neue Form des identifizierenden Bezugs zur Welt und zum Anderen und damit die poetische Form der Kommunikation einführt.“⁵² Die Bewegung in die Tiefe, die hier erneut als eine räumliche und zeitliche zu fassen ist,⁵³ korrespondiert

52 Bogumil-Notz (2020c), 145.

53 Die Nähe Celans zu Mandelstamms Vorstellung der Poesie als Pflug wird in *Radix, Matrix* sowie dem nachfolgenden Gedicht besonders deutlich, insofern Celan Mandelstamms Bild geradezu wortwörtlich aufnimmt. So nennt *Radix, Matrix* in der zweiten Strophe explizit den „Acker“ (V. 14), der zum Ausgangspunkt, der Doppelpunkt kündigt es an, der fragenden Suche nach der Wurzel wird. Zugleich führt die damit verbundene Bewegung zum klaffenden Fruchtboden, wenn also das Pflügen hier nicht explizit vorkommt, so wird diese Tätigkeit doch mehr als deutlich in dem Gedicht evoziert. Dieser Fruchtboden, der sich nun am Ende des Gedichts auftut, verbindet *Radix, Matrix* über die Mandelstamm-Korrespondenz („Poesie ist ein Pflug, der die Zeit in der Weise aufreißt, daß ihre Tiefenschichten, ihre Schwarzerde zutage tritt“) mit dem nächsten Gedicht, das den Titel *Schwarzerde* trägt. Auch inhaltlich stehen sich die beiden Gedichte äußerst nahe. *Schwarzerde* nimmt das Motiv der Hand wieder auf, schließt mit „Zu- / geborenes“ an die „Zu- / geschleuderte“ und die Thematik der Genealogie an. Das Bild von den Tiefenschichten der Zeit als Schwarzerde nimmt das Gedicht ebenso auf: „Schwarzerde, schwarze / Erde, du, Stunden- / mutter / Verzweiflung.“ (V. 1–4), lautet die erste Strophe. *Radix, Matrix* wird damit lesbar als Weg hin zu eben jenen Tiefenschichten der Zeit, die räumliche Hinabbewegung ist also immer auch als zeitliche zu verstehen.

in diesem Gedicht deutlich mit der Überschreitung personaler Kategorien, rührt damit an den Grundbedingungen von Ich und Du und einer möglichen Gemeinschaft und stellt diese ‚radikal‘ in Frage. Während Hamacher in diesem Zusammenhang konstatiert, dass *Radix, Matrix* „die Figur eines unmöglichen Dialogs“ beschreibt,⁵⁴ liest Bogumil-Notz das Gedicht deutlich optimistischer als ‚Matrix‘ einer neuen Form poetischer Kommunikation. Die folgende Lesart schließt sich letzterer an, unter dem Vorbehalt, dass sich *Radix, Matrix* zwar in der Tat der Unmöglichkeit des eigenen Sprechens aussetzt, diese aber, ausgestaltet über das Motiv der imaginären Reise, zu überschreiten sucht. Es ist dieser Gestus der Überschreitung des Abgrunds, in welchem die Möglichkeit einer neuen Form der Kommunikation und vielleicht sogar Gemeinschaft hervortritt.

Die erste Strophe beginnt mit einem Modalsatz, in dem das Sprechen eines unpersönlichen ‚man‘ zu dem eines ‚du‘ verschoben wird. Kündigt der erste Vers noch eine Richtungsbestimmung des Sprechens an, ‚wie man zum Stein spricht‘,⁵⁵ wird diese mit dem Auftreten eines Du in „eine gleichsam wuchernde Digression suspendiert“,⁵⁶ die Strophe kommt in ihrer sich immer weiter fragmentierenden Syntax und den vielen ebenso fragmentierten Du-Bestimmungen zu keinem Ende. Diese von Hamacher konstatierte ‚wuchernde Digression‘ betrifft also einerseits das Sprechen selbst, das im ständigen Aufschub zu keinem Abschluss gelangt und durch die vielen Enjambements

54 Hamacher (1988), 101.

55 Hamacher verweist auf die Nähe zum Stein in Celans *Gespräch im Gebirg*: „Er redet nicht, er spricht, und wer spricht, Geschwisterkind, der redet zu niemand, er der spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand“ (Hamacher (1988), 102). Das *Gespräch im Gebirg* verhandelt vor allem die Entwurzelung der jüdischen Existenz und die Möglichkeit dichterischen Sprechens nach der Shoah. Dabei findet sich bereits im Aufbau des Textes die Problematik einer Ich-Du-Relation wieder: Der erste, narrative Teil wird aus der Perspektive eines unpersönlichen extradiegetischen Erzählers präsentiert, der zweite Teil ist als direkte Wechselrede der beiden Juden Groß und Klein gestaltet, wobei die fehlende inquit-Formel eine Zuordnung der Redeteile erschwert. Der letzte Teil, der sich an das Sprechen des Steines anschließt, ist der Monolog Kleins, der zu einem emanzipierten Sprechen führt: „ich – ich, der ich dir sagen kann“ (BCA 15,1, 30). Mit Blick auf die hier gestellte Frage sind besonders die Überlegungen Stéphane Mosés von Bedeutung, der verdeutlicht hat, dass das *Gespräch im Gebirg* gerade die Vorstellung eines einheitlichen Erzählsubjekts unterläuft. Durch die Vervielfachung der ich-sagenden Erzählstimmen im zweiten Teil, bei denen der Sprecherbezug unklar bleibt, findet eine „Zersplitterung des Subjekts, eine Auflösung der Identität“ (44) statt. Celans Text liest er also zum einen als „Gang, auf dem sich auf dem sich eine anonyme Sprache Schritt für Schritt in das Sprechen eines Subjekts, ein Er in Ich und Du“ (47) verwandelt. Zum anderen als dezidierte Identitätsfindung des Ich „durch und mittels des Dialogs“ (45) (Mosés (1987)).

56 Hamacher (1988), 102.

gebrochen wird. Wenn diese besonders an den Stellen in den Blickpunkt gerät, an denen sie die Apostrophierungen des Du und damit seine sprachliche Konstitution geradezu zerreißen – ‚Ver- / schwisterte, Zu – / geschleuderte, du / [...] Be- / gegnete‘ –, ist andererseits auch das Du von der Digression betroffen, tritt doch die Unmöglichkeit seiner Bestimmungsversuche bis zur Schlusszäsur des ‚Aber-Du‘ in den Mittelpunkt. Einzig in seiner direkten Verbindung mit dem Ich – ‚du mir vorzeiten, / du mir im Nichts einer Nacht‘ –, die weitere Bestimmungsversuche im Sinne der oben erwähnten Apostrophierungen offenbar nicht notwendig macht, bleibt das Du sprachlich als Einheit gewahrt. Wie schon in *Soviel Gestirne* ist also das Nichts als Nicht-Ort der Ort, der eine utopische Verbindung von Ich und Du noch ermöglichen kann.

Im ständigen Aufschub dieser elliptischen ersten Strophe bleibt nun nicht nur die Rede des Du offen, sondern kehrt sich gewissermaßen das Verhältnis von Sprechendem und Adressaten um: ‚wie man zum Stein spricht, wie du mir, vom Abgrund her‘ legt das Ich als Adressaten der Rede des Du nahe, doch stattdessen ufert die Strophe in eine Reihe von Apostrophen an das Du und damit „auf der Linie der Illokution“ in eine Rede des Ich aus.⁵⁷ Diese im Vollzug des Gedichtes zunehmende Unbestimmbarkeit der Sprecherrollen zieht sich direkt in die zweite Strophe hinein, welche, markiert durch den Doppelpunkt am Ende der ersten Strophe, als neu einsetzender Bestimmungsversuch der Rede gelesen werden kann. Wie Hamacher betont, bleibt auch in diesem Neuansetzen in der Schweben, wer zu wem spricht: Ist es ein Begründungsversuch des Ich, das seine eigene Abwesenheit als Grund für die Nicht-Adressierbarkeit der Rede des Du ausspricht? Oder ist es die Rede des Du, das „das Ich bei seinem Bestimmungsversuch allein ließ“?⁵⁸

Zugleich spricht die zweite Strophe von einer Trennung von Ich und Du, von einer Abwesenheit des Ich und einer Vereinzelung des Du, das den Acker abschritt. Die Bewegung des Abschreitens avanciert nun zur Möglichkeitsbedingung jener Frage nach dem ‚Geschlecht‘ und der gemeinsamen ‚Wurzel‘. Das Gedicht kehrt also die Erkenntnis der Trennung, wie sie im letzten Wort der zweiten Strophe, ‚allein‘, nachdrücklich formuliert wird, in den folgenden beiden Strophen um und eröffnet die Perspektive einer Kollektivität, an der Ich und Du teilhaben – ‚o unser‘. Die Existenz dieser Gemeinschaft wird jedoch in der Vergangenheit verortet. Stärker noch muss die Frage nach ihr angesichts ihrer Ermordung als gegenstandslos begriffen werden, sie muss unbeantwortet bleiben – die Antwort auf die Frage nach der Wurzel jenes Geschlechts kann

57 Ebd.

58 Ebd., 102 f.

nur außerhalb des Textes, (typographisch) ausgeklammert, als Unmöglichkeit des Sprechens gedacht werden.⁵⁹

Hamacher schlussfolgert, indem er sich auf Szondi Adorno-Korrektur „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn aufgrund von Auschwitz“⁶⁰ rückbezieht,

daß dieser Grund des Gedichts ein Abgrund, daß er nicht die Bedingung seiner Möglichkeit, sondern die seiner Unmöglichkeit ist und daß das Gedicht nur noch zu sprechen vermag, weil es sich seiner Unmöglichkeit aussetzt. Es spricht nicht mehr die Sprache eines Geschlechts, das Grund, Zentrum, Ursprung, Vater und Mutter sein könnte, sondern es spricht, deradiziert, dematernisiert, die des gemordeten.⁶¹

Und doch gibt es einen Raum der Begegnung von Ich und Du, einen ‚Fruchtboden‘, der sich ‚hier‘ in der Gegenwart des Gedichts – so ließe sich der Tempuswechsel ab Strophe fünf deuten – zu öffnen beginnt, gerade weil und indem es sich zuvor den Wegen seiner eigenen Unmöglichkeit ausgesetzt hat. Der Abgrund, dem sich das Gedicht wie auch Ich und Du aussetzen müssen – ‚du, mir vom Abgrund her‘ nimmt dieses Bild zu Beginn explizit auf –, gewinnt am Ende des Gedichts eine neue Qualität. Er wird zum ‚Fruchtboden‘ und damit zur Grundlage einer neuen, veränderten Begegnung von Ich und Du.

Diese Potentialität bringt die fünfte Strophe zum Ausdruck: ‚wie / du / mit meinen Händen dorthin / und ins Nichts greifst‘ nimmt zwar erneut die paradoxe Gestaltung der Ich-Du-Beziehung auf, doch steht diese nun ganz im Zeichen einer (körperlichen) Berührung von Ich und Du. Bogumil-Notz definiert die sprachlich komplex gestalteten personalen Relationen in *Radix, Matrix* als „metonymisches Kontiguitätsverhältnis“: „Ich und Du sind identisch und zugleich auch nicht. Das Ich spiegelt sich im Du und ist in ihm doch ein Anderer. Es findet nirgends zu sich, sondern immer nur zu sich-als-einem-Anderen.“⁶² Anders als Hamacher liest Bogumil-Notz das Gedicht dann auch weniger als Trennungserfahrung denn als ein Wechselspiel von Nähe und Distanz, in dem sich der dialogische Anspruch von Celans Dichtung im Besonderen zeigt. Denn die in der fünften Strophe „metonymisch identifizierenden Verbindung von Ich und Du“, das Moment der Berührung, wird nur über und in der vorher erfahrenen radikalen Trennungserfahrung möglich. *Radix, Matrix* gibt den gemeinsamen Grund also nicht ausschließlich dem Abgrund preis,

59 Vgl. Jakob (1993), 262.

60 Szondi (1978), 384.

61 Hamacher (1988), 105.

62 Bogumil-Notz (2020c), 144.

sondern bietet, so schlussfolgert Bogumil-Notz, „im Gegenteil die ‚Matrix‘ für ein Sprechen, das eine neue Form des identifizierenden Bezugs zur Welt und zum Anderen“ einführt.⁶³

Ein derartiges verändertes Sprechen kündigt das Gedicht jedoch erst an. Es greift mit dem Bild der greifenden Hände wortwörtlich voraus auf den Gliedertausch im Gedicht *Es ist alles anders*, das jene andere ‚Form des Bezugs zur Welt und zum Anderen‘ bereits im Titel trägt und weiter ausformt. In der Bewegung vom horizontalen Abschreiten des Ackers, aus der die unmögliche Frage nach dem Geschlecht erwächst, hin zur vertikalen Freilegung des am Abgrund klaffenden Fruchtbodens, in dessen Tiefe sich doch ‚die eine der wild- / blühenden Kronen‘ ankündigt, geht *Radix, Matrix* gerade den im *Meridian* formulierten ‚unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen‘, auf dem ‚das Verbindende und ‚zur Begegnung Führende‘ zu finden sein kann. Die räumliche Überschreitung der imaginären Reise korrespondiert mit der Überschreitung der eigenen Unmöglichkeit dichterischen Sprechens und zeugt darin von der Suche nach einer Möglichkeit, wie Dichtung der jüngsten Geschichte eingedenk bleiben kann und dennoch zu einem neuen Sprechen, als Freisetzung, anzuheben vermag.

Diese Denkfigur nimmt *À la pointe acérée* wieder auf und spitzt sie weiter zu. In den vielgestaltigen intertextuellen Bezügen zu vorherigen Gedichten, insbesondere zu *Radix, Matrix*, fungiert das Schlussgedicht des zweiten Zyklus‘ als eine Art Resümee des bisher Gesagten und kündigt zugleich die verstärkte Bewegung in die Höhe und ins Offene der letzten beiden Zyklen an:

Es liegen die Erze bloß, die Kristalle,
die Drusen.
Ungeschriebenes, zu
Sprache verhärtet, legt
einen Himmel frei.

(Nach oben verworfen, zutage,
überquer, so
liegen auch wir.

Tür du davor einst, Tafel
mit dem getöteten
Kreidestern drauf:
ihn
hat nun ein – lesendes? – Aug).

63 Ebd., 145.

Wege dorthin.
 Waldstunde an
 der blubbernden Radspur entlang.
 Auf-
 gelesene
 kleine, klaffende
 Buchecker: schwärzliches
 Offen, von
 Fingergedanken befragt
 nach –
 wonach?

Nach
 dem Unwiederholbaren, nach
 ihm, nach
 allem.

Blubbernde Wege dorthin.

Etwas, das gehn kann, grußlos
 wie Herzgewordenes,
 kommt.

(V. 1–32)

Auf unterschiedliche Weise schließt das Gedicht an zentrale Gedanken von *Radix, Matrix* an und führt diese weiter. Die erste Strophe nimmt motivisch beinahe nahtlos den ‚klaffenden Fruchtboden‘ auf, die sich darin ankündigende Öffnung vollzieht sich weiter, nun treten die ‚Erze‘, ‚Kristalle‘ und ‚Drusen‘ offen zutage, ‚ein Himmel‘ vermag freigelegt zu werden. Das Gedicht invertiert damit die Abgründigkeit hin zu einem sich eröffnenden Horizont, zu dem sich neue Wege auf tun, ‚Wege dorthin‘. ‚Wer auf dem Kopf geht‘, hat also offenbar ebenso den Abgrund als Himmel über sich. Das Wir ist in der zweiten Strophe entsprechend ‚nach oben verworfen‘, wie schon das ‚gemordete Geschlecht‘ in *Radix, Matrix* in den Himmel stand.

Trotz des sich eröffnenden Himmels unterliegt auch in *À la pointe acérée* das Wir seiner eigenen Unmöglichkeit, sein Zutagetreten wird in der zweiten Strophe ebenso ausgeklammert wie schon zuvor die gemeinsame Wurzel in *Radix, Matrix*. Fortgeführt wird auch der befragende Gestus. Befragt werden nun ‚kleine, klaffende Buchecker‘, die den ‚klaffenden Fruchtboden‘ wieder aufnehmen. Doch zielt die Befragung nun auf das ‚Unwiederholbare‘ statt auf das gemeinsame Geschlecht. Sie erfolgt im Anspruch auf Totalität zugespitzt ‚nach allem‘ – nach dem, was bleibt und nach den Möglichkeitsbedingungen des ‚Etwas‘ der letzten Strophe, das ‚kommt‘. Dem noch unbestimmten ‚Etwas, das gehen kann‘ – und mit Blick auf die Entwicklungslogik des Bandes streng genommen erst kommen wird, nämlich wenn es zum zentralen Subjekt der

imaginären Reise im Gedicht *Hüttenfenster* avanciert –, scheint *À la pointe acérée* schon den Weg bereiten zu wollen, stehen die wortwörtlichen ‚Wege dorthin‘ doch im Zentrum des Gedichts. Zuerst halten die Wege auf den freigelegten Himmel der ersten Strophe zu. Wie die in Klammern gesetzten Strophen zwei und drei nahelegen, führen die ‚Wege dorthin‘ zugleich auch immer durch den eigenen Abgrund, der sich dort noch einmal auftut.⁶⁴ Im Anschluss führt die Überschreitungs- bzw. Überwindungsbewegung über die eigene Abgründigkeit hinweg zu den Wegen ‚an der blubbernden Radspur entlang‘, auf denen die zu befragenden Buchecker aufgelesen werden können. Schon in *Radix, Matrix* eröffnete die Bewegung des Abschreitens des Ackers die dort noch prekäre Frage nach Geschlecht und Wurzel. Hier nun lassen sich die Fragen ‚nach dem Unwiederholbaren‘ und ‚nach allem‘ erst durch die Bewegung über den Abgrund hinweg hin zum freigelegten Himmel denken. Wurde diese Frage in *Radix, Matrix* noch ausgeklammert und damit als unmögliche Frage gekennzeichnet, kann sie nun konkret verbalisiert werden.

Diese Evolution scheint mit der Zuschreibung ‚blubbernd‘ in Korrelation zu stehen, die für eine Öffnung der Wege selbst steht – im das Gedicht dominierenden geologischen Bildkomplex werden die ‚blubbernden Wege‘ zur Schwelle von Innen und Außen, Tiefe und Oberfläche, Vergangenheit und Gegenwart. Blubbern deutet auf das Austreten innerer Materialien an die Erdoberfläche, deren feste Struktur sich für das Tieferliegende öffnet, darin aber auch zugleich selbst aufgeweicht, brüchig wird. Es sind also erneut unsichere Wege, auf denen sich das Gedicht bewegt und auf denen das ‚Etwas‘, das in der letzten Strophe emphatisch herbeigeschrieben wird, zu kommen vermag. In seinem resümee-artigen Charakter greift das Gedicht auch hier auf die geologische Metaphorik als Zeitformation zurück. Während in den ersten beiden Zyklen die Abwärtsbewegung in die Erde in Verbindung mit der Erinnerung und damit mit der Vergangenheit stand, tritt diese nun in der sich im Blubbern ankündigenden Öffnung der Erdoberfläche zutage. In den ‚blubbernden Wegen‘ berühren sich Vergangenheit und Gegenwart und verweisen, weil sie auf ein ‚Dorthin‘ ausgerichtet sind, zugleich auf eine mögliche Zukunft. Sie erweisen sich als Chiffre der Wege auf die Wirklichkeit hin.

64 Dass das Gedicht auf die historische Abgründigkeit der Konzentrationslager verweist, hat Otto Pöggeler herausgearbeitet. Das in der zweiten Strophe evozierte Bild des Überquer-Liegens liest er als Anspielung auf die Leichenberge in den Konzentrationslagern, welche sich auch im ‚getöteten Kreidestern‘ manifestiert. Georg-Michael Schulz liest daran anschließend aus der Verbindung der Wortbestände Wald (aus „Waldstunde“) und Buch (aus „Bucheckern“) „Buchenwald“ als untergründige Chiffre des Gedichts (vgl. Pöggeler (1986), 327–329; Schulz (1997b), insb. 211).

Darüber hinaus entfaltet *À la pointe acérée* insgesamt über die Bewegung durch den Raum die imaginäre Reise sehr deutlich in ihrer poetologischen Dimension und deutet derart auf den dritten Zyklus voraus, in dem Celan das Motiv eng an die Sprachbewegung knüpft und damit verstärkt die Suche nach einem neuen poetischen Sprechen ausgestaltet. Bereits die Verse drei und vier explizieren in ‚Ungeschriebenes, zu Sprache verhärtet‘ die Fokussierung auf die Sprache, die sich im gesamten Motivbestand des Gedichtes wiederfinden lässt. Dieses Ungeschriebene, das eben nur dann einen Himmel freizulegen vermag, wenn es zu Sprache verhärtet wird, wird über das Bild bloßliegender Erze, Kristalle und Drusen eingeleitet. Die geologischen Gebilde vereinen Bewegung und Stillstand: Aus vulkanischen Prozessen entstanden, zeugt ihre kristalline oder mehrschichtige Gestalt noch von dieser vergangenen Bewegung der Natur, während die Bedingung ihrer Gestaltwerdung eben jene ‚Verhärtung‘ ist, die das Gedicht auch der Sprache zugedenkt. Celan entwirft den poetischen Prozess analog zum Entstehungsprozess dieser Gebilde: So wie jene sich aus physikalischen Anlagerungsprozessen formen und darin eine komplexe, aber keineswegs willkürliche Form gewinnen, entsteht auch Dichtung als eine Art Anlagerung, nämlich um das Ungeschriebene, vielleicht das Ungesagte, an das Schweigen. Die Gestalt der Kristalle, Erze und Drusen zeugt von ihrem geologischen Entstehungsprozess, wenn in ihnen gewissermaßen Zeit sichtbar wird, werden sie lesbar als sprachliche Formationen, in die sich, an Mandelstamms geologische Metaphorik anschließend, die Zeit selbst einschreibt. Nur eine derart verhärtete, von der Wirklichkeit ‚angereicherte Sprache‘ vermag es, einen Himmel freizulegen. Der indefinite Artikel verweist auf einen neuen Himmel, auf eine neue Sphäre, in der Begegnung, die hier in den Strophen zwei und drei nur ex negativo aufscheint, auf eine neue Art möglich sein kann.⁶⁵

À la pointe acérée benennt jedoch lediglich das Potential einer solchen poetischen ‚Freisetzung‘. Keineswegs ist sie schon erreicht, ist eine neue Sphäre der Begegnung gefunden. Im Kontext der *Niemandrose* gibt das Gedicht aber die weitere Bewegungsrichtung entschieden vor: Die folgenden Gedichte in den letzten beiden Zyklen wenden sich verstärkt dem Bereich des Himmels und des Kosmischen zu. Sie verfolgen jene ‚Wege dorthin‘, von denen *À la pointe acérée* gleich zweimal spricht.

Dass Freisetzung nur als aktiver Akt gelingen kann, zeigt sich neben den Wegen, die beschritten werden müssen, auch im Akt des Lesens. Während das Lesen in Strophe drei noch fragwürdig erscheint – ‚ein – lesendes? – Aug‘ –,

65 Vgl. Pöggeler (1986), 322.

wird es in Strophe vier im ‚auf-lesen‘ als bewusster und aktiver Prozess wieder aufgenommen. Die Mehrdeutigkeit, die das Enjambement evoziert, deutet auf Lektüre selbst hin, die dem Ungeschriebenen entgegengestellt wird, und zugleich auf das Auflesen, das Suchen und Sammeln – eine Tätigkeit, die im Zentrum des vierten Zyklus stehen wird.

Dritter Zyklus

Im Mittelpunkt des dritten Zyklus steht unter der hier untersuchten Perspektive der imaginären Reise die Sprache selbst, wenn die Gedichte die Prozessualität der poetischen Sprachfindung mit der raumerschließenden Reisebewegung verbinden. Dabei führt die Bewegungsrichtung des dritten wie auch des vierten Zyklus zunehmend in die Höhe, in die Luft und in den Bereich des Kosmischen. Die Gedichte entwerfen eine „ins Kosmische ausgeweitete[] Topographie“⁶⁶, insofern nun die Bestandteile des terrestrischen Raumes (Erde, Lehm, Stein), die insbesondere die Raumerschließung der ersten beiden Zyklen bestimmten, von solchen des kosmischen Raumes abgelöst werden (Stern, Himmel, Luft) und sich damit auch die Abwärtsbewegung zuvorderst in eine Aufwärtsbewegung verkehrt.⁶⁷

Als unmittelbare Antwort auf den ersten Zyklus transformiert das Eingangsgedicht *Die hellen Steine* die Steine zu Sternen – „Die hellen / Steine gehn durch die Luft, die hell- / weißen, die Licht- / bringer“ (V. 1–4). Auch die Bewegung des titelgebenden Wurfholzes in *Ein Wurfholz* führt auf „Atemwegen“ (V. 1) und „Sternen- / bahnen“ (V. 5 f.) durch die Luft. Entschieden greifen beide Gedichte auf Verben der Bewegung zurück, die ‚hellen Steine‘ ‚gehen‘ durch die Luft, sie ‚schweben‘ (V. 11), das Wurfholz ‚wandert‘ (V. 2) und ‚fliegt‘ (V. 16). Subjekt ist dabei kein expliziertes Ich, sondern vielmehr Chiffren für Sprache, das Gedicht selbst schreitet ‚die Wege dorthin‘ ab. In beiden Gedichten ist es immer auch eine im Sinne der *Bremer Rede* ‚angereicherte Sprache‘, insbesondere *Ein Wurfholz* reflektiert deutlich im Durchwandern von Raum und Zeit den schmerzhaften Weg, den die Sprache gehen muss, um ‚eine Art Heimkehr‘ zu finden:

[...] Auf
Sternen-
Bahnen, von Welten-
Splittern geküßt, von Zeit-
körnern genarbt, von Zeitstaub, mit-
verwaisend mit euch,
Lapilli, ver-

66 Ivanović (1996), 243.

67 *Soviel Gestirne* hatte diese Bewegung bereits angekündigt.

zwergt, verwinzigt, ver-
 nichtet,
 verbracht und verworfen,
 sich selber der Reim, –
 so kommt es geflogen, so kommts
 wieder und heim,

(V. 4–17)

Das Wurfholz als Metapher für die Sprache muss sich der „Bewegung seines Verschwindens [...] der Verletzung, Verwerfung, Vernichtung“, mithin also der jüngsten Vergangenheit, aussetzen, wie Hamacher wiederum hervorhebt,⁶⁸ um zu sich selbst zu kommen – ‚sich selbst der Reim‘ sein zu können. Erst dieser verändernde Prozess ermöglicht eine Umkehr, markiert durch den Gedankenstrich, der die Atemwende antizipiert, das Wurfholz kehrt „heim‘ in das ‚Reim‘-Wort selbst.“⁶⁹

Auch *Anabasis* führt die Prozessualität der poetischen Sprachfindung mit der raumerschließenden Reisebewegung eng.⁷⁰ In der horizontalen und vertikalen Durchmessung des Raums verhandelt das Gedicht zugleich die Wege zu einer neuen Form dichterischen Sprechens, welches zum Akt der Freisetzung, dem immer auch das Moment der Begegnung inhärent ist, führen kann, zum „frei- / werdende[n] Zeltwort: // Mitsammen“:

Dieses
 schmal zwischen Mauern geschriebene
 unwegsam-wahre
 Hinauf und Zurück
 in die herzhelle Zukunft.

Dort.

Silben-
 Mole, meer-
 farben, weit
 ins Unbefahrene hinaus.

Dann:
 Bojen-,
 Kummerbojen-Spalier
 mit den

68 Hamacher (1988), 115.

69 Ivanović (1996), 195.

70 Schon der Titel trägt das Reisemotiv als Anspielung an Xenophons gleichnamigen Bericht über den Reise-Rückzug eines griechischen Söldnerheers in sich (vgl. Speier (1993)).

sekundenschön hüpfenden
 Atemreflexen –: Leucht-
 Glockentöne (dum-,
 dun-, un-,
unde suspirat
cor),
 aus-
 gelöst, ein-
 gelöst, unser.

Sichtbares, Hörbares, das
 frei-
 werdende Zeltwort:

Mitsammen.

(V. 1–27)

Das Gedicht setzt mit einer Ortsbestimmung ‚zwischen Mauern‘ ein, wo das ‚geschriebene unwegsam-wahre Hinauf und Zurück in die herzhelle Zukunft‘ angesiedelt ist. Trotz der Enge des Raums, in welchem sich das Geschriebene nur im Zwischenraum der begrenzenden Mauern bewegt, evoziert die erste Strophe eine positive Grundstimmung, die mit dem Hinweis auf die ‚herzhelle Zukunft‘ auf den explorativen Prozess der kommenden Strophen vorausdeutet. Wie schon in den Gedichten zuvor operiert dieser Prozess nicht in gewöhnlichen raumzeitlichen Kategorien. Auch *Anabasis* verschränkt im ‚Hinauf und Zurück in die herzhelle Zukunft‘ Raum- und Zeitkoordinaten und eröffnet so einen neuen Zeit-Raum, innerhalb dessen sich das Gedicht bewegt. Das Geschriebene als Rückbezug auf einen Text, vielleicht auf den Text des Gedichtes selbst, wird anschließend zum Subjekt der Raumerschließung. *Anabasis* reflektiert damit die Prozessualität poetischer Rede, bebildert im Sinne des *Meridian* ein Schreiben, das sich, um im Bild der Mauern zu bleiben, in den ‚von der Sprache gezogenen Grenzen‘ bewegt und nur darin ‚aktualisierte‘ Sprache und ‚freigesetzt‘ sein kann. Der Weg der Freisetzung ist dabei ein ‚unwegsamere‘, der zugleich ein ‚wahrer‘ sein muss. Wie schon in *Radix*, *Matrix* oder *À la pointe acérée* nimmt auch *Anabasis* explizit die Wege als konstitutive Denkfigur des Schreibens auf, ‚unwegsam‘ deutet erneut auf die Schwierigkeiten und Hindernisse, die Abgründigkeit dieser (Um)Wege hin, denen doch zugleich das Versprechen auf eine ‚herzhelle Zukunft‘, auf das am Schluss ‚freiwerdende Zeltwort Mitsammen‘ eingeschrieben bleibt.

Die zweite, einzig aus dem Wort ‚Dort‘ bestehende Strophe markiert nun den Aufbruch von jenem engen Raum hin ‚ins Unbefahrene hinaus‘. Sie eröffnet den weiteren Raum des Gedichts und leitet in die Dynamik der nächsten Strophen über. In diesem Sinne erweist sich die Enge des Zwischen-Raums der Mauern

als Möglichkeitsbedingung der Überschreitungsbewegung. Auch hier findet sich die im *Meridian* formulierte und den Gedichtband leitmotivisch durchziehende dialektische Denkfigur von In-die-Enge-gehen und Freisetzung. Von ‚dort‘ aus führt ‚dann‘ die imaginäre Reise in der vierten Strophe weiter. Wie Speier bemerkt, verstärken die deiktischen Bezüge ‚Dieses‘, ‚Dort‘, ‚Dann‘ die Evolution des Raumes im Gedicht: „Während *Dieses* jedoch in den Satzfluß eingebunden ist und das durch Punkt geschlossene *Dort*, nur gleichsam auf sich selbst verweist, eröffnet *Dann* (und der es gestisch verstärkende Doppelpunkt) eine Bewegung, die auf ein ‚Offenstehendes, Besetzbares‘ zuhält“. ⁷¹ Gerahmt wird diese Bewegung ins Offene zu Beginn der vierten Strophe von dem ‚Kummerbojen-Spalier‘. Die über die *correctio* zweifach aufgerufenen Bojen bebildern die Bewegung in die Vertikale wie in die Horizontale: Als „am Grunde verankerter Hohlkörper“ ⁷² verbinden sie den Meeresgrund mit der Wasseroberfläche, nehmen also die vertikale Bewegung der vorangegangenen beiden Zyklen wieder auf und setzen sie zugleich in Beziehung zu der horizontalen Schwimmbewegung, die bereits konstitutiv für das Gedicht *Flimmerbaum* war. ⁷³ Im Kontext der bisherigen Beobachtungen werden die Bojen ebenso wie etwa der Stein lesbar als eine in die eigene Abgründigkeit hineinreichende Sprachbewegung und fungieren gleichsam als Wegweiser im noch ‚Unbefahrenen‘ der Suche nach einem neuen poetischen Sprechen. Nur ‚dann‘, diesem Weg folgend, kommt es zur Freisetzung des ‚Sichtbaren‘ und ‚Hörbaren‘ der nächsten Strophe.

Die Überschreitungsbewegung von den Mauern ins Unbefahrene hinaus erfährt in Vers 16 eine entscheidende Zäsur: ‚Atemreflexen –: Leucht- / Glockentöne‘. Direkt auf das Kompositum ‚Atemreflexe‘ folgt eine Kombination von Gedankenstrich und Kolon, die als Satzzeichen offenbar an jener ‚Atemwende‘, die in den ‚Atemreflexen‘ deutlich anklingt, rhythmisch durch die evozierte Pause partizipieren. Wie bereits im vorherigen Kapitel dargelegt, besitzt für Celan insbesondere die Interpunktion semantische Relevanz, mehr noch bürden die Pausen, Lücken und Kolen für die Wahrhaftigkeit der Begegnung im Gedicht, in ihnen treten die Dinge zueinander. ⁷⁴ So vollzieht sich just an dieser Stelle die ‚Atemwende‘ auch als Wendepunkt der imaginären Reise: Der Gedankenstrich unterbricht die Überschreitungsbewegung und bringt sie

71 Ebd., 67 [Herv. i.O.].

72 „Boje“, in: DWDS.

73 Winfried Menninghaus verweist darauf, dass das Schwimmen als Bewegung der eigenen Dichtung eine wichtige Figur in Celans Werk bildet (vgl. Menninghaus (1980), 26 f.).

74 Vgl. dazu den im vorherigen Kapitel zitierten Ausschnitt aus Celans *Rundfunkbeitrag Die Dichtung Ossip Mandelstamms* sowie die dort zitierte Notiz aus dem Umfeld des *Meridian* (BCA 15.1, 64; TCA. *Meridian*, 128, Nr. 400).

kurzzeitig zur Ruhe, ehe sie im Doppelpunkt neu ansetzt. Dabei gewinnt sie aber zugleich eine andere Richtung und verliert sich nicht in einer unendlichen Überschreitung im Unbefahrenen. Stattdessen wendet sie sich zurück zu den Glockentönen,⁷⁵ die im Anschluss onomatopoetisch in ein Zitat aus Mozarts Motette *Exsultate, jubilate* überführt werden: ‚unde suspirat cor‘ – ‚unter denen das Herz seufzt‘.⁷⁶ Mit dieser Wende geht ebenso eine Verschiebung vom vornehmlich optischen Bildbereich der ersten Strophen hin zum akustischen Bereich einher. Im Kompositum der ‚Leucht-glockentöne‘ berühren sich beide Sphären; dass in den Pausen und Kolen die Dinge zueinander treten, gilt an dieser Stelle kurzzeitig auch für das Optische und Akustische. Zugleich weist bereits das Enjambement die beiden wieder als voneinander verschieden aus.

Aus der dreifachen rhythmischen und klanglichen Nachahmung der Glockentöne – ‚dum-, dun-, un-‘ erwächst nun das direkte, durch Kursivierung markierte Zitat aus Mozarts Vertonung eines mittelalterlichen Textes. Speier weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es sich bei *Exsultate, jubilate* gerade nicht um reine Instrumentalmusik handelt, sondern um musikalisch begleiteten Gesang. Mit dem Zitat schließt Celan also unmittelbar an die Engführung von Dichtung und Gesang an, markiert jedoch über die Ausklammerung des Gesangs zumindest dessen bereits in der *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker* entfaltete prekäre Stellung. Während Speier *Anabasis* vornehmlich eine „Zerschlagung des unbekümmert einhartönenden ‚Wohlklangs“⁷⁷ attestiert, die er neben der Klammersetzung vor allem an der Verstrennung ‚unde suspirat / cor‘ festmacht, wäre diese Beobachtung mit Walter Schmid zu relativieren, der feststellt, dass auch in Mozarts Notation stets ein Taktstrich zwischen ‚suspirat‘ und ‚cor‘ steht, den Celan damit bewusst aufgreift. Mozart ziele darauf, so Schmid, durch eine Atempause das ‚Seufzen‘ auch performativ hörbar werden zu lassen.⁷⁸ An Schmid's Lesart anschließend lässt sich ergänzen, dass das Gedicht den zitierten Gesang gerade über die onomatopoetische Annäherung an die Glockentöne herbeischreibt, auf ihn zuhält und ihn überhaupt über klangliche Verfahren im Gedicht konstruiert und hörbar macht. Die folgenden Verse scheinen genau dieses Vorgehen noch einmal zu reflektieren: ‚aus-gelöst‘ durch die Glockentöne wird offenbar der Anspruch der Dichtung ‚ein-gelöst‘ auf eine – wenngleich prekäre Art

75 Offen bleibt, ob die Glockentöne in der Sphäre der Stadt und des Ufers der ersten Strophe zu verorten wären, wie es Speier vorschlägt, oder ob die Bojen selbst in der Bewegung des Wassers zu Glocken werden, wie es Andrea Benedek liest (vgl. Benedek (2012); Speier (1993)).

76 Vgl. Speier (1997), 224 f.

77 Speier (1993), 78.

78 Vgl. Schmid (2014), 31. Zu Mozarts Notation siehe Nottebohm (1880).

und Weise – Gesang zu sein, um schließlich in der Freisetzung, für die das Schlusswort ‚Mitsammen‘ steht, zu münden. Celan geht es dabei nicht um kategorische Absage an den Gesang. Was sich in *Anabasis* zeigt, ist ein Aushandlungsprozess um die sprachlichen Möglichkeitsbedingungen des Gesangs und der Frage, wovon dieser angesichts der jüngsten Vergangenheit noch künden kann. Ausgeklammert steht der hier aufgerufene, in liturgischer Tradition stehende Gesang im Zeichen der Unmöglichkeit. Dichtung, wie sie Celan hier entwirft, ‚muss ihre Musikalität an einem anderen Ort angesiedelt wissen‘, ihre Sprache kann vor dem Hintergrund der Shoah nicht auf solch einen ‚Wohlklang‘ zurückgreifen. Dennoch wirkt das, was der Gesang durch das Erklingen ‚aus-löst‘, in das Gedicht hinein und wird als ‚Hörbares‘ in Verbindung mit dem ‚Sichtbaren‘ zum ‚freiwerdenden Zeltwort‘.

Eine Verschiebung des Gesangs zeigt sich auch inhaltlich, vor allem über den Gegensatz des ungenannten Titels der Motette und dem ‚Kummerbojen-Spalier‘, das dem Zitat als Wegweiser vorausgeht und durchaus selbst als Klangkörper der Leuchtglockentöne gelesen werden kann.⁷⁹ Der Titel des zitierten Gesangs *Exsultate, jubilate* verweist mit den Verben ‚jauchzen‘ und ‚jubeln‘ explizit auf den Jubelgesang, der auch dessen Inhalt bestimmt. *Anabasis* belässt diese Dimension jedoch im Ungehörten, zitiert ausschließlich das seufzende Herz und hebt über das Substantiv ‚Kummer‘ noch stärker die schmerzhafteste Komponente hervor, angesichts derer der Jubel verstummen muss. Während Celan also über die klanglichen Assonanzen den zitierten Gesang sprachlich konstruiert, dekonstruiert er ihn inhaltlich und stellt dem litaneihaften Jubel antithetisch den Schmerz als Inhalt gegenüber, der die Suche nach Wirklichkeit bestimmt. Die vierte Strophe erscheint demnach nur vordergründig als ‚Zerschlagung des Gesangs‘. Sie fasst den Gesang als ein dialektisches Wechselspiel von Konstruktion und Dekonstruktion und spürt dabei seinen Möglichkeitsbedingungen unter dem Wirklichkeitsanspruch der eigenen Dichtung, d. h. dem schmerzhaften Eingedenk-Bleiben der Shoah, nach.

Die fünfte Strophe führt die bildlichen und akustischen Motivbereiche in den Substantivierungen ‚Sichtbares, Hörbares‘ resümeehaft noch einmal eng, die asyndetische Reihung führt klimaktisch in ‚das freiwerdende Zeltwort: Mitsammen‘. Unter poetologischer Perspektive entwirft *Anabasis* damit eine Vorstellung von Dichtung, die die beiden Medien Schrift und Ton, das ‚im Gedicht wahrgenommene Bild‘ und das ‚Schallbild‘ als gleichberechtigte Dialogpartner zusammendenkt – nur in der Verbindung dieser beiden gelingt die Freisetzung der Dichtung. Die Partizipform ‚freiwerdend‘ greift dabei noch einmal die

79 Vgl. Benedek (2012).

Prozessualität der Freisetzung auf, die das Gedicht zugleich über das Motiv der imaginären Reise verhandelte. Die Reisebewegung bebildert in *Anabasis* im Vermessen des Raums den Prozess der poetischen Sprachfindung poetologisch. Die Gewinnung des Wortes korreliert dabei über das Kompositum ‚Zeltwort‘ mit der Gewinnung eines neuen Raums, einer ‚transitorische[n], mobile[n] Wohnstatt, [...] [die] das Moment der Bewegung noch in sich trägt.“⁸⁰

Dieser neue (Sprach-)Raum lässt sich dabei auch als ein neuer Raum der Begegnung begreifen, verweist doch ‚Mitsammen‘ auf die Konstitution einer Gemeinschaft, auf die Dialogizität der Dichtung. Während *Anabasis* weitestgehend auf personale Kategorien verzichtet, steht ‚unser‘ als letztes Wort der vierten Strophe. ‚Eingelöst‘ wird also neben dem in einem neuen Umfeld zu suchenden Gesang auch der damit verbundene Anspruch der gemeinschaftsstiftenden Funktion einer solchen Dichtung, die im Wort ‚Mitsammen‘ als Telos des Gedichts kulminiert. Aufs Engste verknüpft *Anabasis* damit die Figur der imaginären Reise mit der Prozessualität der dichterischen Sprachfindung sowie gleichzeitig mit der Suche nach einer ansprechbaren Wirklichkeit, einem Gegenüber, das als Ergebnis der raum-zeitlichen Sprachbewegung als Ansprechbares evoziert werden kann.

Neben der in der imaginären Reise angelegten poetologischen Fokussierung auf das dichterische Sprechen gewinnt das topographische Verfahren, das schon ein konstitutiver Bestandteil der *Gesänge* Hölderlins war, im dritten Zyklus zunehmend an Bedeutung. Während Hölderlins hoher Ton im topographischen Verfahren das Vergangene als Erinnerbares hervorzuheben suchte, gewinnt dieses Verfahren in Celans hohem Ton eine neue Qualität. Zum einen eröffnen seine Gedichte über die Nennung konkreter Orte vielfältige historische Bezüge, die vom Wirklichkeitsanspruch seiner Dichtung zeugen – und in ihrer Mehrdeutigkeit dennoch jene Aktualisierbarkeit des Gedichts, die er im *Meridian* unter dem Schlagwort des Datums formulierte, ausgestalten. Zum anderen wird dieses Verfahren vor allem im letzten Zyklus zum Garant dafür, dass die Überschreitungsbewegung ins Offene, in den kosmischen Raum, wie sie die Gedichte der zweiten Hälfte des Bandes bestimmt, gerade nicht im Unendlichen oder gar in einer Form der Transzendenz mündet, sondern immer mit dem Irdischen verhaftet bleibt. Schon im *Rundfunkbeitrag* reflektiert Celan über das Verhältnis von irdischem und kosmischem Raum im Gedicht:

80 Speier (1993), 84.

Der Ort des Gedichts ist ein menschlicher Ort, ‚ein Ort im All‘, gewiß, aber hier, hier unten, in der Zeit. Das Gedicht bleibt, mit allen seinen Horizonten, ein sublunarisches, ein terrestrisches, ein kreatürliches Phänomen. Es ist Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen, es hat Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz. Es steht in die Zeit hinein.⁸¹

Die Überschreitung des irdischen Raums in den kosmischen steht in der *Niemandsrose* in eben diesem Sinne ganz im Zeichen einer Verräumlichung von Zeit und keineswegs in dem eines transzendentalen Anspruchs des Gedichts. Zugleich zeugt die ins Kosmische ausgeweiteten Topographie vom Anspruch der Begegnung und der Dialogizität, insofern das Gedicht ‚mit all seinen Horizonten‘ Gegenwärtigkeit und Präsenz zu erreichen versucht.

Dass das Gedicht nun ‚mit all seinen Horizonten‘ ein dem Irdischen verhaftetes bleibt, gestaltet die zweite Hälfte der *Niemandsrose* vornehmlich über die Spannung zwischen einer Entgrenzung des Raums ins Kosmische bei gleichzeitiger verstärkter Bezugnahme auf konkret genannte irdische Orte. Das topographische Verfahren folgt dabei einer bandumfassenden Entwicklungslogik und unterliegt ebenfalls einer zunehmenden Transgressionsbewegung ins Offene. Im ersten Zyklus rufen die konkreten Ortsangaben, zumeist in den Titeln der Gedichte, noch spezifische biographische Begegnungen auf, die zum Kristallisationspunkt poetischer Reflexionen werden.⁸² Die Gedichte des dritten und vierten Zyklus hingegen abstrahieren von den konkreten Orten und öffnen diese in ihrer Mehrdeutigkeit für die darunterliegenden zeitlichen Schichten, die im Gedicht zugleich aufgerufen werden. Auch das topographische Verfahren selbst steht unter dem Zeichen des sich im Verlauf des Bandes immer stärker vollziehenden, transgressiven Akts der Freisetzung.

So finden sich gerade in Gedichttiteln des ersten Zyklus spezifische Ortsangaben, etwa in *Zürich, Zum Storchen* oder *Tübingen, Jänner*. Die titelgebende topographische Bestimmung ‚Zürich, Zum Storchen‘ verweist auf ein konkretes Treffen zwischen Celan und Nelly Sachs im Züricher Hotel „Zum Storchen“ am 26. Mai 1960.⁸³ Während das Gedicht als poetische Aufarbeitung jenes Treffens beständig um die Frage nach Gott, dem jüdischen Glauben und nach der

81 BCA 15,1, 62 f. Auch im *Meridian* spricht Celan davon, dass das Gedicht ein „Irdisches, Terrestrisches“ sei (BCA 15,1, 50).

82 Auch hier hat sich die Forschung lange zuallererst darum bemüht, die biographischen Kontexte dieser Orte für das Verständnis der Gedichte fruchtbar zu machen. Zu *Tübingen, Jänner* siehe die Anmerkungen oben. Zu *Zürich, Zum Storchen* vgl. etwa: Bahr (1987); Diemsen (1987); Sparr (1990).

83 Vgl. Thomas Sparr (1997), 65.

Möglichkeit der poetischen Rede kreist, wird die in der Überschrift genannte Stadt Zürich und vor allem der Standort des Hotels durch die Perspektive, die über die Spiegelung des Münsters im Wasser evoziert wird, konkret erfahrbar:⁸⁴ „das / Münster stand drüben, es kam / mit einigem Gold übers Wasser.“ (V. 9–11).

Ähnlich verfährt das Gedicht *Tübingen, Jänner*. Auch diesem Gedicht liegt ein konkretes biographisches Ereignis zugrunde, ein Treffen mit Walter Jens am 28. Januar 1961 in Tübingen, von dem sich Celan eine schriftliche Stellungnahme zur Goll-Affäre erhoffte.⁸⁵ Wie *Zürich, Zum Storchen* verweist der Titel mit Tübingen unmittelbar auf den Ort des Treffens, der über die „Erinnerung an / schwimmende Hölderlintürme“ (V. 6 f.) noch weiter spezifiziert wird. Zugleich kündigt sich in *Tübingen, Jänner* bereits jene polyvalente Öffnungsbewegung an, die das topographische Verfahren im dritten und vierten Zyklus bestimmen wird: Schon die Zeitangabe *Jänner* ist von Celan im *Meridian* als eine mehrdeutige und niemals eindeutig zu fassende bestimmt worden und auch in der Pluralisierung des Hölderlin-Turms,⁸⁶ verbunden mit den, anders als *Zürich, Zum Storchen*, sich in der Wasserspiegelung verzerrenden Umrissen, artikulieren sich bereits die Konturen einer Auflösung der eindeutigen räumlich-zeitlichen Topographie.

Unter der Perspektive des topographischen Verfahrens bildet im dritten Zyklus vor allem die Bretagne als Entstehungsort beinahe aller Gedichte dieser Abteilung den zentralen räumlichen Bezugspunkt, der in den Gedichten immer wieder aufgegriffen wird. Dabei korreliert die Öffnung in den kosmischen Raum mit der Öffnung der topographischen Bezüge, wenn ihre biographisch vermeintliche eindeutig bestimmbar Geographie überschritten und in dieser Mehrdeutigkeit eine neue kulturhistorische Bewegung in den Gedichten freigesetzt wird. So beginnt etwa das Gedicht *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle* mit der Ortsangabe „In Brest“ (V. 1), dem bretonischen Ort der Entstehung des Gedichts:⁸⁷

84 So schildert der Kommentar genau den Standort des Hotels gerade auch über den Blick auf das Münster: „Die Vorderfront des Zürcher Hotels ‚Zum Storchen‘ liegt am Ufer der Limmat. Auf dem Vorplatz und im ersten Stock gibt es eine Terrasse, von der aus man auf das Großmünster auf der anderen Seite der Limmat blickt.“ (Ebd., 67).

85 Vgl. Böschstein (1997a), 119.

86 Dass gerade die Pluralisierung des Turmes es verbiete, „hier eine bloße Reproduktion der Hölderlin-Stätte und ihrer vergangenen Realität anzunehmen“, hat Böschstein an verschiedenen Stellen betont (vgl. ebd., 121; Böschstein (1973); Böschstein (2006b)). Vgl. auch Zbikowski (1993)).

87 Vgl. BCA 6.2., 212.

In Brest, vor den Flammenringen,
 im Zelt, wo der Tiger sprang,
 da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
 da sah ich dich, Mandelstamm.

(V. 1–4)

Legt ‚Brest‘ in Verbindung mit der Überschrift noch einen biographisch zu lesenden, konkreten bretonischen Ausgangspunkt nahe, bricht die Begegnung mit Mandelstamm eine solche eindeutige Zuschreibung auf. Die anaphorische ‚da‘-Reihung evoziert in ihrer doppelten Lesart als räumliche wie zeitliche adverbiale Bestimmung eine raum-zeitliche Öffnung des Ortes ‚Brest‘: ‚da‘ verbindet sich für das Ich mit dem Gesang das Erscheinen Mandelstamms, mit welchem eine grenzüberschreitende West-Ost-Bewegung Richtung Russland einsetzt, sodass nun in der bretonischen Stadt die sowjetische Stadt Brest-Litowsk mitklingt. Zugleich geht damit auch eine zeitliche Überschreitung einher, das „Kanonenboot“ (V. 8) erinnert an die Zerstörung beider Städte im Zweiten Weltkrieg, wodurch auch die ‚Flammenringe‘ des ersten Verses eine neue Bedeutung abseits eines Zirkusbesuchs gewinnen. ‚Brest‘ wird nun lesbar als geographischer Ort, der in seiner Doppeldeutigkeit zur Chiffre für ein historisches Ereignis und darin auch als Erinnerung an das Leid und die Zerstörung avanciert.⁸⁸

Auch das Gedicht *Kermorvan* verweist in der Überschrift zunächst auf das Entstehungsgebiet in der Bretagne: So befindet sich westlich von Brest die Halbinsel Kermorvan (‚presqu'île de Kermorvan‘), unmittelbar daneben die Stadt Trébabu mit dem von einem Park umgebenen Renaissanceschloss *Château de Kermorvan*, das Celan während seines Aufenthaltes besucht hatte.⁸⁹ Es existiert jedoch keine geographisch eindeutig bestimmbare Stadt oder auch nur ein Ort namens Kermorvan.⁹⁰ Dieser Ort avanciert zum Ausgangspunkt der

88 Vgl. Lehmann (2012a), 86; Böschstein (1997b).

89 Vgl. Wögenbauer (1997a).

90 Matthias Loewe weist in diesem Zusammenhang auf eine weitere Bedeutung hin. Während also keine konkrete Stadt oder auch nur ein Dorf namens Kermorvan zu existieren scheint, so findet sich, Loewe zufolge, doch immerhin deutlich weiter südlich in der Bretagne eine Ferme, die mit dem Namen Kermorvan ausgezeichnet zu sein scheint: „Fährt man von Gestel, einem Dorf nördlich Lorient, auf Pont-Scorff zu, so weist rechts der Straße ein Schild mit der Aufschrift ‚Kermorvan‘ auf einen Feldweg, der zu einer verfallenen Toreinfahrt führt. Wer hindurchgeht, erlebt eine Überraschung: Die Ferme diente während der deutschen Okkupation als Lager.“ (S. 318). Dieser Hinweis ist insofern von Bedeutung, als diese Ferme Spuren der deutschen Belagerung während des Zweiten Weltkriegs in sich trägt, nämlich Inschriften von Häftlingen, zum Teil in deutscher Sprache in das Mauerwerk geritzt. Es verbleibt aber im Bereich der Spekulation, ob Celan

Reise, die sich in der ersten Strophe in einer West-Ost-Bewegung vollzieht, ausgelöst durch eine faunische Assoziationskette:

Du Tausendgüldenkraut-Sternchen,
 du Erle, du Buche, du Farn:
 mit euch Nahen geh ich ins Ferne, –
 Wir gehen dir, Heimat, ins Garn. (V. 1–4)

Ausgehend vom auch in der Bretagne vorkommenden Tausendgüldenkraut⁹¹ ruft das Gedicht in dreifacher Anrede mit der Erle, der Buche und dem Farn Pflanzen der östlichen Heimat Celans, der Bukowina, auf.⁹² Erst die sich über die Vegetation assoziativ einstellende Nähe lässt das Ich dann in die Ferne gehen, stellt somit den Initiationsmoment der imaginären Reise dar, die sich wieder in einem dialektischen Spannungsraum von Nähe und Ferne vollzieht. Der Weg in die Ferne, hin in Richtung einer, im wortwörtlichen Sinne, ansprechbaren Heimat, erweist sich jedoch zunächst als Irrweg, ‚Wir gehen dir, Heimat, ins Garn‘.⁹³ Die Verschiebung der Sprecherposition an dieser Stelle greift die zentrale Erkenntnis der vorherigen Gedichte, dass es für das Wir eben keine Heimat mehr gibt, wieder auf. Dennoch zeigt die weitere Bewegung, dass es gerade die Aufgabe des Gedichts ist, auch diese Wege, ‚unmögliche Wege‘, zu gehen, um wenigstens zu einer ‚Art Heimkehr‘ zu gelangen. Die Denkfigur

auch diesen Ort kannte und ihn als topographisches Zeugnis und unmittelbaren Ort der Erinnerung an die Gräuel des Zweiten Weltkriegs in sein Gedicht integriert hat. Auch wenn Loewe diese Deutung zur Grundlage seiner Interpretation macht, fehlt jeglicher Hinweis darauf, ob Celan diesen Ort tatsächlich kannte und sogar besucht hatte (Loewe (1982), 318).

- 91 Die lateinische Benennung, Centaurium, geht etymologisch auf den Centaur Chiron zurück, dem als Heilkundiger die Entdeckung der heilenden Wirkung des Krautes zugeschrieben wird (vgl. Hederich 1, Sp. 708).

Auch Hölderlins Ode *Chiron* greift den Zusammenhang auf: „Sonst nämlich folgt‘ ich den Kräutern des Waldes“ (V. 5). Der Gang entlang der Kräuter, den das lyrische Ich in Hölderlins Ode beschreibt, charakterisiert auch Celans Vorgehen in der ersten Strophe. Ein weiterer Zusammenhang ließe sich in der Lichtmetaphorik nachweisen: In Hölderlins Ode beklagt das lyrische Ich anfangs das Dunkel, das Fehlen des Lichts, die herzlose, gewaltige und erstaunende Nacht. Gegen Ende setzt mit dem Ausruf „Tag! Tag!“ (V. 41) die Helligkeit, das Licht ein, nach Schmidt ist es nun „nicht mehr das Licht der Natur, sondern das Licht des Geistes“ (vgl. als Überblickkommentar zu Chiron Schmidt (2005), 799). Auch in *Kermorvan* ist die Lichtmetaphorik zentral: Der Schwärze der Kirschlorbeertraube in Strophe zwei wird ein Hellerwerden in Strophe drei entgegengestellt („es wird heller“), das dem lyrischen Ich den Weg aus „Kannitverstan“ ermöglicht. Auch hier scheint die Helligkeit dezidiert in die Nähe eines „Lichts des Geistes“ gesetzt zu sein.

92 Vgl. Wörgenbauer (1997a), 252.

93 Vgl. Kaiser (2003), 16.

des Umwegs gestaltet sich auch für *Kermorvan* konstitutiv, avanciert doch das Beschreiten der Umwege in der ersten Strophe in der letzten Strophe zur Möglichkeitsbedingung für die Sprechinstanz, „fort aus Kannitverstan“ zu kommen:

Ein Spruch spricht – zu wem? Zu sich selber:
Servir Dieu est régner, – ich kann
 Ihn lesen, ich kann, es wird heller,
 fort aus Kannitverstan.

(V. 9–12)

Der Schlussvers verweist mit dem Verlassen des Ortes Kannitverstan auf die Bewegung ins Offene, hin in eine ‚herzhelle Zukunft‘ – im Wort ‚fort‘ klingt die Ferne der ersten Strophe erneut an, in der eine ‚Art Heimkehr‘ vielleicht zu finden sein könnte. Zugleich zeigt sich in der letzten Strophe, wie auch *Kermorvan* die Bewegung der imaginären Reise mit der Prozessualität poetischer Sprachfindung engführt. Den Akt der Freisetzung, das Verlassen des Ortes Kannitverstan, verbindet Celan an dieser Stelle mit dem Akt des Sprechens und des Lesens. Damit stellt sich die Frage nach einer ‚Art Heimkehr‘ immer auch als eine Frage nach der Sprache und ihrer Verständlichkeit. Dies wiederum deutet sich bereits im Wort ‚Kannitverstan‘ selbst an, welches Celan der gleichnamigen Erzählung Johann Peter Hebels von 1809 entnimmt. Diese thematisiert ein aus der sprachlichen Unkenntnis des Protagonisten resultierendes ständiges Missverstehen, das aber für ihn aber schlussendlich zum versöhnlichen Moment der Erkenntnis über die eigene Vergänglichkeit gerät.⁹⁴ Der in Hebels Erzählung sprachliche Akt des Nicht-Verstehens wird bei Celan vom Nicht-Wort zu einem Nicht-Ort, zum Ort des Nicht-Verstehens umgedeutet, aus dem das Ich im Verlauf des Gedichtes heraustreten kann. So spricht der ‚Spruch‘ zu Beginn der letzten Strophe zwar, doch erst einmal nur zu sich selbst, womit er dem dialogischen Anspruch von Celans Dichtung diametral entgegensteht. Dass der Spruch, der sich als „Devise der bretonischen Adelsfamilie de Kermorvan“⁹⁵ an der Fassade des Schlosses Kermorvan befindet, in der französischen Originalsprache Einzug in das Gedicht hält, verstärkt nochmals sein Bei-sich-bleiben, trägt scheinbar erst einmal nicht dazu bei, ein ansprechbares Gegenüber zu erreichen. Und selbst wann man ihn übersetzt, ihn also im wörtlichen Sinne ‚lesen‘ kann, erscheint die Aufforderung, Gott zu dienen und zu herrschen, auf den ersten Blick eher bedenklich.

94 Vgl. Wörgenbauer (1997a), 253.

95 Ebd.

Dass nun das lyrische Ich in *Kermorvan* den Spruch offenkundig anders lesen und gerade darin ‚fort aus Kannitverstan‘ gelangen und so den Akt der Freisetzung vollziehen kann, weist auf eine andere Art des Verstehens hin, in der es darauf ankommt, *wie* etwas gelesen und interpretiert wird. Ähnlich wie Celan im *Meridian* Luciles Ausspruch „Es lebe der König“ als Inbegriff des ‚Gegenworts‘ und nur vordergründig als „ein Bekenntnis zum ‚ancien régime‘“ liest, sondern in diesem eine Huldigung „der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden“ erkennt,⁹⁶ verhält es sich mit dem zitierten Spruch in *Kermorvan*. Auch ‚*Servir Dieu est régner*‘ avanciert zum Gegenwort, das den Schritt zur Freisetzung ermöglicht. Im Gegenwort zeigt sich, wie Bayerdörfer für das Gedicht *In Eins* herausgearbeitet hat, der Wirklichkeitsanspruch von Celans Dichtung: Das Gegenwort wendet sich dezidiert der Geschichte zu und zeugt davon, dass die historische, existentialistische Problematik für Celan nicht von der Sprachproblematik zu trennen ist: „In einer dermaßen von der Geschichte überschatteten Sprachsituation versichert sich das Gedicht der Legitimität und des Sinns seines Sprechens, indem es sich der Geschichte zuwendet, Geschehnissen und Zeiten, in denen das Gegenwort auf politische Weise Ereignis geworden ist.“⁹⁷ In *Kermorvan* eröffnet sich nun in der Hinwendung zur Geschichte ein neues Sprechen, als welches das Verlassen des Ortes Kannitverstan ausgewiesen wird. Entscheidend hierfür ist, dass das Gedicht den ‚Spruch‘, der in seinem historischen Kontext verortet nur monologisch zu sich selbst spricht, gerade diesem Kontext entreißt. Es überführt ihn in eine neue Sprachbewegung, die „das Zitat mit einem ihm zunächst fremden Sinnhorizont [verspannt], auf den es sich einspielen, in dem es sich verantworten muß“⁹⁸ und eröffnet im Gegenwort eine „Spannung von Miteinander und Gegeneinander“,⁹⁹ aus der heraus ein ansprechbares Gegenüber – ‚ich kann ihn lesen‘ – ebenso wie ein von der Geschichte angereichertes, neues poetisches Sprechen möglich wird.

Vierter Zyklus

Was sich in *Kermorvan* poetologisch als Dialektik von Bewahrung und Erneuerung im Akt der Freisetzung andeutet und sich im Motiv der imaginären Reise als weiterführende Bewegung ins Offene manifestiert, entfaltet der letzte Zyklus weiter. Ins Auge fallen die vielen freirhythmischen Langgedichte, in denen die Überschreitung als zentrale Denkfigur nun auch auf struktureller

96 BCA 15.1, 36.

97 Bayerdörfer (1973), 350.

98 Ebd., 351.

99 Ebd.

Ebene eine neue Qualität gewinnt. Im Mittelpunkt der letzten Gedichte steht dabei die vertikale *und* horizontale Vermessung des Raums, die nun wieder deutlicher auf eine mögliche Begegnung von Ich und Du sowie die Frage nach einem Wir ausgerichtet ist. Zugleich korreliert die nun stärker vollzogene kosmische Ausweitung der Topographie mit der gehäuften Nennung von geographischen Eigennamen, von Städten und Flüssen, die immer wieder eine Bewegung zwischen Ost und West evozieren. Eine Bewegung, die zugleich eine Überschreitung sprachlicher Grenzen markiert, wenn Celan verstärkt fremdsprachige Verse in die Gedichte integriert.¹⁰⁰ Darüber hinaus exponieren die Gedichte selbst die suchende Wanderbewegung und weisen Wanderschaft, Exil, aber auch die Frage nach einer ‚Art Heimkehr‘ damit als zentrale Themen des letzten Zyklus aus: In *In der Luft* „wandern die Meridiane“ (V. 14); *In eins* nennt „Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt“ (V. 15 f.) und ruft damit einerseits Mandelstamms Gedicht *Petropolis* und damit Russland auf, andererseits aber – über die die brasilianische Stadt, in die Stefan Zweig 1940 ins Exil ging – auch die Exilthematik;¹⁰¹ in *Hüttenfenster* wird der Osten zum „Wander- / Osten“ (V. 3 f.). Bayerdörfer betont, dass diese Neuschöpfung den Osten als „Chiffre für Ursprung und Heimat“ in eine „Ortlosigkeit“ transformiert und gleichzeitig „als Indiz für die Auflösung und Neuformierung aller mit dem Wortmaterial gegebenen Sinnhorizont“ zu verstehen ist.¹⁰² Dies betrifft zuvorderst auch die Raumkonzeption: Es ist jene ‚Auflösung und Neuformierung‘ des in den vorangegangenen Zyklen im Motiv der imaginären Reise vermessenen Raums, welche im Zentrum der Gedichte des letzten Zyklus steht.

Hinausgekrönt setzt als erstes Langgedicht des Zyklus mit der existentiellen Erfahrung des Ausgesetztseins ein, „hinausgespien in die Nacht“ (V. 2). Dabei wird der Ort des Ausgesetztseins als stellarer entworfen: „Bei welchen / Sternen!“ (V. 3 f.). Der expressive Gestus betont die Unmittelbarkeit der Erfahrung des Ausgestoßenseins, der eigenen Ortlosigkeit, die sich in den vergangenen Zyklen zugespitzt hatte. Daneben bilden die Sterne in ihrer exponierten Stellung am Beginn des Gedichtes einen starken Kontrast zur heraufsteigenden „Erde“ (V. 35) am Beginn der letzten Strophe. In diesem sich eröffnenden Zwischenraum bewegt sich das Gedicht, das in den Strophen drei bis fünf zentrale Motive der vorangegangenen Gedichte aufnimmt und in dem die Erinnerung an die jüngste Geschichte überhaupt erst zur Sprache kommen

100 Vgl. Ivanović (1996), 76–117.

101 Vgl. Lehmann (1997), 25.

102 Bayerdörfer (1973), 338 f.

kann. So verbindet die „Ghetto-Rose“ (V. 29) die titelgebende und in *Psalm* bestimmte ‚Niemandrose‘ mit der erstmaligen Nennung des Ghettos und verweist damit auf die historische Konstellation des Judentums im Dritten Reich. Und auch „unsterblich von soviel / auf Morgenwegen gestorbenen Toden“ (V. 30 f.) ruft in der Pluralisierung der Tode die Erinnerung an die Shoah wach. Auffällig sind dabei die passivischen Partizipialkonstruktionen in den Strophen drei bis fünf, die das Geschehen als erlittenes und vergangenes markieren.¹⁰³

Diesen eher passiven Vorgängen geht die aktive Handlung des Flechtens der Sprechinstanz in der zweiten Strophe als Gegenbewegung voraus: „Und / Bernikes Haupthaar, auch hier, – ich flocht, / ich zerflocht, / ich flechte, zerflechte. / Ich flechte.“ (V. 5–9). Zum einen evoziert das Flechten des Haupthaars an dieser Stelle eine erotische Lesart, die in den folgenden Strophen – „Geliebte“ (V. 14), „phallisch“ (V. 19) – von einem Moment menschlicher Berührung zeugt, wenngleich dieser durchaus prekär und ambivalent ist: „Auch mit ihm, dem / bei Huren und Dirnen vertanen, / komm ich und komm ich.“ (V. 11–13). Zugleich steht diese Begegnung wie schon in *Radix*, *Matrix* in unmittelbarem Zusammenhang mit der Frage der Herkunft und dem Geschlecht, wie im Vers „Namen und Samen“ (V. 23) deutlich wird.¹⁰⁴ Zum anderen kommt dem Vorgang des Flechtens eine poetologische Dimension zu, die vornehmlich als Resümee des im Band bereits zurückgelegten Wegs lesbar wird. Die Flexion ‚ich flocht, ich zerflocht, ich flechte, zerflechte‘ – verstärkt wiederum durch das wiederkehrende Präfix *-zer* – bestimmt das eigene Schreiben als eine Dialektik von Zusammensetzen und Auflösen, hebt die Prozessualität einer poetischen Sprachfindung hervor, die sich selbst immer wieder der eigenen Auflösung, ‚der Bewegung seines Verschwindens‘ aussetzt. Resümiert werden auch andere sprachliche Akte, die die Gedichte der *Niemandrose* bis dahin bestimmt hatten, etwa „Fluch und Gebet“ (V. 15), das Singen „Und wir sangen die Warschowjank“ (V. 32) oder das Benennen, das in der fünften Strophe über die Mehrfachnennung des ‚Namens‘ aufgerufen wird.

Das Sammeln, Flechten und Zerflechten all dieser Erinnerungen, in poetologischer wie auch historischer Dimension, bildet den Mittelteil des Gedichts,

103 Vgl. Georg-Michael Schulz (1997c), 277.

104 Vgl. ebd., 280. Mit *Kolon* findet sich ein weiteres Gedicht in der *Niemandrose*, das noch stärker den Zusammenhang von Erotik und poetischem Sprechen betont (vgl. Wögenbauer (1997b), insb. 259 f.). Zum übergreifenden Zusammenhang von Erotik und Dichtung bei Celan vgl. Wögenbauer (1995); Speier (2000); Boyd (2006); Kita-Huber (2018). Insbesondere Burghard Damerau hat den Zusammenhang von Körperlichkeit und Geschichte bei herausgearbeitet und betont dabei das utopische Moment in Celans Begriff von Erotik (vgl. Damerau (1999)).

von dem aus die letzte Strophe im Heraufsteigen der Erde in eine Art Epiphanie mündet. Damit wird in der Tätigkeit des Flechtens wiederum die Denkfigur des Umwegs lesbar: Der Prozess des Flechtens, Zerflechtens und Wiederaufnehmens von Fäden lässt deutlich die Wege, die ‚Umwege von dir zu dir‘ anklingen, die das Gedicht abschreitet, um zu einer ‚Art Heimkehr‘ zu gelangen – entsprechend korreliert mit dieser Heimkehr auch die ‚heraufsteigende Erde‘ der letzten Strophe. Wie schon in *À la pointe acérée* ist es wieder der unbestimmte Artikel, der auf das Neue dieser Erde verweist, auf der entsprechend auch ein neues Leben und Wohnen, eine neue Form des Miteinander möglich sein wird:

Und es steigt eine Erde herauf, die unsre,
diese.
Und wir schicken
keinen der Unsern hinunter
zu dir,
Babel.

(V. 35–40)

Als Gegenstück zur Nacht und der Erfahrung eines radikalen Ausgestoßenseins liegt in ihr „die Verheißung von Heimat, Wohnstatt, Aufhebung des Exils“¹⁰⁵, wie Schulz konstatiert, auf die die Bewegung des Gedichts zuhält. Entscheidend ist an dieser Stelle der Wechsel der Personalpronomen: Während die Tätigkeit des Flechtens ausschließlich vom Ich ausging, das wiederum in den Folgestrophen immer wieder ein angesprochenes Du adressiert, evoziert *Hinausgekrönt* mit dem Aufsteigen der Erde zugleich eine neue Gemeinschaft, ein Wir, in dem das vorher getrennte Ich und Du neu zusammentreten können. Dieser Gemeinschaft ist es dann auch möglich, sich von Babel, das als Schlusswort noch einmal den Ort der Gefangenschaft, des Exils, zugleich auch der menschlichen Hybris und der Sprachverwirrung aufruft,¹⁰⁶ abzugrenzen.

An dem räumlich gegensätzlich gestalteten Verhältnis zwischen Erde und Babel zeigt sich außerdem die kompositorische Entwicklungslogik der *Niemandrose* unter der Idee der Überschreitung. Babel scheint hier noch einmal als abgründiger Ort auf, evoziert damit die zentrale Bewegungsrichtung der ersten beiden Zyklen, kann nun aber mit dem Heraufsteigen einer Erde, mit der Eröffnung eines neuen Raums und der selbstbewussten Konstitution eines Wir überwunden werden: ‚Und wir schicken keinen der Unseren hinunter zu dir‘. Entscheidend für die Überschreitung der Abgründigkeit ist gerade

¹⁰⁵ Schulz (1977), 128.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

jene neu entstehende Gemeinschaft, wie sie sich beispielsweise in Kontrast zu *Kermorvan* zeigt. Dort konnte zwar das Ich den Ort des Nicht-Verstehens verlassen, doch setzte dies voraus, dass es selbst vorher Teil dieses Ortes war. Zudem blieb das Ziel der Überschreitungsbewegung unausgesprochen. *Hinausgekrönt* entwirft demgegenüber eine hoffnungsvollere Perspektive: Die Gewissheit um ein Wir, dem sich das Ich nun zugehörig fühlen kann, führt zu einem benennbaren Ziel, zu einer heraufsteigenden Erde, und dabei nicht nur zur Überwindung, sondern stärker noch zur Möglichkeit der Verweigerung des Ortes des Nicht-Verstehens.

Die Hoffnung auf einen solch neuen, möglichen Ort prägt auch die anderen Gedichte des letzten Zyklus: *Hüttenfenster*, das im folgenden Kapitel noch einmal gesondert analysiert werden wird, expliziert dies im Rückgriff auf die aufsteigende Erde aus *Hinausgekrönt* sehr deutlich: „Erde: / du kommst, du kommst, wohnen werden wir, wohnen“ (V. 9 f.). Mit Blick auf das Motiv der imaginären Reise fällt auf, dass in diesen Gedichten die Suche in den Tätigkeiten des Sammeln und Auflesens, die schon in *À la pointe acérée* anklangen, zur entscheidenden Bewegung avancieren. Und dass diese Bewegungen nun verstärkt auf ein konkretes Ziel hinführen, auf Schlussworte, die wie im Falle Babels an Eigennamen gebunden werden. Lehmanns Feststellung, dass sich der letzte Zyklus zu den vorherigen verhalte wie Erfüllung zu Ankündigung, lässt sich also gerade hinsichtlich der Überschreitungsbewegung der imaginären Reise durchaus zustimmen.

Auf ein solches Schlusswort ist dann etwa auch das Gedicht *Es ist alles anders* ausgerichtet, das von allen Gedichten des letzten Zyklus wahrscheinlich am deutlichsten über die Nennung geographischer Eigennamen eine Ost-West-Bewegung aufruft, die sich in den letzten beiden Strophen noch einmal als intensive Suchbewegung konstituiert. Das Gedicht bewegt sich dabei in einem Spannungsfeld von Unsicherheit und Gewissheit, wobei seine Entwicklungsdynamik einer Form der Gewissheit, angedeutet durch die Häufung des Verbs ‚wissen‘ in der vorletzten Strophe, als Ziel zuzustreben scheint. Schon der erste Vers trägt diese dialektische Spannung aus: „Es ist alles anders, als du es dir denkst, als ich es mir denke“ (V. 1) zeugt einerseits von der Unsicherheit des Denkens. Andererseits spricht sich in der Unsicherheit doch gerade eine Form von Gewissheit aus, nämlich darüber, dass von einem übergeordneten Standpunkt des Wissens ausgehend alles eben gerade anders ist, als Ich und Du denken. Dialektisch nähert sich das Gedicht damit zugleich über das Wort ‚denken‘, welches in den letzten beiden Strophen vor allem durch die Verben ‚wissen‘ und ‚heißen‘ abgelöst wird, der Frage nach den Möglichkeiten einer gesicherten Wirklichkeitserfahrung an.

In diesem Spannungsfeld bewegt sich die erste Strophe, die zugleich eine hoffnungsvolle Perspektive entwirft, aus welcher sich die imaginäre Reise in den folgenden Strophen entwickelt:

die Fahne weht noch
 die kleinen Geheimnisse sind noch bei sich,
 sie werfen noch Schatten, davon
 lebst du, leb ich, leben wir. (V. 2–5)

Die über das dreifache ‚noch‘ verstärkte Hoffnung zeugt davon, dass „Sprache und damit Leben ‚noch‘ möglich sind“, wie Leonard Olschner in seinem Kommentar betont,¹⁰⁷ der Schattenwurf versinnbildlicht die materielle Existenz der zu suchenden Wirklichkeit, einer Gewissheit, aus der Du, Ich und Wir ihre Lebensgrundlage potentiell ziehen können.¹⁰⁸

Ausgehend von dieser artikulierten Hoffnung entfaltet sich dann in den folgenden Strophen die imaginäre Reise, die vornehmlich als eine Ansprache an ein Du entworfen wird – das Ich tritt nur noch einmal in Strophe sechs explizit hervor „Ich weiß, wie es heißt.“ (V. 41). Erst führt die Reise gen Osten nach Russland, „ein Weg / nach Rußland steigt dir ins Herz, / die karelische Birke / hat / gewartet,“ (V. 7–11). Dort kommt es dann, wie schon in *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*, zur epiphanischen Begegnung mit Mandelstamm, wobei die dort evozierte Berührung ‚sah ich dich, Mandelstamm‘ nun im Moment des Gliedertauschs weiter ausgeführt und intensiviert wird:

der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,
 was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,
 du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,
 du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien

107 Leonard Olschner (1997), 343.

108 Entscheidend für diese Lesart scheint mir außerdem der intertextuelle Bezug zu Hölderlins *Hälfte des Lebens* zu sein, der über die ‚Schatten‘ und ‚Fahne‘ evoziert wird – *Es ist alles anders* scheint gerade spiegelbildlich dazu komponiert zu sein. Während die zweite Strophe von Hölderlins Gedicht gemeinhin als Ausdruck einer Lebens- und dichterischen Krise gilt, die Schatten als notwendige Ergänzung (im Sinne einer Poetologie der harmonischen Entgegensetzung) des Sonnenscheins fehlen, die klirrenden Fahnen als „Empfindung poesiefeindlicher Dissonanz“ gelesen werden können, wendet Celan diese Motive ins Hoffnungsvolle und löst die Erstarrung der Hölderlinschen Strophe auf: Die Fahne klirrt nicht mehr, sondern weht, kündigt eine Form der Bewegung an, die über die typographisch exponierten „Windmühlen“ weiter vorangetrieben, Schatten fehlen nun nicht mehr, wie noch bei Hölderlin, sondern werden geworfen und zeugen damit von Leben. Während etwa Böschenstein Celans *Tübingen, Jänner* und auch Notizen zu *La Contrescarpe* und damit bereits zwei Gedichte aus der *Niemandrose* in Beziehung zu *Hälfte des Lebens* setzt, scheint dieser Zusammenhang in *Es ist alles anders* bisher nicht weiter ausformuliert zu sein (vgl. Böschenstein (2006b)).

– was abriß, wächst wieder zusammen –
 da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,
 den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,
 da nimm sie dir zum Unterpfund,
 er nimmt auch das, und du hast
 wieder, was dein ist, was sein war, (V. 12–21)

Im Bild des Gliedertauschs mit Mandelstamm setzt Celan die poetologische Dimension mit einer existentialistischen Dimension im Sinne einer Selbstbegegnung in eins. Dass an dieser Stelle die Arme, vor allem aber die Hände und Finger getauscht werden, setzt das Gedicht als Händedruck deutlich ins Bild.

Sind die Hände also eine zentrale poetologische Metapher, die von der Suche eines Menschen, ‚nach sich selbst‘ bzw. nach einer ‚Art Heimkehr‘ zeugen, spiegelt die Verdopplung ‚den Namen, den Namen, die Hand, die Hand‘ den gemeinsamen Weg von Mandelstamm und Celan wider.¹⁰⁹ Ein Weg, der sich auf das eigene dichterische Schaffen beziehen lässt und darin die Bedeutung Mandelstamms für Celans Verständnis von Dichtung betont. Zugleich versinnbildlicht das hier entworfene Motiv den Moment der Begegnung als einen, in dem sich die körperlichen Grenzen verschieben, bzw. in dem sie gar aufgehoben werden. Damit führt *Es ist alles anders* die ‚metonymisch identifizierende Verbindung von Ich und Du‘ als ‚eine neue Form des identifizierenden Bezugs zur Welt und zum Anderen‘ weiter, wie sie Bogumil-Notz in *Radix, Matrix* angekündigt sah. Der Moment der körperlichen Berührung des angesprochenen Du mit Mandelstamm führt über die metonymische Verbindung zu einer Form der Selbstbegegnung, die einer spezifischen Entwicklungslogik folgt: Der Weg führt von der Befreiung einer Last – ‚er nimmt es dir ab‘ – über den Moment der Heilung – ‚was abriß, wächst wieder zusammen‘ – ‚als eine Form der Bereicherung – ‚da hast du alle beide‘ – hin zu einer neuen Restitution – ‚und du hast wieder, was dein ist‘. Wie sich mit Ivanović präzisieren ließe, zeigt sich auch an dieser Stelle der dialektische Grundgestus des Gedichts, wenn sich der Gliedertausch „gleichermaßen als Vereinigung und Identifikation wie als Abgrenzung und Definition“ vollzieht.¹¹⁰

Weiterhin kündigt diese Passage nun in Form einer Exposition die weitere Bewegung von Wanderung, Verlust, Begegnung und Wiedergewinn als Akt der Freisetzung an. Unterdessen kehrt sich die Ost-Bewegung nach Russland in den beiden folgenden Strophen gen Westen um: Auf die zwei Leerzeilen, die die Beschleunigung des Gedichts erst einmal beruhigt, setzt die Bewegung über die „Windmühlen“ (V. 22), die dem Du „Luft in die Lunge“ (V. 23) stoßen

¹⁰⁹ Vgl. auch Olschner (1997), 344.

¹¹⁰ Ivanović (1996), 90.

und die „Kanäle, Lagunen und Grachten“ (V. 24) aufrufen, neu ein. Ähnlich zu *Flimmerbaum* oder *Anabasis* wird die imaginäre Reise über eine Schifffahrtsmetaphorik initiiert. Die ‚Kanäle, Lagunen und Grachten‘ evozieren eine Westbewegung Richtung Niederlande oder Venedig, verweisen aber zugleich, wie Olschner betont, weiterhin auf St. Petersburg und halten damit die Verbindung zu Mandelstamm aufrecht.¹¹¹

Im räumlichen Spannungsfeld von Ost und West und in der zeitlichen Bewegung „über die Nächte hinweg in den Tag“ (V. 28), in die programmatische ‚herzhelle Zukunft‘ hinein, wird nun, wie schon im Gliedertausch, ein Moment der Befriedung – „der Mensch / hat seinen Frieden, der Gott / hat den seinen, die Liebe / kehrt in die Betten zurück“ (V. 29–31) – und ein Erwachen (der Liebe und des versehrten Körpers) möglich.¹¹² In diesem Sinne fungiert die fünfte Strophe als eine Art Scharnierstelle, insofern erst jetzt, im Zustand der Befriedung und des erneuten Erwachens, die den kompletten Gedichtband durchziehende Frage nach einem neuen Standort, einer neuen Heimat, in der sechsten Strophe überhaupt zur Sprache gelangen kann – „wie heißt es, dein Land / hinterm Berg, hinterm Jahr?“ (V. 39 f.) –, deren Beantwortung sich die letzten beiden Strophen anzunähern suchen.¹¹³

111 Vgl. Olschner (1997), 345.

112 Ermöglicht wird dies erst durch das Ertönen des Widderhorns: „ein Widderhorn hebt dich / – Tekiah! – / wie ein Posaunenschall über die Nächte hinweg in den Tag“ (V. 26–28). Olschner weist darauf hin, dass das Widderhorn, Schofar, im biblischen Kontext vor allem ein Zeichen der Warnung vor dem Zorn Gottes oder gar ein Ankündigungssignal des göttlichen Weltgerichtes war, ähnlich wie die Posaunen während der Apokalypse ertönen (vgl. Olschner (1997), 346). Jüdische und christliche Kontexte werden hier miteinander verwoben, die Judenvernichtung und der Tod zentral gesetzt als etwas, durch das die Erinnerung hindurchgehen muss, um so „über die Nächte hinweg in den Tag“ zu gelangen, also die eigene Gegenwart auf eine Zukunft hin zu öffnen.

113 Auch an dieser Stelle zeigt sich wiederum eine gewisse Nähe zu Hölderlins Gedicht, die sich auch als eine strukturelle erweist. Eröffnet in *Hälfte des Lebens* gerade das Eintauchen des Schwanenhauptes „ins heilignüchterne Wasser“ (V. 7) den Umschlag der harmonischen ersten Strophe in die ‚sprachlose‘ und ‚kalte‘ Welt der zweiten, der durch die semantisch aufgeladene Leerzeile, nach Görner als ein stummes *Aber* lesbar, markiert wird, stehen die ‚Windmühlen‘ bei Celan mitten im Gedicht geradezu als ‚Gegenwort‘ in die Leerzeile hinein – ähnlich wie das Gedicht ‚in die Zeit hinein[steht]‘ – und dem stummen, nicht mehr artikulierten *Aber* Hölderlins entgegen. Vgl. dazu Görner (2001), 98 f.

Zwar wird in *Es ist alles anders* keine antithetische Struktur wie bei *Hälfte des Lebens* aufgebaut, weniger lässt sich hier von einem Umschlag als vielmehr von einem Weg hin zu einem Zustand des Erwachens sprechen. Dennoch findet im *Gegenwort* der ‚Windmühlen‘ und der darauf folgenden Strophe ein Wechsel vom eher unsicheren, abtastenden Sprechen in den ersten drei Strophen zu einem selbstsichereren – „ich weiß, wie es heißt“ (V. 41) – Duktus in den letzten drei Strophen statt. Darüber hinaus ist es gerade das in der fünften Strophe zentrale Moment des Erwachens, der jenen auch produktiv-poetischen

Auffällig ist, dass nun „wissen“ und „heißen“ die bestimmenden Verben sind, wobei das Gewusste, nämlich der Name des Landes, jedoch stets ungenannt bleibt. Stattdessen nähert sich das Gedicht diesem sprachlich beständig an:

es wandert überall hin, wie die Sprache,
 wirf sie weg, wirf sie weg,
 dann hast du sie wieder, wie ihn,
 den Kieselstein aus
 der Mährischen Senke,
 den dein Gedanke nach Prag trug,
 aufs Grab, auf die Gräber, ins Leben

(V. 46–52)

Der Vergleich von Land, Sprache und Kieselstein, als Gedenkstein auf jüdischen Gräbern,¹¹⁴ sowie die Bewegung über die Mährische Senke nach Prag samt der Assonanz zu Grab verdeutlicht, dass ein solches Land und eine solche Sprache nur durch eine Form des Verlustes und Suchens („wieder / mußst du ihn suchen, da ist er, / klein ist er, weiß, / um die Ecke, da liegt er, / bei Normandie-Njemen – in Böhmen“ (V. 55–59)) sowie der Notwendigkeit des Angedenkbleibens erreichbar sein kann. Denn gerade die Sprache als ‚geistige Heimat‘, so formuliert Celan in der *Bremer Rede*, bleibt ‚erreichbar‘ und ‚unverloren, trotz allem‘, doch nur, indem sie ‚durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten‘ hindurch gegangen ist, ‚durch die tausend Finsternisse todbringender Rede‘. Diesen Gedanken nimmt das Gedicht über den Vergleich des Landes mit der Sprache und der damit verbundenen Wanderbewegung explizit wieder auf.

Die Wanderung findet ihr vorläufiges Ziel im Wiederfinden des Kieselsteins: „er sagt: / Heute – es gilt.“ (V. 62 f.). Unauflösbar bleibt dabei, ob es das Heute ist, das gilt, oder ob das, was Gültigkeit besitzt, ebenso ungesagt bleibt die Antwort auf die Frage ‚Wie heißt es, dein Land hinterm Berg, hinterm Jahr?‘ Dennoch verschiebt sich zugleich auch der sprachliche Gestus des Gedichts mit jener Feststellung weg von einem eher tastenden Suchen hin zu einem selbstbewussten Sprechen, das die Wanderung und die intensivierete Suchbewegung der letzten Strophe in Präsenz – „da ist er“ (V. 56), „da liegt er“ (V. 58), „da, da, da“ (V. 60) – und Gültigkeit aufgehen lässt und damit auch die in der ersten Strophe vom Ich ausgedrückten Hoffnung hin zu einer Form von Gewissheit überschreitet. Es ist dann auch diese Gewissheit, aus der heraus das Gedicht noch einmal neu einsetzt; die Reduplikation von „weiß ist

Zustand der ersten Strophe aus *Hälfte des Lebens* wiederaufnimmt – nicht zuletzt schließt das Gedicht mit einer Reminiszenz an die erste Hölderlinstrophe, findet der formal invertierte Bezug demnach seine Vollendung: „die Ufer / hängen voll Tag“ (V. 67 f.).

114 Vgl. Olschner (1997), 349.

er, weiß“ (V. 62 und 64) rahmt das Sprechen des Kieselsteins, welches damit zu einem End- und erneutem Anfangspunkt der Bewegung avanciert, die im Schlusswort „Alba“ (V. 70) kulminiert. In diesem zeigt sich nun wiederum die Bedeutung des topographischen Verfahrens: Wie das Gedicht selbst sagt, ist damit sowohl „ein Fluß“ (V. 66), die Bělá, die in Tschechien entspringt und über die Elbe in die Nordsee fließt, bezeichnet – darin kristallisiert sich die Ost-West-Bewegung des Gedichtes; als auch „der Name“ (V. 68), der sich vom lateinischen ‚albus‘, hell oder weiß, ableitet und gerade im südeuropäischen Raum die Bedeutung ‚Morgendämmerung‘ trägt.¹¹⁵ Diese Lesart des Wortes ‚Alba‘ wird auch im Gedicht in den vorangegangenen Versen nahegelegt, kündigt doch „die Ufer / hängen voll Tag“ von einer mit der Morgendämmerung verbundenen hoffnungsvollen Verheißung. *Es ist alles anders* entwirft damit über topographische Bezeichnungen eine Raumgestaltung, die eine Ost-West-Bewegung evoziert, welche an beiden Polen auf eine Form der Begegnung ausgerichtet ist. Die dabei aber auch einer inneren Entwicklungslogik von Verlust, Suche/Wanderung, Heilung/Erwachen folgt, die das Motiv der imaginären Reise bebildert.

Das darauffolgende Gedicht *Und mit dem Buch aus Tarussa* knüpft dezidiert an diese räumliche Suchbewegung an. Auf umfassende Weise realisiert es das Prinzip des Unterwegsseins, die Denkfigur der Umwege, die auf ein Schlusswort hin ausgerichtet sind. Reduziert wird dabei der dialogische Charakter der Dichtung im Sinne eines angesprochenen Gegenübers zugunsten einer räumlichen und zeitlichen Überschreitungsbewegung, die den Weg der poetischen Sprachfindung nochmals nachzeichnet.¹¹⁶ Im Motiv der imaginären Reise verbinden sich zentrale Themen wie Exil und Judentum mit den grundlegenden

115 Die genannten Deutungen nicht beachtend vermutet Olschner weitere Bedeutungen wie Varianten der Flußnamen Elbe oder Aube oder gar dem alten Namen für Nordengland bzw. Schottland, der somit eine historisch wie mythisch geprägte Landschaft aufruft (vgl. Olschner (1997), 351).

116 Auf sprachlicher Ebene hingegen tritt die dialogische Gestalt des Gedichts deutlich hervor, insbesondere mit Blick auf den intensiven Bezug auf andere Dichter:innen. Vorangestellt ist dem Gedicht ein leicht verändertes Zitat aus Marina Zwetajewas Gedicht *Zá gorodem!*, welches im letzten Vers mit der für Celan wichtigen Aussage endet „Dichter sind Juden“. Überhaupt stellen russische Autor:innen einen zentralen Bezugspunkt für dieses Gedicht dar, wie schon der Titel erahnen lässt, diese hat Christine Ivanović ausführlich nachgewiesen (vgl. Ivanović (1996), 98–107). Auch mit französische Autor:innen tritt das Gedicht in intertextuellen Dialog, etwa wenn „Pont Mirabeau“ (V. 56) nicht nur eine konkrete Brücke in Paris benennt, von der aus sich Celan einige Jahre später selbst in die Seine stürzen wird, sondern ebenso das gleichnamige Gedicht von Apollinaire aufruft.

Voraussetzungen von Dichtung, die schon in den vorherigen Gedichten den Weg hin zu einem eigenen dichterischen Sprechen markierten: die Bewegung in den Abgrund an den Rand des eigenen Verstummens hin zu einem Erwachen und Erwaschen einer neuen Dichtung.¹¹⁷

Und mit dem Buch aus Tarussa setzt in den ersten beiden Strophen mit einer Kartographie des Himmels ein:

Vom
Sternbild des Hundes, vom
Hellstern darin und der Zwerg-
leuchte, die mitwebt
an erdwärts gespiegelten Wegen, (V. 1–5)

So eröffnet das ‚Sternbild des Hundes‘ mit dem ‚Hellstern darin‘ die zu beschreitenden Wege des zunächst kosmischen Raums, dessen „Himmelskarte“ (V. 70) mithilfe weiterer Sternbilder wie der Waage oder des Orion vermessen wird. Von diesem kosmischen Raum führen die verschlungenen Wege „streuend / im Bannkreis erreichter / Ziele und Stelen und Wiegen“ (V. 10–12) in der dritten Strophe „hinaus in Unland und Unzeit“ (V. 21). Exil und Verfolgung sind dabei die zentralen Themen,¹¹⁸ die ‚Stelen‘ und ‚Wiegen‘ bebildern die Vernichtung und rufen die existentialistische Frage nach einer noch „verfolgbaren / Ahnen- / reihe Derer- / vom-Namen-und-Seiner- / Rundschlucht“ (V. 25–29) auf. Während diese drängende Frage in *Radix*, *Matrix* und *À la pointe acérée* jedoch nur außerhalb des Gedichts gestellt werden konnte, wird sie in *Und mit dem Buch aus Tarussa* im Gedicht selbst artikulierbar, wenngleich nur als über mehrere Versgrenzen und Enjambements gebrochene. Von diesem ‚Unland‘ ausgehend führt die vierte Strophe an „erdwärts gespiegelten Wegen“ hinab zum irdischen Raum, welcher mit Reflexionen über die Voraussetzungen dichterischen Sprechens in Verbindung gebracht wird:

Wie Jürgen Lehmann in seiner ausführlichen Interpretation dargestellt hat, führt Celan in *Und mit dem Buch aus Tarussa* die räumliche Überschreitung mit der sprachlichen Grenzüberschreitung in eins, entwirft er das Übersetzen als Überschreiten sprachlicher Grenzen als „integraler Bestandteil von Dichtung“ (Lehmann 2009, 121).

117 Vgl. dazu Lehmann (1997c); Lehmann (2009).

118 Hierauf verweisen auch die „Pilgerstäbe“ der zweiten Strophe, die im „Jakobsstab“ in der siebten Strophe noch einmal aufgenommen werden. Nach Lehmann wird letzterer lesbar einerseits als Bezug zu Jakob, dem Stammvater Israels und „Urbild des Vertriebenen“, andererseits als Bezeichnung für den aus drei Sternen bestehenden Gürtel des Sternbilds Orion, der damit die entworfene Himmelskarte der ersten Strophe komplettiert (vgl. Lehmann (1997c), 364).

Von
 einem Baum, von einem.
 Ja, auch von ihm. Und vom Wald um ihn her. Vom Wald
 Unbetreten, vom
 Gedanken, dem er entwuchs, als Laut
 und Halblaut und Ablaut und Auslaut, skythisch
 zusammengereimt
 im Takt
 der Verschlagenen-Schläfe,
 mit
 geatmeten Steppen-
 halmen geschrieben ins Herz
 der Stundenzäsur – in das Reich,
 in der Reiche
 weitestes, in
 den Großbinnenreim
 jenseits
 der Stummvölker-Zone, in dich
 Sprachwaage, Wortwaage, Heimat-
 waage Exil.

(V. 30–49)

Eingeleitet über die Baummetaphorik, die, wie Jürgen Lehmann festhält, bereits implizit auf die Dichtung vorausweist,¹¹⁹ führt die Bewegung des Gedichts in unbetretenes Terrain, in eine noch unbetretene Sprache, welche lautlich – ‚als Laut und Halblaut und Ablaut‘ – ‚skythisch zusammengereimt‘ und ‚mit geatmeten Steppenhalmen‘ fixiert einen neuen Raum, ein neues ‚Reich‘ eröffnet, als Möglichkeit eines Exils ‚jenseits der Stummvölker-Zone‘. Entschieden formuliert auch *Und mit dem Buch aus Tarussa* an dieser Stelle die Verbindung von Schrift und Klang als konstitutiv für Celans Dichtungsbegriff. Entwickelt sich dichterisches Sprechen, ‚vom Gedanken, dem er entwuchs‘, zuvorderst lautlich und rhythmisch, wie die polysyndetische Reihung der variierenden ‚Laut‘-Lexeme performativ vorführt sowie der ‚Takt der Verschlagenen-Schläfe‘ nochmals verdeutlicht, bedarf es doch der Fixierung, dem ‚mit geatmeten Steppenhalmen geschrieben‘, um schließlich so etwas wie Exil sein zu können.

Die Öffnung des Raums korrespondiert an dieser Stelle mit der Öffnung der Sprache, wie sich etwa am Neologismus des ‚Großbinnenreims‘, der den Großbinnenraum mitklingen lässt, eindrücklich zeigt. Dichterische Selbstreflexion und transgressive Raumerschließung fällt in dieser Strophe geradezu in eins. Voraussetzung für die Öffnung ist eine Überschreitung der ‚Stummvölker-Zone‘. Eine räumliche Überschreitungsbewegung, die zugleich eben jene

119 Vgl. Lehmann (2009), 119 f.

Überschreitung der Neigung zum Verstummen expliziert, die Celan bereits im *Meridian* als notwendige Bedingung der Dichtung formuliert hatte. Eine solch neue dichterische Sprache, wie sie die vierte Strophe entwirft, überwindet ihre eigene Neigung zum Verstummen durch das Wiegen und Abwägen: Sie ist ‚Sprachwaage, Wortwaage, Heimatwaage‘, einzelne Konzentration und äußerste Reduktion auf das Wort, auf die ‚erkennbare Stammsilbe‘, ein „behutsamer Umgang mit dem Laut, dem Buchstaben, eine Dichtung als Sprachwaage, die erst als solche das Verhältnis von Heimat und Exil abwägend und auf neue Weise bestimmen kann.“¹²⁰ Dass es hier ausschließlich um die Frage nach dem *Verhältnis* von Heimat und Exil geht, dass also die Idee von Heimat durchaus in Frage gestellt und es sich mit den Worten des *Meridian* also nur um eine ‚Art Heimkehr‘ handeln kann, verdeutlicht das Enjambement ‚Heimat- / waage Exil‘. Anders als die analoge Variation von ‚Halblaut und Ablaut und Auslaut‘ unterbricht das Enjambement diese asyndetische Reihung und stellt damit zum einen die ‚waage‘ genau zwischen Heimat und Exil, zum anderen parallelisiert es die Begriffe Heimat und Exil, wenn es beide an das Versende setzt.

Die sechste Strophe nähert sich einem solchen abwägenden, dichterischen Sprechen weiter an, indem sie eine neue Form der Überschreitungsbewegung einführt, nämlich das Überschreiten sprachlicher Grenzen im Akt der Übersetzung: „(Kyrillisches, Freunde, auch das / ritt ich über die Seine, / ritts überm Rhein.)“ (V. 58–60) Dichten, so wäre das einmalige Hervortreten des Ich in der Wanderbewegung des Reitens zu lesen, bedeutet immer auch Übersetzung, die Integration fremder Sprachen in die eigene, wie sie das Gedicht performativ in den Versen „Et quels amours!“ umsetzt. Ohne auf die bekanntlich große Bedeutung der Übersetzung für Celans Dichtung eingehen zu können, ist an dieser Stelle mit Blick auf die imaginäre Reise entscheidend, dass *Und mit dem Buch aus Tarussa* den Akt des Übersetzens mit der topographischen Raumgestaltung kurzschließt. So versinnbildlicht die Erwähnung der Pariser Brücke sowie das Reiten über die Flüsse Seine und Rhein den Akt des Über-Setzens im sprachlichen wie räumlichen Sinne, verzahnt Celan doch auch hier die Bewegung durch den Raum mit dem Akt der Sprachfindung und hebt mit dem Bild der Brücke zugleich das berührungstiftende und verbindende Moment seiner Dichtung hervor.¹²¹

120 Lehmann (2009), 120.

121 Das Bild der Brücke als Metapher der Übersetzung ist dabei keineswegs innovativ, wie etwa Sabine Strümper-Krobb in einem Überblicksaufsatz zu Übersetzungsmetaphern gezeigt hat (Strümper-Krobb (2016)). Interessant ist aber die Verschiebung, die Celan innerhalb dieser klassischen Metaphorik vornimmt: Dem Bild der Brücke liegt nach

Darüber hinaus evoziert das Gedicht mit dem Ausgangspunkt des „Pont Mirabeau“ im Sinne des topographischen Verfahrens eine West-Ost-Bewegung, die über die mehrfach genannte „Oka“ bis in die kommenden Strophe hinüberreicht: Ausgehend vom Pariser „Brückenquader“, „wo die Oka nicht mitfließt“, entspinnt sich die Reise über das in anderen Gedichten bereits eingeführte Schifffahrtsmotiv¹²² – „Ruderbank“ (V. 74), „Ruderknecht“ (V. 76) – von der Seine über den Rhein weiter gen Osten, wobei die Richtung der Bewegung auch hier wieder auf ein besonders hervorgehobenes Schlusswort ausgerichtet ist: „Kolchis“ (V. 80). Der Eigenname ‚Kolchis‘ ruft den antiken Mythos des Goldenen Vlies auf, welcher die zentrale Denkfigur von Wanderschaft und Sprachbewegung im Bild des sprechenden Schiffes Argo noch einmal kondensiert.¹²³ Zugleich benennt Kolchis eine antike, zwischen dem Kaukasus und dem Schwarzen Meer und damit im Grenzgebiet von Europa und Asien gelegene Landschaft. Wie Lehmann hervorhebt, ist dabei besonders bemerkenswert, dass Kolchis in allen drei Sprachen, die im Gedicht über das topographische Verfahren und die intertextuellen Verweise exponiert werden, nahezu homophon ist und darin als Schlusswort „vor allem einen sprachlichen Raum [konstituiert], in dem das Verschiedene der Sprachen und Kulturen, auf besondere Weise ‚zusammengereimt‘, zur Einheit gelangen soll“.¹²⁴ Das Ausgerichtetsein auf ein solches Schlusswort zeigt demnach in besonderer Weise, wie eng für Celan das Motiv der imaginären Reise als ‚Bewegung des Gedichts‘ mit der Suche nach einem neuen poetischen Sprechen verbunden ist. In diesem Sinne ist für Lehmann „Kolchis [...] ein Aufscheinen eines noch zu erforschenden,

Strümper-Krobb zuerst einmal eine klare Trennung von zwei Orten zugrunde, die über eine stabile und permanente Verbindung überwunden werden kann. Entscheidend ist dabei, dass der Weg, der in wechselseitige Richtung begehbar wird, weniger im Mittelpunkt steht als vielmehr das Ankommen am anderen Ort (vgl. Strümper-Krobb (2016), 155). Für Celan hingegen steht in *Und mit dem Buch aus Tarussa* offenbar stärker die Bewegung und der Weg selbst im Mittelpunkt als das tatsächliche Erreichen des Zielortes. Denn unter dem Pont Mirabeau fließt ja gerade die Oka nicht mit, wie das Gedicht weiß, das Bild einer statischen Brücke reicht also nicht hin, um eine Verbindung zwischen dem Deutschen, Französischen und Russischen zu stiften, welche erst durch das Reiten des Ichs, wohlgermerkt über Flüsse und damit dann gerade doch über Brücken, möglich wird. Was sich hier also zeigt, ist, dass die Bedeutung der (Um)Wege und dem ständigen Aufschub bzw. der potentiellen Unmöglichkeit des Ankommens, die Celan im *Meridian* für die eigene Dichtung ausgeführt hatte, zugleich auch für seine Übersetzungspoetik geltend gemacht werden können.

122 Etwa in *Kolon, Die Silbe Schmerz, Es ist alles anders* sowie damit verbunden die Bewegung des Schwimmens in *Zwölf Jahre* oder *Flimmerbaum*.

123 Vgl. Lehmann (2009), 122.

124 Ebd.

durch Sprache zu entwerfenden Raumes und folglich das, was Celan in seiner Bühner-Preisrede als U-topie bezeichnet hat.¹²⁵

Während die imaginäre Reise in *Mit dem Buch aus Tarussa* in der Verbindung von Wanderschaft und Sprache vor allem als räumliche Überschreitungsbewegung entworfen wird, findet sie sprachlich über die Dominanz der elliptischen Syntax auch als zeitliche Eingang. Die für den hohen Ton charakteristische enge Verschränkung raum-zeitlicher Dimensionen, die einzig im Vers ‚in Unland und Unzeit‘ anklingt, wird hier vor allem durch das Fehlen von Verben sichtbar. Damit unterstreicht das Gedicht durch die elliptische Struktur und die sich ständig wiederholende Präpositionen ‚Von‘ oder ‚Vom‘ am Verseingang auch sprachlich die Tendenzen der Bewegung und der Offenheit. Zugleich fehlen mit den Verben gerade die Wörter, die die Zeitstruktur des Gedichts überhaupt erst artikulieren können. Die elliptische Struktur wird demzufolge lesbar als Überschreitung der zeitlichen Grenzen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Sinne der ‚Zeitoffenheit‘ des Gedichts.¹²⁶

Wie an der Analyse deutlich wird, steht nicht nur die poetische Raumkonstruktion im Zentrum der *Niemandsrose*, sondern vor allem die grenzüberschreitende Bewegung, die sich als imaginären Reise durch verschiedene Zeiten und Räume entfaltet. Damit bildet die imaginäre Reise auch für Celans Dichtung ein zentrales Strukturmerkmal, das dem in den Preisreden formulierten Unterwegssein des Gedichts sowie dem Versuch, Richtung zu gewinnen, poetische Gestalt verleiht. In dieser den Band durchziehenden Reisebewegung werden die verschiedenen Konstellationen des Umwegs als Grundkonstituens von Celans hohem Ton greifbar: Im Durchschreiten von Raum und Zeit als Vermessen des Gegebenen und Möglichen ist sie der poetische Ausdruck der Funktion seiner Dichtung, ‚sich Wirklichkeit zu entwerfen‘. Eine ansprechbare Wirklichkeit, in der die Möglichkeiten eines dichterischen Sprechens nach der Shoah ebenso ausgelotet werden wie die einer neuen Form der Begegnung zwischen Ich und Du, vielleicht sogar die einer neuen Gemeinschaft, in der beide zusammenfinden können.

Die Evolutionslogik des Bandes folgt dabei eben diesen Umwegen, die Celan in den Preisreden theoretisch umrissen hatte. In der Engführung der Bewegung durch Raum und Zeit mit der Sprache einerseits, mit den Möglichkeiten eines ansprechbaren Gegenübers andererseits führen die Wege der Gedichte in die eigene Abgründigkeit hinein, an den Rand des Verstummens und des Verlustes einer zuvor noch erinnerbaren Ansprechbarkeit. Doch ist diese Bewegung, wie

125 Ebd.

126 Vgl. ebd.

Celan in der *Bremer Rede* präzisiert, notwendig, um ‚angereichert von all dem‘ wieder hervortreten zu können. Das gilt für die Sprache ebenso wie für ein ansprechbares Gegenüber. Die imaginäre Reise der *Niemandsrose* setzt diesen Anspruch in die poetische Praxis um.

In der Überschreitungsfigur greift Celan dezidiert auf Hölderlins hohen Ton zurück und verhandelt dabei zugleich die notwendige Verschiebung hin zu einem eigenen hohen Ton. An Hölderlin anschließend tritt in der Verschränkung der verschiedenen Aspekte der Wirklichkeitsbezug seiner Dichtung und ihre sich hieraus überhaupt erst eröffnende gemeinschaftsstiftende Funktion hervor. Doch sucht sich Celan im Motiv der imaginären Reise der im vorigen Kapitel herausgearbeiteten zentralen Leerstelle, die ihn von Hölderlin trennt, anzunähern: Wirklichkeit und ein ansprechbares Gegenüber können nur im Modus des Suchens, im Beschreiten von Umwegen gedacht werden. Nur indem die Gedichte diese Umwege gehen, sich der eigenen Abgründigkeit und Unmöglichkeit aussetzen, so das poetische Programm der *Niemandsrose*, kann Wirklichkeit gesucht und vielleicht sogar gewonnen werden. Dabei ist es gerade diese immer wieder am Rande des Verstummens stattfindende Konfrontation mit der nach der Shoah prekär gewordenen Gemeinschaft, die letztlich eine neue Form menschlicher Begegnung denkbar werden lässt. Eine Begegnung, die vielleicht sogar als eine ‚Art Heimkehr‘ gedacht werden kann.

5.2 „Rückkehr in das eben noch Stimmhafte“. Der Modus chorischen Sprechens nach der Shoah

Wo eine solche Begegnung nur noch über Umwege zu finden sein kann, muss auch um ein poetisches Sprechen gerungen werden, das als ‚angereicherte Sprache‘ noch Ansprechbarkeit gewährleisten kann. Der Denkfigur der imaginären Reise folgend erproben die Gedichte der *Niemandsrose* anhand verschiedener sprachlicher Verfahren solch ein Sprechen, das sich stets auf ‚Wegen von einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘ bewegt und damit dezidiert an das Stimmhaftwerden der Sprache geknüpft ist. Im Sinne eines chorischen Sprechens nach der Shoah setzen die Gedichte hierfür das Prekärwerden der Gemeinschaft, den Weg in die eigene Abgründigkeit und Wortlosigkeit, der vornehmlich die Gedichte des zweiten Zyklus prägt, performativ in ständigen Redeabbrüchen als wortwörtliches Verstummen um. Diese ‚Beschneidung des Wortes‘ wird im zweiten Zyklus vor allem in Zusammenhang mit jüdischen Stimmen gebracht. Es ist der im Zuge der Shoah gewaltvolle Verlust jener Stimmen, den es zu bezeugen und damit gleichsam zurück ins Stimmhafte zu überführen gilt. Möglich ist dies nur in einem anderen Sprechen, so legen es

die Gedichte nahe, in dem die Versehrtheit der Stimmen Gestalt gewinnt. So dominiert vor allem die Gedichte des vierten Zyklus ein stammelndes Sprechen, das über den sprachlichen Akt der Konjugation erzeugt wird, wie auch über Wiederholungen, Reihungen und assonante Verkettungen. Dieses Verfahren dokumentiert eine tentative Auslotungsbewegung als Versuch, sich dem ansprechbaren Gegenüber anzunähern, eine noch mögliche Form der Gemeinschaft zu eruieren, und gleichzeitig über den Klang der Worte als ein ‚auf die Stammsilbe reduziertes Sprechen‘ neue Sinnhorizonte jenseits des Semantischen zu eröffnen.

Insofern sich diese Verfahren darum bemühen, eine Sprache zu finden, in der das Ich und das Du erneut in Kontakt treten können, erweisen sie sich als stets auf ein ansprechbares Gegenüber ausgerichtet und werden lesbar als Suche nach Möglichkeiten eines chorischen Sprechens nach der Shoah. Die Gedichte loten dabei den noch ‚singbaren Rest‘ aus, die Art und Weise, wie Gesang noch möglich sein kann. Zugleich schließen gerade die freirhythmischen Gedichte des letzten Zyklus dezidiert an Hölderlins *Gesänge* an, wenn sie die für seinen hohen Ton charakteristische harte Fügung aufgreifen und weiter radikalisieren. In diesem Sinne suchen sich Celans Gedichte durchaus dem hohen Ton anzunähern, reflektieren dabei aber auch immer die Leerstelle, die einen Rückgriff auf Hölderlin unmöglich macht: Angesichts der Vernichtung jüdischer Stimmen und des propagandistischen Missbrauchs der deutschen Sprache im Nationalsozialismus braucht es ein neues Sprechen, ein Sprechen, das darum ringt, den Verstummten eine Stimme zu geben und das gleichzeitig die eigene Versehrtheit wie die der Sprache in sich trägt. Ein solcher Chor kann nur noch vor dem Hintergrund einer ‚radikaleren Individuation‘ gedacht werden, als Versuch einer vereinzelter Stimme, auf ein Du zu treffen und darin vielleicht zu einem gemeinsamen Sprechen anheben zu können. Ein Sprechen, das sich den Verwerfungen bewusst bleibt und darum nur als versehrtes agieren kann.

Wie im vergangenen Kapitel herausgearbeitet wurde, steht im Mittelpunkt des ersten Zyklus eine noch erinnerbare Gemeinschaft, auf die die Bewegung der imaginären Reise ausgerichtet ist. Diese Begegnung im Sinne eines ‚Immernoch‘ inszenieren die Gedichte vornehmlich über die Semantik des Singens und Sprechens als noch vorhandene Möglichkeit einer stimmhaften Sprache. *Es war Erde in ihnen* führt exemplarisch den noch denkbaren Gesang als Begegnung von Ich und Du vor. Während das anonymisierte Sie sprachlos ist, sie ‚hörten nichts mehr‘, sie ‚erfanden kein Lied‘ und ‚erdachten sich keinerlei Sprache‘, tritt das ‚Singende‘ erst im Wechsel der Personalpronomen zutage. Erst wenn Ich und Du über den sprachlichen Akt des Konjugierens

miteinander in Kontakt treten, eröffnet sich die Möglichkeit des Gesangs. Auf andere Weise stellt auch das Gedicht *Zürich, Zum Storchen* über die Semantik des Sprechens und Hörens von Anfang an die Begegnung von Ich und Du als eine stimmliche in den Mittelpunkt: Zweifach wird „die Rede“ (V. 1, 12) zwischen den beiden aufgegriffen, „ich sprach“ (V. 12), „dein Mund / sprach“ (V. 20 f.) sowie „ich hörte“ (V. 21) belegen das stimmliche Moment der Begegnung, aus der in der letzten Strophe ein gemeinschaftliches Wir entsteht. Ein Wir, das zwar nicht weiß, „was / gilt“ (V. 26 f.), aber sich dennoch im erinnerten Gespräch, im Sprechen und Hören der Stimme des anderen, zu konstituieren vermag.

Während die Bewegung der Gedichte im Anschluss, wie am Motiv der imaginären Reise gezeigt wurde, immer stärker auf das Prekärwerden dieser Gemeinschaft zuhalten, auf die existentielle Trennungserfahrung, die im Zentrum des zweiten Zyklus steht, geht auch die Stimme verstärkt ihrem Verstummen zu. Die kommunikative Leistung der Sprache wird bereits in *Tübingen, Jänner* im lallenden Sprechen fragwürdig, insofern sie nicht mehr auf ein ansprechbares Gegenüber zu treffen vermag. Die darin liegende Potentialität, die Celan in seinen theoretischen Überlegungen anreißt und die bei der Suche nach Wirklichkeit eine durchaus gewichtige Rolle spielt, bleibt an dieser Stelle vorerst verborgen – das Gedicht bricht mit dem stammelnden ‚Pallaksch, Pallaksch‘, das bei Hölderlin ‚Ja, wie auch Nein‘ bedeuten konnte, ab. Das nachfolgende Gedicht *Chymisch* führt diesen Weg weiter von einer sich ihrer kommunikativen Leistung verweigernden Sprache hinein in das eigene Verstummen, in das „Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten / Händen“ (V. 1–3) der ersten Strophe. Das Gedicht rückt an dieser Stelle die körperliche Dimension der Stimme ins Zentrum. Explizit verbindet es das mit dem Schweigen implizierte Verstummen mit dem versehrten Körper, mit den ‚verkohlten Händen‘.

Die in der imaginären Reise beschrittenen Wege hinein in die eigene Abgründigkeit korrelieren mit den in der *Bremer Rede* skizzierten Wegen in das ‚furchtbare Verstummen‘ und in die ‚eigenen Antwortlosigkeiten‘. Das sich in *Chymisch* bereits ankündigende Schweigen durchzieht den zweiten Zyklus leitmotivisch auch mit Blick auf die sprachlichen Verfahren. So eruiert das bereits diskutierte Gedicht *Flimmerbaum* als Resümee des ersten und Exposition des zweiten Zyklus noch einmal rückblickend die Möglichkeiten des Gesangs, den *Es war Erde in ihnen* noch als möglichen erinnern konnte. Gleich zweimal fragt das Ich das Du ‚weißt du noch, daß ich sang?‘ Die, wie schon gezeigt, ins Leere führenden, vergeblich insistierenden Rückversicherungsfragen, die das Gedicht strukturieren, betreffen auch die Möglichkeit des Gesangs. Die Bewegung ‚weltabwärts‘ geht mit der endgültigen Abkehr vom Gesang, ‚ich sang nicht‘, und der Bewegung in das eigene Verstummen einher.

Die Gewissheit des Verstummens, die sich in der resignativen Aussage ‚ich sang nicht‘ niederschlägt, nimmt wenig später das Gedicht ... *rauscht der Brunnen* in radikalerer Form wieder auf, wenn es das Schweigen von Anfang an in den Mittelpunkt rückt. Schon der Titel setzt typographisch über die drei Punkte ein Schweigen ins Bild, aus dem heraus das Gedicht erwächst.¹²⁷ Ein Schweigen, das das Ende der ersten Strophe expliziert: „Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr / gebetscharfen Messer / meines / Schweigens.“ (V. 1–4). Das Schweigen in Verbindung mit dem Bild des Messers deutet eine Denkfigur an, die im Verlauf des Zyklus immer mehr an Bedeutung gewinnt: Eine gewaltvolle ‚Beschneidung des Wortes‘, die auf die körperliche Versehrtheit oder gar Vernichtung des Menschen zurückweist. In ... *rauscht der Brunnen* wird der Akt der Verstümmelung des Körpers als eine radikale Verstümmelung der Sprache in der zweiten Strophe explizit zusammengedacht: „Ihr meine mit mir ver- / krüppelnden Worte“ (V. 5 f.). Mit der körperlichen Versehrtheit des Ich geht ebenso eine Versehrtheit der Sprache einher. Die ‚verkrüppelnden Worte‘, die sprachlich über das Enjambement zusätzlich entstellt werden, brechen sich im Folgenden über die anschließenden Reduplikationen Bahn: „Und du: / du, du, du“ (V. 8 f.) und „Wieviel, ob wieviel / Welt. Wieviel / Wege“ (V. 13–15). Sie brechen sich auch performativ Bahn über die wortwörtliche Beschneidung des Wortes „Menschen“, wenn die letzte Strophe ein von dem Wir zukünftig zu singendes, von „den Men, mit den Schen, mit den Menschen“ (V. 19) handelndes „Kinderlied“ (V. 17) ankündigt. Der Bezug zum Kinderlied eröffnet zugleich eine Möglichkeit, wie eine solch versehrte Sprache dennoch gedacht werden kann: Als ein kinderliedähnliches „Spiel mit Sprach-Klängen“¹²⁸, eine Reduktion auf die klangliche Dimension poetischen Sprechens, die neue Verbindungen zu knüpfen vermag. Celans Rückgriff auf das Kinderlied, der sich auch in den Gedichten *Abzählreime* und *In der Luft* niederschlägt, kann natürlich nicht als naiver Zugang zur Welt verstanden werden. Vielmehr stellt dieser Rückgriff einen Ausdruck des Strebens nach einer „authentischeren“ Sprache und einem „wahren Sprechen“ dar.¹²⁹ Das Kinderlied befindet sich damit in einem Spannungsfeld zur geläufigen Rede: „In der durchaus konventionellen und kodifizierten Vorstellung ‚kindlichen‘ Sprachgebrauchs reflektiert sich

127 Barbara Wiedemann liest in ihrem Kommentar zu dem Gedicht die drei Punkte weniger als ein typographisch inszeniertes Schweigen als vielmehr als einen dezidierten Rückbezug auf das Gedicht *Kristall* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis*. Dass in diesem Sinne ... *rauscht der Brunnen* als Wiederaufnahme eines vorherigen Gedichts fungiert, soll hier nicht ausgeschlossen, aber um eine weitere Lesart erweitert werden (vgl. Wiedemann (1997a), 154. Vgl. auch Schulz (1977), 122).

128 Schmitz-Emans (1993a), 222.

129 Ebd., 220 f.

der zweifache Wunsch nach einem Bruch mit der sprachlichen Norm und nach Entdeckung neuer sprachlicher Möglichkeiten.¹³⁰ Schon im *Meridian* spricht Celan von der „Kinder-Landkarte“¹³¹, auf der er sich bewegt. In beidem, Kinder-Landkarte wie Kinderlied, manifestiert sich, wie Ruth Lorbe festhält, „die Bedeutung eines festen, zuverlässigen Stützpunkts für Celans gefährliche Gänge in noch unbetretenes Sprachland.“¹³²

In ... *rauscht der Brunnen* wird nun besonders deutlich, dass die „Idee der Kindersprache auf zwei Ebenen an[klingt]: auf der inhaltlich-semantic und der strukturellen.“¹³³ Das noch zu singende Kinderlied, so legt es das Gedicht nahe, ist eines über die Menschen, eines, in dem, „die Menschen zur Sprache finden sollen“¹³⁴, wie Monika Schmitz-Emans betont. Die Gegenwart des Gedichts hingegen schließt ein solches noch aus. Einzig die Aussicht darauf wird an dieser Stelle artikulierbar, das Wort ‚Menschen‘ fällt ebenso jener ‚Verkrüppelung‘ der Worte anheim, von der zuvor im Gedicht die Rede war. Auf struktureller Ebene spricht sich das Gedicht jedoch bereits dem zukünftigen Kinderlied zu. Denn die sprachliche Dekonstruktion des Wortes ‚Menschen‘ liest sich neben dem Rückbezug auf das Bild der Messer und der ‚verkrüppelnden‘ Worte zugleich auch als Anklang auf das Kinderlied *Meine Mu, meine Mu, meine Mutter schickt mich her ...* Hierauf deuten vor allem die Vorstufen des Gedichts hin, in welchen es in Analogie zu dem Kinderlied noch hieß: „das mit den Men-, / den Men-, / den Men- / schen“.¹³⁵ Das stammelnde Sprechen, das sich in der Dekonstruktion des Wortes ‚Menschen‘ manifestiert, deutet also nicht nur auf eine versehrte Sprache hin, auf ihre ‚Neigung zum Verstummen‘, sondern auf das darin liegende konstruktive Potential einer „kindlich-stammelnden, nur stückchenweise artikulierten Rede“¹³⁶. Auf ein

130 Ebd., 222.

131 BCA 15.1, 50.

132 Lorbe (1987), 83.

133 Schmitz-Emans (1993a), 221. Dies gilt freilich auch für die anderen beiden Gedichten, in denen Celan dezidiert auf das Kinderlied zurückgreift, doch scheint dort jeweils eine Ebene zu dominieren. In *Abzählreime* steht, und hierauf verweist der Titel deutlich, vor allem die strukturelle Ebene im Mittelpunkt, das Sprachspiel mit scheinbar heterogenen Signifikaten, die im Text in neue Verbindungen gebracht werden. In *In der Luft* hingegen avanciert das „Maikäferlied“ zur Heimat des Verbannten. Unter intertextueller Bezugnahme auf ein deutsches Volkslied, das die Zerstörung Pommerns im Dreißigjährigen Krieg thematisiert, wird das Singen über das ‚was geschah‘, in einen neuen Kontext gestellt, nämlich in den der Shoah, und kann so zum neuen Heimatland des ‚Verbannten‘ und ‚Verbrannten‘ werden (vgl. Wiedemann (2014), 716; Benedek (2012), 95).

134 Schmitz-Emans (1993), 221.

135 BCA 6.2, 138. Vgl. auch Wiedemann (2014), 687.

136 Schmitz-Emans (1993), 222.

sprachliches Verfahren, das sich aus der „Freude am Spiel mit Sprach-Klängen [konstituiert], welche vielleicht die Kraft besitzen, noch die heterogensten Signifikate im Text sich treffen und miteinander reagieren zu lassen“.¹³⁷ Dass sich diese an den Klang und damit die Stimme gebundenen sprachlichen Verfahren im Spannungsfeld von sprachlicher Dekonstruktion und Konstruktion entschieden als Ausdruck der Wirklichkeitssuche des Gedichts verstehen lassen, wird nachfolgend noch genauer erläutert.¹³⁸ In ... *rauscht der Brunnen* verdeutlicht aber schon der Bezug zum Kinderlied, wie Celan über den Klang das in der Zukunft verortete Moment der Begegnung bereits in der Gegenwart des Gedichtes hörbar werden lässt. Denn während inhaltlich das zu singende Kinderlied von den Menschen in die Zukunft verlagert wird, hebt Celan auf struktureller Ebene das für die Suche nach einer neuen Sprache konstruktive Element des Kinderliedes, das Sprachelemente als klangliche „Bausteine“¹³⁹ nutzt, hervor und öffnet so das Gedicht für ein zukünftiges Sprechen. Als Sprechen eines Wir, dem in der Strophe zuvor noch das Wort beschnitten wurde, „Krücke, du Schwinge. Wir –“ (V. 16), das sich aber in einer stammelnden, kinderliedähnlichen Sprache als zukünftiges zu konstituieren vermag.

Die Beschneidung des Wortes und das Verstummen der Stimme werden in den nachfolgenden Gedichten des zweiten Zyklus weiter ausgestaltet. Dabei werden nun offenkundig verstärkt jüdische Kontexte verhandelt – es ist vornehmlich die jüdische Stimme, die dem Verstummen anheimfällt. Die Gedichte verhandeln damit ausdrücklich die Erfahrung der Shoah und konfrontieren das eigene poetische Sprechen mit der Frage, wie diesen Stimmen im Sinne der Figur der *Prosopopöia* noch Gehör verschafft werden kann.

Das in ... *rauscht der Brunnen* angelegte Motiv der Beschneidung des Wortes kehrt ausdrücklich im Gedicht *Einem, der vor der Tür stand* als Imperativ wieder: „Diesem / beschneide das Wort“ (V. 16 f.). Die geforderte Beschneidung des Wortes erfährt auch in diesem Text eine performative Umsetzung, diesmal jedoch als Verstummen der Rede des Ich, wenn das Gedicht als einziges in der *Niemandsrose* mit einem Abbruch mitten im Wort Rabbi endet: „Reiß

137 Ebd.

138 Wobei angemerkt werden muss, dass weder das stammelnde Sprechen noch andere klangliche Verfahren allein auf die Bedeutung des Kinderliedes zu reduzieren sind. Hierauf weist auch Lorbe ausdrücklich hin, wenn sie in ihrer Untersuchung zwar nach „Berührungspunkte[n] zwischen den kindlichen Produkten und Celans Lyrik“ fragt, aber zugleich einschränkend bemerkt, dass damit keineswegs ein struktureller Einfluss der Kinderreime auf das überaus komplexe Werk Celans konstatiert werden solle (Lorbe (1987), 83).

139 Ebd.

die Morgentür auf, Ra- –“.¹⁴⁰ Dass nun die Rede der Aussageinstanz selbst an dieser Stelle abbricht, zeugt selbstbezüglich von der starken ‚Neigung zum Verstummen‘ des Gedichts, die einerseits über den Gedankenstrich am Ende einen zusätzlichen Ausdruck findet, sich andererseits aber auch in den Leerzeilen ankündigt, die über die Punktierung gleichsam als eigene Strophen ausgewiesen werden und darin als typographisch inszeniertes Schweigen semantische Relevanz erhalten. Ganz ähnlich verfahren die nachfolgenden Gedichten *An niemand geschmiegt* und *Zweihäusig, Ewiger*, aber auch in den beiden Gedichten *Zwölf Jahre* und *Die Schleuse* des ersten Zyklus finden sich punktierte Linien. Allerdings unterscheiden sich die Gedichte aus dem zweiten Zyklus von denjenigen des ersten in der Art und Weise, wie das Gedicht nach dieser Pause neu ansetzt und darin das Verstummen der Sprache behandelt. In *Zwölf Jahre* und *Die Schleuse* findet sich die Punktierung nach der zweiten bzw. ersten Strophe, sie markiert ein Innehalten, von dem aus aber die Bewegung des Gedichts jeweils neu anzusetzen vermag. Anders in den Gedichten des zweiten Zyklus. In allen dreien findet sich die punktierte Linie unmittelbar vor der letzten Strophe, in welcher statt eines Neuansetzens der Sprachbewegung immer ein Rückgriff auf bisher Gesagtes stattfindet. Während *Einem, der vor der Tür stand* mit der punktierten Leerzeile zwischen „Wirf auch die Abendtür zu, Rabbi“ (V. 27) und „Reiß die Morgentür auf, Ra- –“ die dialektische Bewegung von Schließen und Öffnen, die programmatisch für Celans Dichtungsverständnis steht, sprachlich nicht zu einem Ende gelangen lässt, schlägt *Zweihäusig, Ewiger* offensiv einen resignativen Ton an: So endet die dritte Strophe mit der Aufforderung „er / komme und lege uns trocken“ (V. 15) nach der punktierten Linie mit der ernüchternden Einsicht „er kommt nicht, er legt uns nicht trocken.“ (V. 17). Auch in diesem Gedicht spielt die jüdische Mystik eine zentrale Rolle, die ‚Neigung zum Verstummen‘ korreliert in beiden Gedichten offenbar mit einer doppelten Trennungserfahrung, nämlich derjenigen zwischen Ich und Du ebenso wie der Verlustenerfahrung einer kulturellen Gemeinschaft des vereinzelteten, jüdischen Subjekts, die bereits in *Radix, Matrix* in der Frage nach der gemeinsamen ‚Wurzel Abrahams, Wurzel Jesse‘ anklang.

Ebenso im jüdischen Kontext ist das Gedicht *Benedicta* zu verorten, welchem als Motto ein „Jiddisches Lied“ vorangestellt wird.¹⁴¹ Unter der hier

140 Zu einer ausführlicheren Interpretation, die vor allem die jüdischen Kontexte, die im Gedicht angelegt sind, in den Blick nehmen, vgl. vor allem Pöggeler (1986), 342–350; außerdem Perez (2010), 123–130 sowie P. Neumann (1997b).

141 Zu einer ausführlicheren Interpretation vgl. etwa Marlies Janz, die das Jiddische in diesem Gedicht vor allem als „Profanisierung von Sakralem“ liest und darin die „Konzeption

aufgeworfenen Perspektive erlangt vor allem die vierte Strophe an Bedeutung, in welcher es heißt: „Du, die du's hörtest, da ich die Augen schloß, wie / die Stimme nicht weitersang nach: / 's mus asoj sein“ (V. 12–14). Über den variierenden Rückbezug auf das vorangestellte Jiddische Lied – „*Zu ken men aroffgeijn in himel araijn / Un fregn baj got zu's darf asoj sein?*“¹⁴² – wird die Stimme, die nicht weitersang, explizit als jüdische Stimme lesbar. Die Verschiebung zwischen der vorangestellten Frage an Gott, ob es so sein dürfe, hin zur Aussage, dass es so sein müsse, mit der die Rede anschließend abbricht, evoziert, wie Wiedemann schreibt, eine Mehrdeutigkeit im Hinblick auf das Motto selbst, dass nämlich die Berechtigung der Frage bekräftigt wird, während diese Frage gleichzeitig eine direkte Antwort bekommt.¹⁴² Außerdem stellt sie der im Jiddischen Lied verhandelten, drängenden Frage nach der Gerechtigkeit Gottes und der Theodizee eine geradezu ernüchternde Antwort entgegen – ‚es muss so sein‘ – und ruft so mit dem Verstummen der jüdischen Stimme die Erinnerung an ihre Vernichtung in der Shoah wach. Das Verstummen der Stimme steht also auch in diesem Gedicht in einem ausdrücklichen Wirklichkeitsbezug mit der Vernichtung des jüdischen Kollektivs.¹⁴³ Die Bewegung der Gedichte des zweiten Zyklus auf den Wegen in die eigene Abgründigkeit, die im Motiv der imaginären Reise sowohl auf die Dimension der Verlusterfahrung der Begegnung mit dem Anderen (und damit dem Verlust der jüdischen Kollektivität) als auch auf das dichterische Sprechen selbst bezogen wurden, verbindet sich offenkundig zugleich mit dem Verstummen der jüdischen Stimme.

Entsprechend geht mit der sich ankündigenden Öffnungsbewegung in *À la pointe acérée* am Ende des zweiten Zyklus auch ein erneutes Stimmhaftwerden der Sprache einher, als eine, wie in der Notiz im Umfeld des *Meridian* formuliert, ‚Rückkehr in das eben noch Stimmhafte‘. Diese Überschreitung des Verstummens hin in das ‚eben noch Stimmhafte‘ findet sich im Bild der ‚blubbernden Wege‘. Das Blubbern steht nicht nur, wie bereits erläutert, für

einer kreatürlichen und für die Sache der leidenden Kreatur Partei ergreifenden Sprache“ erkennt (Janz (1976), 141 f.). Oder Otto Pöggeler, der Janz' Interpretation der Profanisierung in Frage stellt und im intertextuellen Vergleich mit *Tenebrae* vielmehr die Bedeutung der eher affirmativen als absolut kritischen Auseinandersetzung mit der jüdischen Tradition nach der Shoah hat (vgl. Pöggeler (1986), 130–137).

142 Vgl. Barbara Wiedemann (1997b), 205.

143 Diese Dimension steht im Zentrum von Jakobs Untersuchung der *Niemandsrose*, in welcher er u. a. den Bewusstwerdungsprozess eines jüdischen Ichs nachvollzieht. Auch wenn Jakob in vielerlei Hinsicht zuzustimmen ist, widerspricht die Arbeit doch ausdrücklich seiner Schlussfolgerung, der in der *Niemandsrose* poetisch formulierte dialogische Anspruch sei genau genommen nicht auf ein ansprechbares Gegenüber ausgerichtet, sondern vielmehr ein schlechthin auf das jüdische Ich und sein Bewusstwerdungsprozess bezogener (vgl. Jakob (1993), insb. 265–270).

einen geologischen Prozess, in welchem sich die Oberfläche für darunterliegende Materialien öffnet, sondern gleichzeitig für ein radikal reduziertes, ein ‚kreatürliches‘ Sprechen, das jene Forderung nach der ‚Rückkehr in das eben noch Stimmhafte‘, nach einer Dichtung bebildert, welche auf ‚die im durchröchelten Stammeln erkennbare Stammsilbe‘ zurückgeworfen ist.

Im dritten Zyklus werden die ‚Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird‘, vornehmlich über klangliche Verfahren besprochen, am deutlichsten sicherlich in den bereits diskutierten Gedichten *Ein Wurfholz* und *Anabasis*. In *Ein Wurfholz* findet die Verbindung der Überschreitungsbewegung der imaginären Reise mit dem Stimmhaftwerden der Sprache ihren Ausdruck performativ im Reim. Schreitet das Gedicht über das Wurfholz als Wandersubjekt den Weg der eigenen Abgründigkeit noch einmal retrospektiv ab – ‚verzweigt, verwinzigt, vernichtet, verbracht und verworfen, sich selber der Reim‘ –, wird die Rückkehr in den Reim – ‚so kommt es geflogen, so kommts wieder und heim‘ – zur programmatisch zu suchenden ‚Art Heimkehr‘. Diese Art Heimkehr wird über den Gleichklang von ‚Reim‘ und ‚heim‘ ausdrücklich auch auf die klangliche Dimension ausgeweitet. *Anabasis* verhandelt unterdessen über die onomatopoesische Nachahmung der Glockentöne und den intertextuellen Bezug zu Mozarts Mottete die Möglichkeiten des Gesangs. Auch in diesem Gedicht ist es der Sprachklang als wortwörtliches Stimmhaftwerden der Sprache, der überhaupt erst die Freisetzung des ‚Zeltworts Mitsammen‘ und darin einen Raum der Begegnung von Ich und Du eröffnet. Wenngleich Celans Dichtung sicherlich nicht auf einen ‚Wohlklang‘ der Lyrik ausgerichtet ist – dem Wohlklang der Sprache hatte er in der *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker* ausdrücklich eine Absage erteilt –, wird in *Ein Wurfholz*, wie Klaus Manger schreibt, im Reim dennoch „die bei aller Entfernung und Näherung gewahrte Selbstidentität des Gedichts besonders deutlich“.¹⁴⁴ Ganz ähnliches gilt für *Anabasis*.

Der vierte Zyklus beginnt mit dem Gedicht *Was geschah?*, das wiederum als Resümee der bisher besprochenen Wege fungiert. Dabei setzt es zu Beginn der zweiten Strophe ausdrücklich diese Wege mit dem Klang in eins: „Wohin gings? Gen Unverklungen.“ (V. 5). Der intertextuelle Bezug auf das erste Gedicht des Bandes, *Es war Erde in ihnen*, bezeugt dabei noch einmal das produktive Moment der Denkfigur des Umwegs. Das Eröffnungsgedicht der *Niemandsrose* stellt dieselbe Frage – ‚wohin gings, da’s nirgendhin ging?‘ –, verweist jedoch im ‚nirgendhin‘ geradezu ernüchtert auf die eigene Richtungslosigkeit, zudem

144 Manger (1997c), 229.

erhält die Frage keine explizite Antwort. In *Was geschah?* findet hingegen die Frage sowohl eine Richtung als auch eine Antwort im ‚Gen Unverklungen‘. Damit reflektiert das Gedicht rückblickend die im vorherigen Unterkapitel herausgearbeiteten, zurückgelegten Wege der Dichtung in der *Niemandsrose* als Versuch, Richtung zu gewinnen. Die möglich werdende Antwort zeugt davon, dass dem Abschreiten der Umwege im Klanghaftwerden ein produktives Moment inhärent ist. Dabei erinnert ‚Unverklungen‘ an das ‚Unverloren‘-Sein der Sprache aus der *Bremer Rede*, in der Celan auf den Titel des Gedichts geradezu vorausgreift, wenn er davon spricht, dass die Sprache für das ‚was geschah‘, keine Worte mehr hergab, aber zugleich durch eben jenes Geschehen hindurch musste, um angereichert zutage treten zu können. Die Verbindung von ‚Unverklungen‘ und der ‚angereicherten‘ Sprache wird damit lesbar als Stimmhaftwerden der Sprache, das zugleich die Möglichkeit eröffnet, die im zweiten Zyklus beschnittenen und verstummten Stimmen ‚unverklungen‘ in Erinnerung zu halten, statt sie dem Schweigen preiszugeben.

Auch in der Form nimmt *Was geschah?* Bezug auf jenes klangliche, stimmhafte Moment der Sprache. Als eines der wenigen Gedichte, das gänzlich in Reimform verfasst ist, greift es auch formal auf das erste Gedicht zurück. Wenn *Es war Erde in ihnen* ‚das Singende‘, das sich am Ende der dritten Strophe ankündigt, in der letzten Strophe, die eine Chevy-Chase-Strophe ist, hörbar werden lässt, überführt *Was geschah?* diese in die durchgängige Form der Volksliedstrophe. Wenngleich für Celans Dichtung sicherlich weniger ein unbedingter Anknüpfungswille an eine solche romantische Lyriktradition als vielmehr eine kritische Hinterfragung, wenn nicht gar eine Dekonstruktion, im Mittelpunkt steht, von der die in den folgenden Gedichten angelegte Überschreitung in freirhythmische Formen zeugt, wird doch das immer noch klingende Moment poetischen Sprechens als Ziel der Wege ausgegeben.

An jenes ‚Unverklungene‘ schließt dann die erste Strophe des Gedichts *Die Silbe Schmerz* an. Wie der Titel schon ankündigt, verbindet der Text die Suche nach Sprache mit der existentiellen Leiderfahrung, mit realhistorischen Massenvernichtungen ganzer „Völker, / Stämme und Sippen“ (V. 34 f.), derer das Gedicht gedenkt. Ausgangspunkt des Prozesses der Sprachfindung sind die „wortfreien Stimmen“: „Es fuhren / wortfreie Stimmen rings, Leerformen, alles / ging in sie ein, gemischt / und entmischt / und wieder / gemischt.“ (V. 3–8). Die ‚wortfreien Stimmen‘ zeugen von jenem Unverklungen-Sein, welches *Was geschah?* evoziert. Zugleich erweisen sie sich eben als ‚wortfreie Leerformen‘, trotz der Prozesse von Anreicherung und Vermischung können sie offenbar nicht sprachlicher Ausdruck dessen sein, was geschah. Diese Leerformen zu füllen, so ließe sich der Verlauf des Gedichts als Angedenk-Bleiben der historischen Vernichtungen lesen, macht sich die Suche nach einer neuen

Sprache zur Aufgabe. Hierauf weist etwa Achim Geisenhanslukes Lesart hin, der dem Gedicht eine „Bemühung um Buchstäblichkeit“ attestiert, die sich in den Schlussversen „buch-, buch-, buch- / stabierte, stabierte“ (V. 45 f.) zeige.¹⁴⁵

Sowohl der Verweis auf die wortfreien Stimmen als auch die letzten Verse zeigen deutlich, wie Celan hier seinen Überlegungen zu einem neuen Sprechen, das sich auf die im ‚Stammeln erkennbare Stammsilbe‘ konzentriert, poetische Gestalt verleiht. Der Schmerz, so deutet es die Überschrift an, bildet die irreduzible Stammsilbe eines neuen poetischen Sprechens, den Nukleus, von dem aus die ‚wortfreien Stimmen‘ zu Gehör gebracht werden können. Dieses Zugehör-Bringen knüpft Celan in den letzten beiden Versen an das stammelnde Sprechen, das um Buchstäblichkeit, um Fixierung und Artikulierbarkeit ringt. Eine solche Sprache des Schmerzes konstituiert sich offenbar aus der leidvollen Erfahrung der Wirklichkeit, bleibt irreduzibel mit ihr verbunden. *Die Silbe Schmerz* zeugt demnach von dem schmerzhaften Wirklichkeitsanspruch der Dichtung. Zugleich aber auch davon, dass die Suchbewegung hin auf ein neues poetisches Sprechen unmittelbar von den ‚wortfreien Stimmen‘ und dem damit verbundenen sprachlichen Verfahren eines stammelnden Sprechens ausgehen muss und folglich auch die Suche nach Wirklichkeit gerade da, wo die Sprache keine Worte mehr für das, was geschah, hergibt, verstärkt an die Stimme und somit auch klangliche Verfahren der Welterschließung gebunden wird. Im stammelnden Sprechen werden die Zeitlupen-Chöre, die das Gedicht *Bergung* explizit benennt, hörbar.

Insbesondere der vierte Zyklus nimmt diese Dimension in den Blick, die sich schon im letzten Gedicht des ersten Zyklus, *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora*, ankündigt – bezeichnenderweise dem einzigen Gedicht, das in dem balladesk klingenden Titel den Autor selbst nennt und darüber hinaus den, wenngleich prekären, Topos des Dichtersängers aufruft.¹⁴⁶ So variiert das Gedicht stammelnd tentativ den in V. 16 genannten „Mandelbaum“: „Denn es blühte der Mandelbaum. / Mandelbaum, Bandelmaum. // Mandeltraum, Trandelmaum. / Und auch der Machandelbaum. / Chandelbaum.“ (V. 16–20). Das lallende Aneinanderreihen der Wörter, zusammengehalten durch assonante Klangassoziationen und die rhythmische Wiederholung, erweist sich dabei keineswegs als Ausdruck eines sich auflösenden Sprechens. Vielmehr eröffnet das Gedicht an dieser Stelle gerade jenen Erfahrungshorizont der jüngsten Vergangenheit, um deren sprachlichen Ausdruck Celans Gedichte stets ringen.

¹⁴⁵ Geisenhanslücke (2020b), 740.

¹⁴⁶ Vgl. dazu genauer Geier (1988).

Sowohl Mandel als auch Baum bilden zentrale Motive in Celans Lyrik, insbesondere die Mandel steht immer im Zusammenhang mit dem Judentum (so in der *Niemandsrose* etwa in *Mandorla*). So liest sich die Verbindung von ‚Mandelbaum‘ und ‚Mandeltraum‘ als Bezug auf das Jüdische, der Mandeltraum hebt dabei die heilsgeschichtliche Hoffnung des Judentums hervor, die sich im Mandelbaum verkörpert.¹⁴⁷ Doch dazwischen tritt der ‚Bandelmaum‘, der in Assoziation zum Band oder bandeln als Rückgriff auf den Galgen des ersten Verses zu lesen ist. Auch der ‚Machandelbaum‘ ist als Anspielung auf das Märchen der Gebrüder Grimm mit dem Tod assoziiert, während der ‚Chandelbaum‘ das französische ‚chanelle‘ (Licht, Kerze, Leuchter) anklingen lässt und darin auch den siebenarmigen jüdischen Leuchter. Über das stammelnde Sprechen werden hier also historische Hoffnung und historische Wirklichkeit des Judentums kontrastiert. In dem Verfahren lässt sich etwas zur Sprache bringen, für das die Sprache keine Worte mehr hergibt. Einzig im Klang kann es noch zum Ausdruck kommen. Erst in der letzten Strophe findet das Gedicht wieder zur Sprache, zur vollständigen Syntax – „Aber, / aber er bäumt sich, der Baum. Er, / auch er / steht gegen / die Pest.“ (V. 24–28) – und setzt sich dort als Gegenwort, als Akt der Freiheit, gegen die historische Negativität.¹⁴⁸

Was also, wie Peter Horn argumentiert, „wie Sprachzerfall und Weltzerfall aussieht, schlägt in der ‚Niemandsrose‘ um in Sprachgewinn und Weltgewinn“.¹⁴⁹ Dabei soll sich „die Sprache selbst [...] als Welt realisieren, [sie] wird von der Silbe aus zum neuen artistischen Weltgebäude des Gedichts gefügt.“ Die Aufgabe des Dichters ist es, „sie sich Silbe um Silbe, Wort für Wort als Reales zu eigen“ zu machen.¹⁵⁰ In diesem Sprechen zeigt sich, „dass Sprache auch noch als Sprachfetzen, als Silbe, als Laut Beziehungen zwischen Ding, Ich und Wort herstellt.“¹⁵¹

Am stärksten tritt diese Form des stammelnden Sprechens in *Huhediblu* hervor.¹⁵² Radikal zerlegt Celan hier die Sprache in ihre Einzelklänge, aus deren assoziativem Zusammenspiel das Wortmaterial immer wieder neu zusammengesetzt wird.¹⁵³ Das Gedicht entfaltet aus „wenigen schwerfällig

147 Vgl. Janz (1976), 147.

148 Vgl. ebd.; daneben auch Schulz (1997a); Eshel/Sparr (1996).

149 Horn (1970), 630.

150 Schwarz (1966), 60.

151 Horn (1970), 631.

152 Zu einer ausführlichen Interpretation vgl. Konietzny (1985), 117–137. Außerdem mit einem Blick auf die Textgenese und biographischen Implikationen vgl. Colin (1993).

153 Die Nähe zu dadaistischen Sprachspielen oder kinderreim-ähnlichen Sprechen betonen alle oben genannten Autor:innen. Gleichzeitig weisen sie alle darauf hin, dass Celan weit

gesprochenen Worten [...] längere Satz- und Bildkonfigurationen, die sich wiederum zu komplexen syntaktischen Strukturen zusammenfügen.“¹⁵⁴ Dabei werden „heterogene Bilder und Erzählfragmente zusammengefügt und so ineinander verflochten, daß man nur mühsam die einzelnen semantischen Stränge herausarbeiten kann.“¹⁵⁵ Die syntaktischen Strukturen, die Bildkonfigurationen und die Erzählfragmente entstehen dabei vor allem aus den Assonanzen, der Rhythmik, aber auch aus dem Zerreißen des Wortmaterials sowie den Pausen, Kolen und Gedankenstrichen, die immer wieder Momente des Innehaltens und Umschlags evozieren. So beginnt *Huhediblu* mit einer dreifachen, betonten Wiederholung „Schwer-, Schwer-, Schwer- / fälliges auf / Wortwegen und -schneisen“ (V. 1–3). Der schwere Anfangsrhythmus und die repetitive Struktur lassen das Schwerfällige und Mühevollere dieser Sprache gleich zu Beginn unmittelbar hörbar werden. Bis zum Ende bleibt das Schwerfällige jedoch ausschließlich im Hören vernehmbar, denn auf der Textebene bleibt ungesagt, was sich unter diesem fassen lässt. Zwar entsteht zu Beginn der zweiten Strophe mit dem einleitenden ‚Und‘ der Eindruck, dass eine nähere Charakterisierung des ‚Schwerfälligen‘ erfolgen könnte, doch setzt Celan den Gedankenstrich als Zäsur, mit der sich das Gedicht dem Bild der „Feme-Poeten“ zuwendet:

Und – ja–
 die Bälge der Feme-Poeten
 lurchen und vespurn und wispurn und vipern,
 episteln.
 Geunktes, aus
 Hand- und Fingergekröse, darüber
 Schriftfern eines
 Propheten Name spurt, als
 An- und Bei- und Afterschrift, unterm
 Datum des Nimmernschtags im September –: (V. 4–13)

In Anlehnung an die Femgerichte entwirft das Kompositum ein Negativbild all jener Poeten, die sich als Richter über andere erheben.¹⁵⁶ Ihre Sprache wird

über solche Sprachspiele hinausgeht, aus diesem Gedicht, so spitzt es Peter Horn zu, spreche eine „weit elementarere Gewalt als rationales Experiment oder autonomes Sprachspiel: es ist Haß, Zorn, Wut und Hilflosigkeit eines Menschen angesichts der Zerstörung und Schändung des Menschlichen.“ (Horn (1970), 632).

154 Colin (1993), 96.

155 Ebd.

156 Vgl. Konietzny (1997a), 298; Colin (1993), 98. Alle verweisen in diesem Zusammenhang auf die Goll-Affäre, mit der sich das Gedicht, so verdeutlichen es die Textzeugen, auseinandersetzt.

durch tierähnliche Laute charakterisiert, es ist ein unheimliches Sprechen, dessen Wirkung gerade über die Assonanzen onomatopoetisch verstärkt wird. Und während Celan in seinem *Brief an Bender* hervorhob, dass ‚nur wahre Hände wahre Gedichte schreiben‘, evoziert das ‚Hand- und Fingergekröse‘ Kritik an einer bestimmten Form von Dichtung. Amy Colin weist auf die Entgegensetzung all jener Feme-Poeten zum Ich hin – einem Ich, das aber im Dickicht der Worte und Klänge gar nicht in Erscheinung treten kann und nur im fragenden „Innern unserer / sternrunden Wohnstatt Zerknirschung?“ (V. 38 f.) aufblitzt: „Während das lyrische Ich sich mühselig durch das Dickicht der Sprache schlägt, die Schneisen freihält, winden sich die Episteln der Feme-Poeten, Schlingpflanzen gleich, um die Bäume und Blumen der Sprache, die sie auf diese Weise zunichte machen.“¹⁵⁷ So fällt dann auch des ‚Propheten Name‘ jenem sprachlichen Missbrauch zum Opfer und verkommt zur ‚An- und Bei- und Afterschrift‘, die dann im ‚Nimmermenschtage‘ kulminiert, nach Konietzny eine Anspielung auf historische Daten der Entwürdigung des Menschen.¹⁵⁸

Auch rhythmisch wird der Unterschied zu den Feme-Poeten hörbar: Beginnt die erste Strophe mit drei betonten Silben und endet mit dem Anklang an die äolischen Perioden des Pherekrateus, womit ein schwerer Rhythmus evoziert wird, ist die zweite Strophe vornehmlich daktylisch gestaltet, leichtfüßig tänzerisch – ein rhythmisches Sprechen, das damit ebenso als ‚lurchen und vespern und wispern und vipern‘ entlarvt wird. Den September variiert Celan dann über ein abgewandeltes Verlaine-Zitat zur Septemberrose,¹⁵⁹ nach deren Zeitpunkt des Blühens in einer noch vehementer einsetzenden Stammelbewegung gefragt wird:

Wann,
wann blühen, wann,
wann blühen die, hühendiblüh,
huhediblu, ja sie, die September-
rosen?

Hüh – on tue ... Ja wann?

Wann, wannwann,
Wahnwann, ja Wahn, –
Bruder
Geblendet, Bruder

157 Colin (1993), 98.

158 Konietzny (1997a), 299; vgl. auch Colin (1993), 99.

159 Vgl. ebd., 100; Konietzny (1997a), 300.

Erloschen, du liest,
 du liest und du,
 dies hier, dies:
 Dis-
 parates –: Wann
 blüht es, das Wann, das Wohin und was
 und wer
 sich aus- und an- und dahin- und zu sich lebt [...] (V. 14–32)

Die drängenden und insistierenden Fragen nach dem Wann, nach dem zukünftigen Zeitpunkt des Blühens der Septemberrose, finden nicht nur keine Antwort, sie drängen das Sprechen selbst an den äußersten Rand des Verstummens, lassen die Sprache endgültig in ‚Dis- / parates‘ zerbrechen. Zurück bleibt die Stammsilbe -hüh, die sich im Blühen und im Nonsenswort ‚hühen-diblüh‘ als klangliche Variation des Titels neu zusammensetzt, ehe sie ihren Reim im ‚on tue‘ („man mordet“¹⁶⁰) findet, im gewaltsamen Tod. Doch endet die geradezu ‚wahn-sinnige‘ Fragekaskade damit nicht, vielmehr schreibt sie sich fort, wenn nicht mehr nur nach dem Zeitpunkt, sondern auch nach dem Woher, Wohin, dem Was und Wer gefragt wird – kurzum nach „dem Sinn menschlichen Daseins und dem Ort der Dichtung“¹⁶¹ Die schier endlose Ausweitung der Fragen vertieft die Krise, wenn im „Achsenton“ gerade auch die zerstörerischen Kräfte hörbar werden:

Den Ton, oh,
 den Oh-Ton, ah,
 das A und das O,
 das Oh-diese-Galgen-schon-wieder, das Ah-es-gedeiht,

 auf den alten
 Alraunenfluren gedeiht es,
 als schmucklos-schmückendes Beikraut,
 als Beikraut, als Beiwort, als Beilwort,
 ad-
 jektivisch, so gehen
 sie dem Menschen zuleibe, [...] (V. 41–51)

A und O avancieren zu den zentralen Lauten dieser beiden Strophen und rufen als Anfang und Ende des griechischen Alphabets sowohl die Assoziation zu Christus als „der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende“¹⁶² wach wie

160 Konietzny (1997a), 296.

161 Colin (1993), 101.

162 Die Bibel, Offb. 22, 13.

auch zu der hieraus abgeleiteten „Bedeutung des Wesentlichen einer Sache“¹⁶³. *Huhediblu* löst nun gerade die damit verbundene heilsgeschichtliche Konnotation auf. A und O werden zu Ah und Oh, zu Lauten des Schreckens, die zwischen Leben, ‚Ah-es-gedeiht‘, und Tod, ‚Oh-diese-Galgen-schon-wieder‘, oszillieren. Die Laute geraten zu Wörtern, die dem ‚Menschen zuleibe‘ gehen, hiervon zeugt die vorletzte Strophe. Und doch, so deutet Peter Horn den letzten Vers des Gedichts – „Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres?“ (V. 63) –, mit dem Celan in abgewandelter Form auf Verlaines Gedicht referiert, „muss aus all dem Unrecht, aus dem Widersinnigen, aus dem Unmenschlichen endlich die Septemberrose aufblühen“.¹⁶⁴ Gleiches gilt für die Dichtung, die *Huhediblu* aller Verwerfungen zum Trotz am Ende herbeizitiert.

Dass Celans Gedichte keine ausdrückliche Absage an den Gesang darstellen, nicht als „Poetik des Schweigens, sondern [als] ein Ringen nach Ausdruck“ zu verstehen sind, ein Ringen, das den Glauben an das Singen als „das wahre dichterische Sprechen“ aufrechterhält, zeigt sich ebenfalls an der vielfältigen rhythmischen Gestaltung der Gedichte.¹⁶⁵ Die breite Formvielfalt der *Niemandsrose* erweist sich als einmalig in Celans Werk.¹⁶⁶ Diese erstreckt sich von zum Teil gereimten romantischen Strophenformen,¹⁶⁷ Anlehnungen an Psalmtradition und Kirchenlied bis zu den Langgedichten des vierten Zyklus in freien Rhythmen.¹⁶⁸ Wie Celan in einer Notiz bemerkt, bestimmt auch der Rhythmus die Wege des Gedichts hin zu einem ansprechbaren Gegenüber: „Rhythmus im Gedicht: das sind unwiederholbare, schicksalhafte Sinnbewegungen auf ein Unbekanntes zu, das sich zuweilen als Du denken lässt“.¹⁶⁹ Insbesondere in den freirhythmischen Gedichten des letzten Zyklus schließt Celan an Hölderlins Rhythmus der *Gesänge* an, radikalisiert ihn jedoch und lotet so die Grenzen des ‚singbaren Rests‘ aus. Horn, der bislang die einzige systematische Analyse zum Rhythmus in Paul Celans Werk vorgelegt hat, sieht gerade in der *Niemandsrose* ein „ausdrücklicke[s] Bekenntnis zu Hölderlin, dessen Einfluss schon in ‚Sprachgitter‘ zu vermuten war, vor allem der des späten Hölderlins

163 Konietzny (1997a), 303.

164 Horn (1970), 645.

165 Schmid (2014), 42.

166 Vgl. Lehmann (1997a), 28.

167 So hat etwa Axel Englund nachgewiesen, dass das Eingangsgedicht *Es war Erde in ihnen* mit dem Auftreten des Ich und dem Einsetzen des Reims zugleich in eine Chevy-Chase-Strophe transformiert wird und darin das Singen auch auf rhythmischer Ebene hörbar wird (vgl. Englund (2009)).

168 Vgl. Lehmann (1997a), 28.

169 TCA. Meridian, 119, Nr. 334.

der großen Hymnen.¹⁷⁰ Einen zentralen Anknüpfungspunkt stellt hierbei die harte Fügung dar, die schon Hölderlins hohen Ton charakterisiert. Als Ausdruck chorlyrischen Sprechens, wie es sein Vorbild in Pindars *Epinikien* findet, zeugt sie von einem spezifischen ‚sound‘ des hohen Tons, an den Celan anzuschließen sucht und zugleich in der Härte über Hölderlin hinausgeht, wie sich vor allem im Einsatz der Enjambements, aber auch in der Strophengestaltung zeigt, wenn etwa Langstrophen solchen, die nur aus nur einem Vers oder gar einem Wort bestehen, entgegengestellt werden.¹⁷¹

Enjambements finden sich nach Horn in 49% der Gedichte in der *Niemandsrose*.¹⁷² Fokussiert man die freirhythmischen Gedichte des letzten Zyklus, sind es über 52% – in Hölderlins *Gesängen* finden sich diese, legt man die *Stuttgarter Ausgabe* zugrunde, sogar in etwa 55% der Verse. Hierin allein bestünde folglich noch keine Radikalisierung der harten Fügung. Doch anders als Hölderlin verschiebt Celan in der *Niemandsrose* das Enjambement vermehrt mitten ins Wort und treibt die Sprache damit noch weiter an die Grenzen des Sagbaren.¹⁷³ Wo die harte Fügung bei Hölderlin gerade in der Kollision von Versstruktur und Syntax den Rhythmus im einzelnen Wort verdichtet, bricht Celan das Einzelwort auf und evoziert darin noch einen weitaus härteren Rhythmus, der sich auf die ‚Stammsilbe‘ konzentriert. Das Schriftbild legt damit den Fokus auf das, was zwischen den Worten steht und das ‚Schallbild‘, das dabei herauszuhören wäre, entfaltet gerade in den Enjambements, in den rhythmisch erzeugten Brüchen neue Sinndimensionen, lässt neue Begegnungen entstehen. So etwa in *Huhediblu*, wo das über Gleichklang evozierte ‚Disparate‘ gebrochen wird: „dies hier, dies: / Dis- / parates“ (V. 26–28). Das Enjambement macht neben der Bedeutung des Ungleichen, sich vielleicht gar Widersprechenden, das sich im Wort ‚Disparates‘ Bahn bricht, zugleich paradoxerweise auch das Bereitliegende, ‚parates‘, das es zu lesen gilt, hörbar. Nicht zuletzt klingt auch Dantes Höllenstadt Dis an,¹⁷⁴ in der sich die tiefsten Kreise der Hölle befinden – ein Bezug, der sich auf die Verbrechen der Shoah beziehen lässt. Der geschichtliche Bruch wird somit auch als Bruch an der Verszäsur im Wort hörbar.¹⁷⁵

170 Horn (1970), 728.

171 Vgl. ebd., 722.

172 Vgl. ebd.

173 Für Horn ist gerade der Versbruch mitten im Wort eine entscheidende Neuerung zu *Sprachgitter*. Während er dort in nur 1,4% der Gedichte einen solchen Gebrauch bestimmt, sind es in der *Niemandsrose* schon 8,1% und damit mehr als fünfmal so viel (vgl. ebd.).

174 Vgl. Konietzny (1997a), 301.

175 So etwa auch im Gedicht *Chymisch*, wo das morphologische Enjambement insbesondere bei solchen Worten auftaucht, die dezidiert auf die Vernichtung im Zuge der Shoah

In *Hüttenfenster* hebt das morphologische Enjambement die für Celan typische Kompositabildung nach dem Muster „x-und-x“¹⁷⁶ hervor, die in diesem Gedicht besonders an die jüdische Existenz – „Menschen-und-Juden“ – und die jüngste Geschichte – „Volk-vom-Gewölk“ – erinnern. Vorbereitet werden diese durch die Trennung „Wander- / Osten“, einem Kompositum, in das sich über das Enjambement die Wanderbewegung und das Exil verstärkt einschreiben. Gleichzeitig verbindet das Enjambement diesen Vers mit den späteren Versen „schreitet / die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich- / unsterbliche Seele“ (V. 35–37).

Neben dem Einsatz der Enjambements kennzeichnen die harte Fügung vor allem Redeabbrüche und der jähe Wechsel der Vorstellungen, aber auch der von kurzen Sätzen zu weitgespannten Perioden.¹⁷⁷ Charakteristisch für Hölderlins hohen Ton ist eine Variation der Satzlängen, das Nebeneinander von parataktischen und hypotaktischen Konstruktionen, Einschübe, Anakoluthen und Inversionen.¹⁷⁸ Anklänge daran finden sich auch in Celans freirhythmischen Gedichten. So werden etwa im letzten Zyklus die Satzperioden immer weiter gespannt und gleichzeitig durch Einschübe unterbrochen, wobei über den parataktischen Stil ein noch drängenderer, „stoßartiger“¹⁷⁹, atemloser Rhythmus evoziert wird. In den ersten drei Zyklen bildete jede (!) Strophe eine eigene syntaktische Einheit, die mit Punkt oder Doppelpunkt abschloss. Diese Struktur bricht Celan in der vierten Abteilung sukzessive auf, unterbricht die in Strophen gegliederte Satzperioden durch Einschübe, setzt neu an und dynamisiert zugleich den Rhythmus durch Wiederholungen und Assonanzen. Exemplarisch lässt sich dies an *Es ist alles anders* zeigen: Während die erste Strophe noch eine syntaktisch abgeschlossene Einheit bildet, entfaltet das Gedicht anschließend eine die nächsten zwei Strophen umspannende syntaktische Periode, die inhaltlich die Begegnung mit Mandelstamm imaginiert. Diese kommt jedoch zu keinem Ende, sondern wird durch den Einschub des Einzelverses ‚Windmühlen‘ bildlich und rhythmisch gebrochen. Anschließend setzt das Gedicht neu an, es folgt inhaltlich ein jäher Wechsel, der auch rhythmisch

verweisen: „mit- / verbrannten“ (V. 7 f.), „Schlacken- / lose“ (V. 16 f.) sowie „Fährte- / lose“ (V. 31 f.).

176 Schällibaum (2016), 68.

177 „anakoluthen/ bald prädicatlos hingestellte worte/ in deren kürze ein satz zusammenge-drängt ist/ bald weitgespannte perioden/ die zwei drei mal neu einsetzen und dann doch überraschend abbrechen: nur niemals die widerstandlose folge des logischen zusammenhangs/ stets voll jähen wech-sels in der construction und im widerstreit mit den perioden der metrik.“ (Hellingrath (1911), 5).

178 Vgl. Kurz (1982/1983), 40.

179 Horn (1970), 723.

die Langzeilen der zweiten und dritten Strophe zunehmend verknüpft und verdichtet. Die hieraus resultierende Dynamisierung des Rhythmus findet in der letzten Strophe ihren Höhepunkt, wenn einerseits eine Dominanz einsilbiger Wörter erkennbar ist – ‚weiß‘, ‚da‘, ‚ist‘, ‚er‘ –, die zugleich beständig wiederholt werden; andererseits, wenn mit der Interpunktion eine stärkere Zäsurierung innerhalb der einzelnen Verse erfolgt, die die langen rhythmischen Perioden der ersten Strophen bricht und den Amphibrachys und Choriambus als rhythmische Grundstruktur hervortreten lässt. Mit diesem syntaktischen wie rhythmischen Verfahren lässt das Gedicht den anfangs noch langsam dahinströmenden Rhythmus verstärkt auf bestimmte „Spannungsknotenpunkte“¹⁸⁰ hin anschwellen, die sich dann vor allem im fallenden Rhythmus eines Amphibrachys oder Trochäus lösen, auf den die bereits diskutierten zentralen Schlussworte der Gedichte *Es ist alles anders*, *Und mit dem Buch aus Tarussa* wie auch *Hinausgekrönt* ausgerichtet sind.

Auch dies lässt sich neben dem vermehrten Einsatz morphologischer Enjambements als Radikalisierung der harten Fügung verstehen, wenn Celan hier den inhaltlich wie rhythmisch jähen Wechsel wie auch die Konfrontation von langgespannten und kurzen Satzperioden über Hölderlins *Gesänge* hinaustreibt.

Wie sich überblickshaft an den verschiedenen sprachlichen Verfahren zeigt, erprobt Celan in der *Niemandsrose* ein Sprechen, das die im *Meridian* programmatisch zu lesenden ‚Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird‘, poetisch umsetzt. Der Stimme kommt bei der Konstitution jener ‚angereicherten Sprache‘ unter der Perspektive ihrer Funktion, auf eine ansprechbare Wirklichkeit zuzuhalten, eine entscheidende Rolle zu. So zeigt sich etwa in der Stammelbewegung, dass hier ein Sprechen erprobt wird, das für die jüngste Vergangenheit keine Sprache mehr hat. Wo die Semantik der Sprache nicht mehr hinreicht und jene stets am Rande des Verstummens angesiedelt ist, erprobt Celan einen anderen poetischen Weltentwurf, in dem vornehmlich über klangliche Verfahren Momente der Berührung und Sinnbildung erreicht werden. Insofern sich dieses Sprechen grundsätzlich darauf ausrichtet, die Möglichkeit eines anderen Raums der Begegnung zwischen Ich und Du zu eruieren, der sich in der Gegenwart des Gedichts eröffnen soll, lässt es sich als chorische Geste interpretieren. Die Gedichte suchen sich jenem Chor von ‚Ungewesen und Da‘, wie er in *Windgerecht* entworfen wurde, sukzessive

180 Ebd.

anzunähern, indem sie über Umwege, die konzise der Bewegung der imaginären Reise folgen, den verstummten Stimmen wieder Gehör verschaffen wollen.

Gerade in den freirhythmischen Gedichten zeigt sich dabei ein Anschluss an den hohen Ton besonders deutlich: Sie greifen dezidiert auf die harte Fügung der *Gesänge* als Ausdruck chorlyrischen Sprechens zurück und führen in der Radikalisierung dieses Verfahrens vor, dass ein solches Sprechen nach der Shoah nur noch ein gebrochenes sein kann, welches aber dennoch stets nach den Möglichkeiten einer neuen Form der Gemeinschaft fragt. Dies soll im Folgenden abschließend in einem *close reading* des Gedichts *Hüttenfenster* verdeutlicht werden.

5.3 Exemplarische Analyse: *Hüttenfenster*

Bei dem Gedicht *Hüttenfenster* handelt es sich um das zuletzt entstandene Gedicht der *Niemandsrose*. In der Mitte des vierten Zyklus platziert, bildet es eine Art Scharniergelenk dieses letzten Zyklus.¹⁸¹ In dem Gedicht entfaltet Celan das Beschreiten der Umwege als Grundzug seines hohen Tons in konzentrierter Weise, wie schon die dominierenden Verben ‚umhergehen‘, ‚sammeln‘ und ‚abschreiten‘ zeigen. Die Bewegung durch Raum und Zeit richtet sich, ebenso wie die damit verbundene Tätigkeit des Sammelns, doppelt aus: Zum einen eruiert sie die Möglichkeiten einer neuen Form von Gemeinschaft, sucht dabei, wie schon in *Hinausgekrönt*, nach einer „Erde“ (V. 9), nach einem Ort, an dem es ein zukünftiges Wir geben kann – „wohnen werden wir, wohnen“ (V. 11). Zum anderen führt sie diese Suchbewegung mit der Suche nach einem noch möglichen Sprechen eng, welches inhaltlich ebenso wie in der rhythmischen Gestaltung des Gedichts verhandelt wird. Dass Celan im letzten Zyklus die zuvor beinahe konsequent durchgehaltene chronologische Anordnung der Gedichte aufbricht, gibt der Mittelstellung von *Hüttenfenster* zusätzlich Gewicht: Das Gedicht resümiert als letztentstandenes die Gesamtbewegung des Bandes und spitzt sie dahingehend zu, dass nur hier die Möglichkeit für eine neue Begegnung von Ich und Du in einem zukünftigen Wir, das in der Gegenwart des Gedichtes bereits erscheint, artikulierbar ist. Gleichzeitig nimmt die Mittelstellung eine derart teleologische Bewegung zurück – die nachfolgenden Gedichte nehmen die Suchbewegung wieder auf, ein Wir kommt nicht mehr vor. Schon die Komposition der *Niemandsrose* setzt damit die im *Meridian* programmatisch verhandelten Umwege poetisch um:

¹⁸¹ Vgl. zur Datierung des Gedichts Lehmann (1997a), 18.

Geht man mit den Gedichten diese Umwege, kann es zeitweilig zur Begegnung kommen, doch bleibt es immer nur eine ‚Art Heimkehr‘, die jedes Mal neu zu suchen und vielleicht zu gewinnen ist.

Die erste, mit Abstand längste Strophe formuliert in der Bewegung des Sammelns hin zur prospektiven Konstitution eines ‚Wir‘ bereits das gesamte Thema des Gedichts aus, welches die folgenden Strophen sukzessive entfalten:

Das Aug, dunkel:
 als Hüttenfenster. Es sammelt,
 was Welt war, Welt bleibt: den Wander-
 Osten, die
 Schwebenden, die
 Menschen-und-Juden,
 das Volk vom Gewölk, magnetisch
 ziehts, mit Herzfingern, an
 dir, Erde:
 du kommst, du kommst,
 wohnen werden wir, wohnen, etwas

(V. 1–11)

Im Zentrum steht die Bewegung des Zusammensammelns, die vom ‚Aug‘ als Subjekt ausgeht. Das Sammeln von dem, ‚was Welt war, Welt bleibt‘, mit anderen Worten dem, was es in Erinnerung zu behalten gilt, zielt auf die Errichtung einer Wohnstatt für all diejenigen, die offenkundig keinen festen Platz auf der ‚Erde‘ haben, die Exilierten und Vernichteten, die Versehrten und Entwurzelten. Wie schon in *Hinausgekrönt* richtet sich die Bewegung auf die Konstitution einer neuartigen, verwandelten Erde aus, eine, die in Vers zehn in einer doppelten Adressierung geradezu herbeigerufen wird. Wie Bayerdörfer betont, handelt es sich hierbei „weniger um ein ‚Reden über‘ als um die sprachlich sich vollziehende Vorwegnahme einer Verwandlung, der sich das Gedicht, indem es sich zum Sprecher eines Kollektivs macht, im Modus des Futur zuspricht“.¹⁸²

Diese ‚sprachlich sich vollziehende Vorwegnahme einer Verwandlung‘ durchzieht die gesamte erste Strophe, indem immer wieder gegensätzliche Begriffe miteinander verschränkt und so in neue Sinngebungsprozesse überführt werden. Dies deutet sich gleich zu Beginn in der Gleichsetzung von Auge und Hüttenfenster an. Hier werden die Bereiche von „aktiv Sehendem und passiv Durchlässigen“¹⁸³, von Menschlichem und Dinglichen miteinander in Beziehung gebracht. Auch das Gewesene und Bleibende erfährt über die

¹⁸² Bayerdörfer (1973), 338.

¹⁸³ Ebd.

Welt eine Ineinssetzung. Ebenso arbeiten die auffälligen Kompositabildungen ‚Wander-Osten‘, ‚Menschen-und-Juden‘ und ‚Volk-vom-Gewölk‘ an einer „Auflösung und Neuformierung aller mit dem Wortmaterial vorgegebenen Sinnhorizonte“.¹⁸⁴ Der Neologismus ‚Wander-Osten‘ verbindet die ständige Wanderbewegung mit einer geographischen Richtung, sodass dieser nach Bayerdörfer zugleich als „Chiffre für Ursprung und Heimat“¹⁸⁵ dient und damit als Gegenbegriff zur Wanderbewegung lesbar wird. Der Zusammenschluss dieser beiden gegensätzlichen Begriffe transformiert die Heimat in eine – zumindest nach irdischen Ordnungskategorien – nicht mehr erreichbare, die das Bild der ‚Schwebenden‘ aufnimmt. Ganz ähnlich funktionieren auch die anderen beiden Neologismen, die die Erinnerung an die Shoah wachrufen und daneben auch, indem sie Widersprüchliches miteinander in ein Spannungsverhältnis setzen, nach der Existenzgrundlage eben jenes kommenden Wir fragen. So zielt ‚Menschen-und-Juden‘ darauf, das Menschliche und Jüdische grundlegend einer kritischen Befragung zu unterziehen und hieraus beide neu und auf gleichwertige Art und Weise zusammenbringen. Und auch das ‚Volk-vom-Gewölk‘ setzt das Volk als historisch oder geographisch gesetzte Gemeinschaft in Kontrast zu dem Entzug seiner Existenzgrundlage, insofern es keinen geographischen Konstitutionsort hat, sondern sich nur noch im ‚Gewölk‘ zusammenzufinden vermag. Die sich inhaltlich vollziehende Sammelbewegung ist demnach auch eine sprachliche.¹⁸⁶ Nur indem die Sprache des Gedichts an jener Umgestaltung arbeitet, „sich die ausdrückliche Verwandlung aller vorgegebenen Bedeutungsmöglichkeiten [...] zur Auflage“¹⁸⁷ macht, kann auch die Verwandlung der Erde zu einer Wohnstatt des Wir gelingen, kann es überhaupt ein zukünftiges Wir-Sagen geben.

Beides zusammengenommen lässt sich im Rückblick auf *Windgerecht* mit dem Chor in Verbindung bringen. Dort waren es die sich wundlesenden Augenstimmen, die als Chor gedacht eine Gemeinschaft von ‚Ungewesen und Da‘ konstituieren sollen. Auch in *Hüttenfenster* ist es das Auge, das sammelt, auf-liest, was Welt war und bleibt.¹⁸⁸ Anders als *Windgerecht* jedoch vollzieht

184 Ebd., 339.

185 Ebd., 338.

186 Auffällig inszeniert das Gedicht in diesem Kompositum die sprachliche Wanderbewegung in konzentrierter Form: Im ‚Volk-vom-Gewölk‘ lässt sich eine Buchstabenwanderung von V zu W beobachten. Eine Verschiebung, die über den Klang eine neue Einheit zu stiften sucht.

187 Bayerdörfer (1973), 338.

188 Für Ivanović steht das Sammeln für den Akt des Lesens, der sich hier ankündigt und in der siebten Strophe im Abschreiten der Buchstaben wiederaufgenommen wird (vgl. Ivanović (1996), 113).

Hüttenfenster genau jenes Auflesen als inhaltliche wie sprachliche Bewegung des Zusammen-Sammelns von Zerstreutem und Widersprüchlichen und gewinnt hieraus die Möglichkeit eines Wir-Sagen-Könnens, eines zukünftigen Chores nach der Shoah. Dieser Chor kann in der Gegenwart des Gedichtes bereits kurzzeitig erscheinen, ‚wohnen werden wir‘ deutet auf seine Möglichkeit hin, ebenso wird er rhythmisch, wie weiter unten gezeigt wird, bereits hörbar.

Von diesem zukünftigen Wir als Ziel des Gedichts ausgehend entfaltet *Hüttenfenster* die Sammelbewegung weiter, um so ein solches Wir und eine neue Wohnstatt überhaupt erst möglich werden zu lassen. Dabei verschiebt sich nun das Subjekt: Während vorher das Auge dasjenige war, das sammelt, wird es nun von dem nicht weiter präzisierten ‚etwas‘ in Vers elf abgelöst:

– ein Atem? Ein Name? –

geht im Verwaisten umher,
tänzerisch, klobig,
die Engels-
schwinge, schwer von Unsichtbarem, am
wundgeschundenen Fuß, kopf-
lastig getrimmt
vom Schwarzhagel, der
auch dort fiel, in Witebsk,

- und sie, die ihn säten, sie
schreiben ihn weg
mit mimetischer Panzerfaustklaue! -,

geht, geht umher,
sucht,
sucht unten,
sucht droben, fern, sucht
mit dem Auge, holt
Alpha Centauri herunter, Arktur, holt
den Strahl hinzu, aus den Gräbern,

geht zu Ghetto und Eden, pflückt
das Sternbild zusammen, das er,
der Mensch, zum Wohnen braucht, hier,
unter Menschen,

schreitet
die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich-
unsterbliche Seele,
geht zu Aleph und Jud und geht weiter,

baut ihn, den Davidsschild, läßt ihn
 aufflammen, einmal,

läßt ihn erlöschen – da steht er,
 unsichtbar, steht
 bei Alpha und Aleph, bei Jud,
 bei den andern, bei
 allen: in
 dir,

Beth, – das ist das Haus, wo der Tisch steht mit
 dem Licht und dem Licht.

(V. 12–48)

Schrittweise vollzieht sich die Wanderbewegung des ‚Etwas‘: Umhergehend, suchend oder zusammenpflückend bewegt es sich auf den Umwegen, die bereits in anderen Gedichten ausgestaltet wurden, um den ‚Davidsschild‘ zu bauen, durch welchen schlussendlich ‚Beth‘ zum Vorschein kommt. Als hebräisches Wort für Haus nimmt es als Telos des Gedichtes jene am Ende der ersten Strophe verkündete zukünftige Wohnstatt wieder auf und lässt sie konkret werden. Die in den Strophen 3–7 ausgestaltete Reisebewegung bildet hierfür die notwendige Möglichkeitsvoraussetzung, welche das unbestimmt bleibende Etwas, dessen prekären Status die Fragen der zweiten Strophe hervorheben, begehrt. Die widersprüchliche Charakterisierung des Etwas, einerseits ‚tänzerisch‘ leicht, auf ‚Engels-schwinge‘ unterwegs, andererseits ‚klobig‘, ‚schwer von Unsichtbarem‘ und mit ‚wundgeschundenem Fuß‘, schließt an die ‚Einheit von Widersprüchen‘¹⁸⁹ der ersten Strophe an. Das Subjekt der weiteren Strophen bleibt ebenso wenig greifbar wie der Chor in der ersten Strophe.

Wie die anderen Gedichte der *Niemandsrose* führt *Hüttenfenster* im Motiv der imaginären Reise nun die Vermessung des Raums mit dem Ausloten der Möglichkeiten eines poetischen Sprechens nach der Shoah eng. Die Strophen drei, fünf und sechs konzentrieren sich dabei auf die Bewegung durch Raum und Zeit, wobei auch hier die Wanderung den irdischen Raum hin zum kosmischen überschreitet, die Strophen vier und sieben fokussieren stärker die Sprache, loten die Möglichkeiten einer sich ihrer Verwerfungen bewusst bleibenden, angereicherten Sprache aus.

Die imaginäre Reise vermisst an ihrem Einsatzpunkt in der dritten Strophe vornehmlich den irdischen Raum, welcher als ‚verwaister‘ gerade nicht mit jener kommenden Erde der ersten Strophe, die der Ort des ‚Volks-vom-Gewölk‘ sein kann, korreliert. Verwaist, entmenschlicht ist dieser Raum, in dem sich

¹⁸⁹ Bayerdörfer (1973), 339.

das Etwas nur ‚schwer von Unsichtbarem‘ bewegen kann. Das Unsichtbare, das, was nicht greifbar ist, findet im Schlusswort der Strophe seinen Ausdruck, wenn mit Witebsk, als einzig konkreter Hinweis auf den irdischen Raum, eine vornehmlich von Juden bevölkerte Stadt in Belarus aufgerufen wird, die, ebenso wie die dort ansässige jüdische Gemeinschaft, im ‚Schwarzhagel‘ des Zweiten Weltkriegs beinahe vollständig zerstört wurde.¹⁹⁰ In diesem Sinne zeugt die ‚verwaiste‘ Erde angesichts der jüngsten Vergangenheit von der Unmöglichkeit menschlicher Begegnung, der Unmöglichkeit jener anvisierten Engführung von ‚Menschen-und-Juden‘.

Aus diesem Grund weitet sich die Bewegung in den kosmischen Raum aus, anaphorisch nimmt die fünfte Strophe das Umhergehen auf und präzisiert es weiter als Suchbewegung, die sich zwischen ‚unten‘ und ‚droben‘ vollzieht. Im Anschluss an *Und mit dem Buch aus Tarussa* vermisst das Wandersubjekt nun die ‚Himmelskarte‘, worauf ‚Alpha Centauri‘ als „hellste[r] Stern im Sternbild ‚Kentaur‘ am südlichen Sternhimmel“ und ‚Arktur‘ als „Hauptstern im Sternbild ‚Bootes‘ [...] am nördlichen Sternhimmel“ verweisen.¹⁹¹ Anders jedoch als die aufgerufenen Sternbilder in *Und mit dem Buch aus Tarussa* sind Alpha Centauri und Arktur niemals gemeinsam am Himmel zu sehen.¹⁹² Auch hier reiht sich die Suchbewegung ein in die in der ersten Strophe programmatisch formulierte Eröffnung neuer Sinnhorizonte über Widersprüchlichkeiten. Dies ist jedoch notwendig, so legt es die sechste Strophe nahe, um zu dem, was ‚er, der Mensch, zum Wohnen braucht, hier, unter Menschen‘, zu gelangen. Es braucht das Zusammenpflücken des Widersprüchlichen und Getrennten in *einem* Sternbild, im Zusammendenken von ‚Ghetto und Eden‘, der Figuren des menschlichen Ausschlusses und des menschlichen Ursprungs, um überhaupt eine neue Form menschlicher Gemeinschaft denkbar werden zu lassen. Dabei ist dieser Bewegung ein aktiv gestalterisches Moment inhärent. Es geht neben dem Sammeln auch um das Bauen, wie es zu Beginn der achten Strophe heißt, um einen konstruktiven Akt der Neuschöpfung. Dieser betrifft ebenso die Gestaltung einer möglich werdenden Zukunft, die – wie auch die Sprache selbst – nur über die Umwege in die eigene Geschichte des Menschen, seiner Verwerfungen und Abgründe hinein möglich wird.

Besonders deutlich gestaltet diese Dimension die siebte Strophe aus, die das Abschreiten der Wege im Motiv der imaginären Reise zu einem Abschreiten der Buchstaben transformiert. *Hüttenfenster* verknüpft damit die Frage nach

190 Vgl. Birus (1997b), 313. Zum möglichen Zusammenhängen zu Marc Chagall, dessen Heimatstadt Witebsk war, auch Ivanović (1996), 114; Bayerdörfer (1973), 341.

191 Birus (1997b), 315.

192 Vgl. ebd.

den Möglichkeitsbedingungen eines Wir mit der nach seinen sprachlichen Erscheinungsformen, mithin fragt es dezidiert nach einer Sprache des Chores, nach dem ‚singbaren Rest‘ nach der Shoah. Eine solche Sprache muss sich auf die ‚der Buchstaben sterblich-unsterblichen Seele‘ berufen. Auch hier hebt Celan im Oxymoron die Widersprüchlichkeit eines solchen Sprechens hervor, das sich nur im Spannungsfeld von ‚Ungewesen und Da‘ zu konstituieren vermag. Dass er dabei auf ein Sprechen abhebt, das den verstummen jüdischen Stimmen Gehör verschaffen will, zeigt sich im Vers ‚geht zu Aleph und Jud und geht weiter‘. Aleph und Jud verweisen auf das hebräische Alphabet,¹⁹³ Jud in seiner Doppeldeutigkeit zugleich „auf das Volk, wie auch auf seine Sprache und Sprachzeichen.“¹⁹⁴ Diese Stimmen gilt es in die Stimmhaftigkeit zu überführen, wenngleich genau diese Stimmhaftigkeit, wie auch das Wir, hier noch in die Zukunft verlagert wird, wenn es heißt ‚und geht weiter‘.

Zugleich grenzt sich Celan mit dieser Art des poetischen Sprechens dezidiert von jener dichterischen Tätigkeit ab, die die jüngste Vergangenheit einfach ‚mit mimetischer Panzerfaustklaue wegschreibt‘, wie es in Strophe vier heißt. Mit dem Bild der mimetischen Panzerfaustklaue greift er das Bild des Händedrucks aus dem *Bender-Brief* wieder auf und positioniert sich gegen jene wirklichkeitsfernen Tendenzen, die er in der zeitgenössischen Literatur ausmacht. Seien es solche, die, wie die Gruppe 47, unter dem Signum des Realismus die Wirklichkeit zu greifen versuchen. Oder solche, die nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs nahtlos an literarische Traditionen anzuschließen oder schlimmer noch die Taten des nationalsozialistischen Regimes durch ihr Schreiben zu verschleiern oder gar zu glorifizieren suchten.¹⁹⁵ Nur im „Einsammeln und Abtasten der historisch beschwerten Worte“¹⁹⁶ einerseits, im Vermessen des Gegebenen und Möglichen andererseits, welches die imaginäre Reise in *Hüttenfenster* bebildert, kann zu Beginn der achten Strophe der Davidsschild erbaut werden. Mit dem einmaligen Aufflammen und anschließenden Erlöschen des Davidsschildes, der das zusammengepflückte Sternbild als jüdisches Zeichen in sich trägt,¹⁹⁷ wird nun auch das Etwas als Wandersubjekt aufgelöst und das Gedicht seinem Ziel der Versöhnung als utopischen Gestus überführt. ‚Unsichtbar‘, noch weniger greifbar als das Etwas, bleibt der Davidsschild, doch erwächst aus ihm eben jene Gemeinschaft, die das gesamte Gedicht tentativ umkreist: Er steht bei ‚Alpha und Aleph, bei

193 Birus (1997b), 317.

194 Bayerdörfer (1973), 342.

195 Vgl. Birus (1997b), 314.

196 Ivanović (1996), 115.

197 Vgl. Bayerdörfer (1973), 343.

Jud, bei den andern, bei allen‘ und führt sie zusammen. Er eröffnet ein neues Sprechen, wenn er mit Alpha und Aleph als die ersten Buchstaben des griechischen und hebräischen Alphabets die „griechisch-abendländische Sprachgemeinschaft“ und das Jüdische miteinander versöhnt. Und in diesem neuen Sprechen zugleich eine neue Gemeinschaft, wenn er das zuerst noch widersprüchlich erscheinende Kompositum ‚Menschen-und-Juden‘ in ‚bei allen‘ in eine neue, alle umfassende Gemeinschaft überführt.¹⁹⁸

Beide Dimensionen kristallisieren sich in der Setzung des Wortes Beth. Die Sprachen, bebildert durch die einzelnen Buchstaben Alpha, Aleph und Jud, vereinigen sich im Wort Beth, selbst ein jüdischer Buchstabe, in dem das (hebräische) Alphabet hörbar wird als Inbegriff aller Sprache.¹⁹⁹ Über die vorangegangene Wanderbewegung, die die einzelnen Buchstaben getrennt in das umfassende Alphabet zusammenführt, bringt das Gedicht auch Ost und West, Christen und Juden auf neue Weise zusammen. Zugleich erhält die kommende Erde im Beth, dem jüdischen Wort für Haus, eine konkrete Gestalt, als Inbegriff jener Wohnstatt, die die erste Strophe noch verkündet hat. Insofern das Gedicht Beth sogar explizit als ‚das Haus‘ übersetzt, verwirklichen die Schlussverse jenes Abschreiten der Buchstaben aus der siebten Strophe performativ: Jüdisches wie deutsches Wort treten in der zehnten Strophe zusammen und bilden als neue Sprachgemeinschaft die Grundlage für den Ort, an dem ein Wir ‚wohnen werden‘ kann.

Die Spannung zwischen Auflösung und Neuformierung, zwischen der Sammelbewegung und dem schöpferischen Akt des Bauens schlägt sich auch in der rhythmischen Gestaltung des Gedichts nieder, die einen expressiven Spielraum entstehen lässt, aus dem neue Verbindungen hervortreten. In dieser semantischen Aufladung des Rhythmus tritt Celan in Kontakt mit Hölderlins *Gesängen*. Wie in der Analyse von *Die Wanderung* gezeigt wurde, nutzt Hölderlin einerseits rhythmische Wiederholungsstrukturen, um inhaltliche Verbindungen noch deutlicher hervorzuheben. Andererseits bricht er gerade die äolischen Perioden über Zäsuren und Enjambements immer wieder auf, um so das im Gedicht verhandelte Verhältnis zwischen der eigenen Heimat und dem antiken Griechenland als wechselseitige Durchdringung statt als lineare, literargeschichtliche Abfolge zu entfalten. An beide Verfahren schließt *Hüttenfenster* in besonderem Maße an.

Die das Gedicht dominierende tentative Sammel- und Auflesebewegung, die sich über acht Strophen erstreckt und sich in den vielen Einschüben und

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., 344.

Enjambements sowie über die Vielfalt der Motive zeitweise zu verlieren droht, wird rhythmisch über den Amphibrachys und den Pherekrateus zusammengehalten. Da beide Formen chorlyrischen Sprechens darstellen, eröffnet *Hüttenfenster* über den Rückgriff auf diese Tradition einen Resonanzraum, in dem die Sprache eines Chores nach der Shoah erprobt werden kann. Insbesondere die vielfache Wiederholung des Amphibrachys verklammert dabei die Wanderbewegung hörbar: Die Versatzstücke ‚es sammelt‘, ‚den Wander-‘, ‚magnetisch‘, ‚ein Atem?‘, ‚ein Name‘, ‚sucht oben‘, ‚sucht drunten‘ und schließlich ‚da steht er‘ lassen den Akt des Sammelns und Suchens die erste bis zehnte Strophe sinnlich wahrnehmbar umspannen. Dieser Akt findet schließlich im ‚da steht er‘ seine Finalisierung. Trotz der vielen Enjambements im Gedicht bleibt die metrische Einheit stets gewahrt – der Amphibrachys wird in allen Versen durch orthographische Zäsuren, Kommata oder Gedankenstriche, exponiert und hörbar. In *Hüttenfenster* bildet der Amphibrachys die sinnstiftende Einheit, die die Suchbewegung rhythmisch ihrem Ziel – ‚da steht er‘ – zuzuführen vermag.

Anders verhält es sich mit dem Pherekrateus, der von Hölderlin am häufigsten verwendeten äolischen Periode,²⁰⁰ die jener als konstitutiv für die Sprachbewegung eines Chores der Moderne einsetzt. Zwar greift auch Celan auf diesen in *Hüttenfenster* beständig zurück und stellt so Verbindungen innerhalb der einzelnen Verse des Gedichts her, doch anders als der Amphibrachys erscheint der Pherekrateus zumeist in gebrochener Form – außer in den Versen ‚wohnen werden wir, wohnen‘ und in ‚geht zu Ghetto und Eden‘. Beide Stellen sind von zentraler Bedeutung für die Möglichkeit eines Chores nach der Shoah. Insofern ausschließlich an ersterer von einem Wir die Rede ist, das bereits als chorische Geste interpretiert wurde, wird diese Lesart durch die rhythmische Gestaltung verstärkt. Die Rede von einem Wir korrespondiert mit der Einheit des Pherekrateus, in dem sich rhythmisch der Chor Gehör verschafft. Ein Chor, der in der zweiten Stelle ‚geht zu Ghetto und Eden‘ näher präzisiert wird als einer, der nach der Shoah, nach der Erfahrung des Ghettos, neu gedacht werden muss und zugleich die Verheißung auf eine paradiesische, heißt utopische Gemeinschaft in sich trägt.

Doch ebenso wie dieses Wir ein zukünftiges bleibt und das Gedicht seine Möglichkeitsbedingungen nur im prozessualen Abschreiten der Umwege eruieren kann, findet auch der Pherekrateus nur noch gebrochen Verwendung. Im Vers ‚– und sie, die ihn säten‘ wird die erste Silbe durch einen Gedankenstrich ersetzt. In Rückbezug zur vorher benannten Stadt Witebsk und der Implikation

200 Vgl. Previšić (2008), 256.

ihrer Zerstörung, die auch eine Zerstörung der jüdischen Gemeinschaft ist, lässt sich der Gedankenstrich als typographisch inszeniertes Schweigen lesen. Ein Schweigen, aus dem heraus sich dennoch die Reste des Pherekrateus konstituieren. Programmtisch setzt der Rhythmus das Stimmhaftwerden der Sprache als ein Stimmhaftwerden chorischen Sprechens um, das es jedoch nur noch im Mitklingen der verstummten Stimmen, als ein Zusammenklingen von ‚Ungewesen und Da‘ geben kann.

Die sechste Strophe setzt mit einem doppelten Pherekrateus ein: ‚geht zu Ghetto und Eden, pflückt / das Sternbild zusammen‘. In der rhythmischen Verdopplung wird der Akt des Zusammenpflückens, der ‚Ghetto und Eden‘ in einem ‚Sternbild‘ zusammenzuführen sucht, hörbar und zugleich in der Brechung des zweiten durch das Enjambement als ein prekäres Vorhaben ausgewiesen.²⁰¹ Ebenso unsicher bleibt, ob das Bauen des Davidsschildes gelingt, der über die rhythmische Wiederholung des gebrochenen Pherekrateus mit dem Zusammenpflücken als dessen Telos verbunden wird: ‚läßt ihn / aufflammen‘.

Rhythmisch verdichtet schafft *Hüttenfenster* damit eine Korrespondenz zwischen der Verheißung ‚wohnen werden wir, wohnen‘, der hierfür nötigen Sammelbewegung und dem hieraus resultierenden Bauen des Schildes. Indem die Enjambements die Einheit des Pherekrateus jedoch immer wieder aufbrechen, wird auch die Einheit des Sammelns als kritische exponiert. Das Umhergehen des ‚Etwas‘, das durch die Einschübe beständig unterbrochen wird und das sich über verschiedene Räume und Zeiten erstreckt, erweist sich auch über den Rhythmus als eine prekäre, unsichere Bewegung, die jedoch stets darauf ausgerichtet ist, eine neue chorische Gemeinschaft denkbar werden zu lassen.

Eine weitere, wiederkehrende rhythmische Figur, die diese chorische Gemeinschaft auslotet, stellen der Adoneus und seine Umkehrung dar. Wo Hölderlins freie Rhythmen im Spannungsverhältnis dieser rhythmischen Figur das im *Böhlendorff-Brief* formulierte Prinzip von Eigenem und Fremden austarieren, fokussiert Celan die in seinem poetischen Sprechen angelegte Widersprüchlichkeit. Eingeführt wird der Adoneus im Vers ‚Menschen-und-Juden‘. Die ungewöhnliche Kompositumbildung richtet die Aufmerksamkeit dabei in besonderem Maße auch auf die rhythmische Gestaltung, die als Klage laut

²⁰¹ Hörbar wird die Wanderbewegung selbst auch über den Klang: ‚geht‘ als das zentrale Verb ist über eine Alliteration eng mit dem Ghetto verbunden und zugleich mit ‚Eden‘ über eine Assonanz. Der Vorgang des Gehens stiftet somit einen gleichsam fließenden Übergang zwischen Ghetto und Eden.

den Verlust dieser Gemeinschaft, ihre Unmöglichkeit hervorhebt. Unmittelbar darauf folgt das Kompositum ‚das Volk-vom-Gewölk‘ als Umkehrung des Adoneus. *Hüttenfenster* eröffnet hier ein Spannungsfeld von Inhalt und Rhythmus: Erweckt der Inhalt den Anschein, dass ‚das Volk-vom-Gewölk‘ geradezu eine Apposition zu ‚Menschen-und-Juden‘ bildet, gestaltet der Rhythmus dieses Verhältnis als Umkehrung. In dieser Verkehungsfigur als palindromartige Spiegelung legt das Gedicht den Fokus auf die Frage, ob sich die beiden Komposita ergänzen können oder ob sie sich nicht einem geradezu widersprüchlichen Verhältnis zueinander befinden: Kann es überhaupt zu einer Gemeinschaft von ‚Menschen-und-Juden‘ kommen, wenn ‚das Volk-vom-Gewölk‘, das von der systematischen Vernichtung der Juden zeugt, doch Einspruch erhebt?

Die destruktive Kraft, die hier in der Umkehrung des Adoneus angelegt ist, findet auch mit Blick auf die Möglichkeiten ihres sprachlichen Erscheinens in der vierten Strophe ihre Wiederaufnahme: ‚sie / schreiben ihn weg‘. Wie bereits dargelegt, richtet sich Celan in dieser Strophe gerade gegen jene literarischen Tendenzen, die die Erfahrung des Nationalsozialismus „durch Schreiben weg-schaffen“, hier wohl noch stärker: „ungeschehen machen“ wollen.²⁰² Über die rhythmische Korrespondenz zu ‚das-Volk-vom-Gewölk‘ evoziert das Gedicht eine ausdrückliche, geradezu notwendige Verbindung zwischen denen, die die Shoah zu ignorieren suchen, und denen, die von eben jener Erfahrung unmittelbar betroffen sind. Es gilt, diese Verbindung von Schreiben und Wirklichkeit neu zu denken bzw. sich dieser neu anzunähern, so ließe sich der über das Enjambement gebrochene Adoneus im Krebs deuten.

Dieser Aufgabe nimmt sich das Gedicht an, wenn es gerade im Aufbrechen der Einheit des Adoneus an der Versgrenze umso eindrücklicher von der Verschränktheit der Sprache, ihrem ‚genarbt‘-Sein, wie es in *Ein Wurfholz* heißt, zeugt. Denn alle weiteren Adoneen bis zur neunten Strophe werden durch Versgrenzen gebrochen: ‚sucht / mit dem Auge‘, ‚hier / unter Menschen‘. Damit stellen sie zugleich eine Verbindung zum Kompositum ‚Menschen-und-Juden‘ her, dessen Möglichkeitsbedingung jedoch überaus zweifelhaft scheint. Erst wenn in der neunten Strophe die Sammelbewegung im Erlöschen des Davidsschildes aufgeht und damit das Erscheinen von Beth als Telos ermöglicht, kommt es auch zur metrischen Wiederaufnahme der Einheit des Adoneus und seiner Umkehrung: ‚läßt ihn erlöschen‘ und ‚dem Licht und dem Licht‘ machen die Versöhnung, die die Strophen neun bis elf inhaltlich gestalten, auf rhythmischer Ebene hörbar.

202 Birus (1997b), 314.

Damit lässt sich an der Analyse des Gedichts zweierlei nachvollziehen. Zum einen wird deutlich, inwiefern Celans freie Rhythmen als Ausdruck des Umwegs, als ‚Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird‘, zu verstehen sind. Gerade im Vergleich zu Hölderlins freien Rhythmen zeigt sich, dass Celans Gedichte um ein Sprechen ringen, das nur noch über Umwege zu erreichen ist. Zwar greifen sie dabei dezidiert auf die sprachlichen Verfahren Hölderlins zurück und knüpfen damit unmittelbar an einen literarischen Traditionsraum an, doch verhandeln sie in diesem Zusammenhang fortlaufend ihren eigenen prekären Status in der Radikalisierung der harten Fügung. Ein literarisches Sprechen nach der Shoah kann sich folglich nur noch auf Umwegen dem Modus des hohen Tons annähern.

Dennoch bleibt genau dieser Versuch einer Annäherung der Anspruch von Celan, entwickelt er doch die Möglichkeiten eines chorischen Sprechens nach der Shoah unmittelbar auf der Kontrastfolie von Hölderlins hohem Ton. Zwar bleibt der Chor, wie schon bei Hölderlin, ein nur zukünftig denkbarer. Gleichwohl verschafft er sich bereits in der rhythmischen Gestaltung der Gedichte Gehör, immer jedoch als prekärer, gebrochener. Der in der Rhythmik der Gedichte anklingende Chor muss sich dieser Brüche stets bewusst bleiben, vermag er nur in eben diesem Bewusstsein zu einem erneuten Stimmhaftwerden anzusetzen. Es ist dieses Ausloten von Stimmlosigkeit und Stimmhaftigkeit, welches sich in den freirhythmischen Gedichten als Spannung zwischen Fließen und Stauung, zwischen Einheit und Grenze der poetischen Sprachbewegung manifestiert. Damit schreibt sich die dialektische Grundspannung der Gedichte Celans auch in die rhythmische Bewegung der Texte ein. Gleichzeitig überschreitet Celan in den freirhythmischen Gedichten der letzten Abteilung diese Dialektik und nutzt das rhythmische Zusammenspiel komplexerer Perioden, um neue Semantiken akustisch wahrnehmbar zu machen. Gerade darin liegt das ‚ausdrückliche Bekenntnis‘ zu Hölderlins freien Rhythmen: Das Bekenntnis, die Versehrtheit der Sprache im Angesicht der durch die Shoah verstummten Stimmen anzuerkennen und eben diese Stimmen dennoch zur Sprache zu bringen. Im Anschluss an Hölderlins hohen Ton und in dessen Radikalisierung, im Erproben eines chorischen Sprechens nach der Shoah macht Celan das Ringen um diese Stimmhaftigkeit hörbar.

Fazit

Hölderlin und Celan – eine angesichts der breiten Forschungslage vielleicht wenig überraschende Konstellation, die die vorliegende Arbeit jedoch neu zu denken versucht, indem sie die Beziehung zwischen den beiden Dichtern nicht ausschließlich auf intertextuelle Lektürespuren beschränkt, sondern strukturell neu zu begreifen sucht. Dabei erweist sich die Inblicknahme einer poetischen Praxis des Funktionalisierens als gewinnbringender Neuanatz, Hölderlin und Celan auf andere Art und Weise in Dialog zu bringen.

Eine poetische Praxis des Funktionalisierens zuerst einmal systematisch zu entfalten, war das Ziel des ersten Kapitels. Um eine eigene Theorie des Funktionalen zu entwerfen, wurden in einem ersten Schritt die verschiedenen Funktionsbegriffe in der Literaturwissenschaft überblicksartig aufgefächert. Innerhalb dieser Konstellation wurde beobachtbar, dass bei der literaturwissenschaftlichen Rede von Funktionen zumeist interpretatorische Zuschreibungen vorgenommen werden. Im Anschluss an Überlegungen zu Praktiken des Interpretierens wurde daher in einem zweiten Schritt eine literaturwissenschaftliche Praxis des Funktionalisierens als interpretatorische Zuordnung von Funktionen genauer konturiert.

Hiervon ausgehend galt es in einem dritten Schritt das Funktionalisieren in eine literarische Praxis zu wenden, die sich als konstitutiv für dichterische Denk- und Schreibprozesse erweist. Hierfür nahm die Arbeit als systematischen Zugang eine Kopplung von Jakobsons poetischer Funktion und Jauß' gesellschaftlicher Funktion in den Blick. Wenn sich nach Jauß die gesellschaftliche Funktion von Literatur dort manifestiert, ‚wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt‘, wäre Funktionalisieren zuerst einmal zu verstehen als Ineinandergreifen von Lektürepraxis und Lebenspraxis. Dabei wird die poetische Funktion, die darin besteht, die Aufmerksamkeit auf die spezifische Beschaffenheit der Sprache selbst zu lenken, zur notwendigen Möglichkeitsbedingung der literarischen Erfahrung.

In dieser Verschränkung zeigt sich jedoch, dass der Begriff der literarischen Erfahrung in Jauß' hermeneutischer Konstruktion nicht hinreicht, um den Lektüreprozess von Dichtung und damit die poetische Funktion adäquat in den Blick zu bekommen. Denn für Jauß geht Lektüre immer in Formen von Verstehen auf. Wenn die poetische Funktion aber gerade die Aufmerksamkeit

auf die spezifische Beschaffenheit der Sprache selbst lenkt, spielt auch die sinnliche Wahrnehmung im Lektüreprozess eine gewichtige Rolle, die Bedeutung noch vor der Konstitution spezifischer Bedeutungen hervorbringt. Aus diesem Grund wurde Jauß' Erfahrungsbegriff um Cassirers phänomenologischen Prägnanzbegriff erweitert.

Ein vom Standpunkt der Lektüre aus derart verstandener Funktionalisierungsprozess von literarischer Erfahrung und Integration in die eigene Lebensrealität lässt sich dann auch schreibpraktisch wenden. Eine funktionalisierende Schreibpraxis zielt darauf, mittels geeigneter literarischer Verfahren und Schreibweisen den Erwartungshorizont der Leser:innen derart zu erweitern, dass diese aufgrund ihrer eigenen literarischen Erfahrung im Lektüreprozess zu einer ‚neuen Wahrnehmung der Dinge‘ genötigt werden. Mit anderen Worten zielt eine solche Schreibpraxis darauf, ‚den begrenzten Spielraum des gesellschaftlichen Verhaltens auf neue Wünsche, Ansprüche und Ziele zu erweitern und damit Wege zukünftiger Erfahrung zu öffnen‘. Um jedoch eine poetische Sprache zu finden, die den Spielraum gesellschaftlichen Verhaltens erweitern kann, braucht es notwendigerweise den Erfahrungsprozess, der in der eigenen Lektüre gemacht wurde. Eine literarische Funktionalisierungspraxis wird damit greifbar als Doppelbewegung von Lektüre- und Schreibpraxis.

Von diesen systematischen Überlegungen ausgehend zielte die Arbeit im Folgenden darauf, zuerst Hölderlins und dann Celans poetische Praxis freizulegen, um so den hohen Ton als praxeologisches Funktionsmodell für beide Dichter auf neue Weise in Anschlag bringen zu können.

Im zweiten Kapitel wurde daher zuerst Hölderlins Begriff der Verfahrensart als literarischer Erfahrungsprozess lesbar gemacht, der sich programmatisch in die eigene Dichtung einschreiben soll. Eine Dichtung, die jedoch erst einmal zur Sprache finden muss. Das Ringen um eine solche Sprache erweist sich für Hölderlin als ein kontinuierliches Studium der Griechen, als ein funktionalisierendes Erarbeiten des hohen Tons am griechischen Fundus. In seiner performativen Auseinandersetzung mit Pindar und Sophokles gewinnt er dabei Einsicht in die Verfahrensart der griechischen Texte, die er zugleich immer von ihrer funktionalen Einbettung in der antiken Festkultur her denkt. Mit Blick auf die derart erarbeitete Vorstellung einer gemeinschaftsstiftenden Funktion der antiken Dichtung gewinnt in dieser Konstellation dann der taktile Impuls des Stimmlichen an Bedeutung, der im Verhältnis von Chor und Festgemeinschaft innerhalb der Polis zum Tragen kommt. Die oratische Leistung der Dichtung erweist sich als das entscheidende Element in Hölderlins funktionalisierender Lektürepraxis.

Hieran sucht er mit seiner Dichtung anzuschließen – jedoch ohne dabei das Griechische schlicht imitieren zu wollen. Das Studium der Griechen dient ihm lediglich als Grundlage, um den hohen Ton in seiner gemeinschaftsstiftenden Funktion in der eigenen Zeit auf neue Art in Anschlag bringen zu können. Diese Konstellation reflektiert er in *Das untergehende Vaterland* unter doppelter Perspektive: Einerseits analysiert er die eigene Zeit als eine Zeit des Übergangs, in der er der Dichtung als ‚Sprache freier Kunstnachahmung‘ das Potential zuschreibt, auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit einwirken und Gemeinschaft unter aktuellen Bedingungen stiften zu können. Damit erarbeitet er andererseits die entscheidende Differenz zur Antike: Angesichts des Verlustes der antiken Festkultur kann die Aufgabe seiner Dichtung nur darin bestehen, eine gemeinschaftliche Anschauung überhaupt erst hervorzubringen – und zwar prozessual immer wieder aufs Neue.

Das derart entfaltete Programm eines eigenen hohen Tons setzt Hölderlin in den *Gesängen* schreibpraktisch in einzelnen, ineinander verschachtelten und sich wechselseitig bedingenden Verfahren um, wie im dritten Kapitel gezeigt wurde. So etwa in der imaginären Reise, die die Struktur des Übergangs in den Gedichten immer wieder neu organisiert und dabei, analog zum theoretisch beschriebenen geschichtlichen Erfahrungsprozess, selbst den Charakter prozessualer Transformation erhält. Neben der imaginären Reise gewinnt der hohe Ton in seiner aktualisierten Inszenierung des Festes poetische Kontur. Wenn die eigene Zeit eine festlose Zeit ist, wie Hölderlin immer wieder hervorhebt, müssen die Gedichte selbst zum Ort werden, an dem sich zeitweilig – in der Lektüre – eine Gemeinschaft zu konstituieren vermag. Die *Gesänge* als Gedichte im hohen Ton avancieren so im Lektüreprozess selbst zu Momenten des Festes. Im Modus solch einer festlichen Lektüre gestalten die Gedichte den Chorgesang eines modernen Chores als ‚+Chor. Zukunft‘ poetisch aus. Dabei macht gerade die stimmliche Verlautbarung, in ihrer Taktilität und Materialität, erfahrbar, wie der hohe Ton als Aussicht auf eine Möglichkeit von Gemeinschaft hin inszeniert wird.

Vor dem Hintergrund einer literarischen Funktionalisierungspraxis nimmt die Arbeit damit eine entscheidende Akzentverschiebung in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Hölderlins Spätwerk vor: In den *Gesängen* spricht keineswegs ein *poeta vates*, der in der Hinwendung zum Göttlichen Einsichten gewinnt, die er einem Kollektiv mitteilt.¹ Hier spricht ein radikaler Realist, der die gesellschaftlichen wie ästhetischen Möglichkeitsbedingungen

¹ Vgl. Schilling (2018), 23.

seines Schreibens gegenwartsdiagnostisch konzise auslotet und seine Dichtung programmatisch innerhalb dieses Prozesses verortet.

Von dieser Lesart ausgehend lässt sich dann auch Celans Dichtung neu bewerten als eine Dichtung, die weder eine ‚Zerschlagung‘ des Hölderlin’schen Gesangs noch eine kategorische ‚Absage an den hohen Ton‘ darstellt, sondern sich ebenfalls als ein Ringen um die Möglichkeit eines Sprechens im Modus des hohen Tons in der eigenen Zeit erweist – dies jedoch vor dem Hintergrund der Erfahrung der Shoah. In diesem Sinne gewinnt die Aussage Sachs’, Celan sei der ‚Hölderlin *unserer* Zeit‘, an Bedeutung, an die sich in dieser Arbeit gut anschließen ließ. In lakonischer Kürze charakterisiert Sachs sehr genau das, was Celan mit seiner Dichtung erprobt, nämlich ein poetisches Sprechen, das im Rückgriff auf Hölderlin der *eigenen* Zeit, der eigenen Wirklichkeit, Rechnung tragen soll.

Es ist genau dieser Anspruch auf eine Dichtung, die sich in Beziehung zu ihrer aktuellen Gegenwart setzt, der die beiden Dichter verbindet und zwar, anders als bislang in der Celan-Forschung wahrgenommen wurde, im Ringen um einen hohen Ton. Mit einem entscheidenden Unterschied: Für Hölderlin konnte die Dichtung noch als Instrument fungieren, die Trennungen, die er als Charakteristikum der eigenen Wirklichkeit ausmachte, erklären und den Widerstreit verschwinden machen zu können. Für Celan hingegen ist die eigene Wirklichkeit nach der Shoah nicht mehr durch die Intervention einer utopischen Dichtung ohne Abgrundbewusstsein vollständig heilbar. Die Erfahrung der Shoah als (Ab-)Grund des eigenen Sprechens muss der Dichtung programmatisch eingeschrieben sein. Nur so kann Wirklichkeit entworfen, gesucht und vielleicht sogar gewonnen werden. Die Mittel hierfür entwickelt er, wie im vierten Kapitel gezeigt wurde, in seinen theoretischen Texten in den verschiedenen Figurationen des Umwegs als Grundkonstituens seines Funktionsmodells des hohen Tons. Einzig über immer wieder zu beschreitende Umwege kann Sprache, ‚angereichert von all dem‘, Wege aus der eigenen Stimmlosigkeit finden. Denn das Furchtbare der Shoah lässt für Celan ein unbekümmertes Einhertönen der Dichtung – jenes ‚hohe und reine Frohlocken‘, das Hölderlin noch für seine *Gesänge* zu proklamieren vermochte – unzulässig erscheinen. Es gilt, den hohen Ton in einem neuen Stimmhaftwerden zu erringen.

Um diese chorische Stimmhaftigkeit, die zumindest punktuell eine aktualisierte Form der Gemeinschaft eröffnen könnte, ringt Celan – in seinen theoretischen Arbeiten, seinen Lesungen und seinen Gedichten. Dabei muss eine solche Dichtung das Paradoxon zwischen radikaler Individuation und dem Wissen um ein zu verneinendes, aber doch wirksames ‚Wir‘ auszuhalten, um in der Zuwendung eines Du als eine ‚Art Heimkehr‘ doch eine

chorisch-individualisierte Erfahrungsgemeinschaft zur Stimme kommen zu lassen. Eine Gemeinschaft, die den gewaltvoll verstummten Stimmen in ‚*unserer Zeit*‘ auf andere Art und Weise eine neue Gültigkeit geben will. Im Sinne der Figur der *Prosopopoiia* geht es Celan dabei ausdrücklich darum, die Möglichkeiten eines chorischen Sprechens nach der Shoah zu eruieren. Ein Sprechen, das zwar nur als radikalere Individuation gedacht werden kann, aber dennoch am Anspruch der oratorischen Leistung des hohen Tons festhält – „Stimmen trotz allem“², das ist das Programm Celans.

Möglich ist dies nur, wenn diese Dichtung die historisch bedingten Differenzen zu Hölderlin, die mit der Shoah einhergehen, nicht einebnen, sondern produktiv macht und im kritischen Rückgriff ein eigenes, wenngleich nur noch gebrochenes Sprechen gewinnt. Wie ein solches Sprechen zu begreifen ist, stand im Zentrum des fünften Kapitels, das die Gedichte der *Niemandrose* mit Hölderlins *Gesängen* über strukturelle Gemeinsamkeiten verknüpft, die sich weniger in intertextuellen Bezügen als vielmehr in spezifischen Motiven und sprachlichen Verfahren zeigen, die schon im dritten Kapitel als charakteristisch für Hölderlins hohen Ton erarbeitet wurden. Dabei erheben die Analysen der Gedichte in beiden Kapiteln keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie zielen vielmehr darauf, spezifische Verfahrensweisen, die diese Arbeit als Formationen des hohen Tons versteht, offenzulegen, welche sich wiederum bei beiden Dichtern in verschiedenen Schreibweisen beobachten lassen.

Von dieser Konstellation ausgehend gewinnt dann auch die literaturwissenschaftliche Rede vom hohen Ton in dieser Arbeit neue Kontur. Wenngleich es nicht der Anspruch sein kann, eine begriffsgeschichtlich fundierte Bestimmung des hohen Tons vorzulegen, lässt sich dieser angesichts der erarbeiteten Formationen bei Hölderlin und Celan doch jenseits der Implikationen von Pathos- und Erhabenheitsdiskurs neu denken. Er muss vor dem Hintergrund einer funktionalen Bestimmung in seiner prozessualen Überschreitungsbewegung als Grenzgänger verstanden werden, wie es die Denkgfiguren des Übergangs bei Hölderlin und des Umwegs bei Celan nahelegen.

So geht es im Zusammenhang mit dem hohen Ton immer um das dichterische Ausloten von Grenzen, von den Begrenzungen der Wirklichkeit wie des eigenen Sprechens, das beständig an einer Vermessung des Bereichs des Gegebenen und Möglichen arbeitet. Dirk Hohnsträter hat in seinem *Lob des Grenzgängers* hervorgehoben, dass die spezifische Funktion literarischer Grenzgänge darin liege, ein „intersubsystemisches Wissen“ hervorzubringen,

2 In Anlehnung an Didi-Huberman (2007).

in dem sich „Individuen und gesellschaftliche Einrichtungen in einer zunehmend ausdifferenzierten Lebenswelt voller hochspezialisierter Akteure“ zurechtfinden können.³ Das gilt für Hölderlin wie Celan gleichermaßen, jedoch angesichts der jeweiligen gesellschaftlichen Umstände auf ganz unterschiedliche Weise. Die Aufgabe des Grenzgängers, so Hohnsträter, sei es, „die prekären, vertrackten Verhältnisse der Zwischenräume auszuloten“, indem er die „Momente, Facetten, Seite, und Aspekte“ der einen wie der anderen Seite ernst nimmt und im Grenzgang beiderlei „Möglichkeiten angeregt nutzt und neue Verknüpfungen schafft.“⁴ Hölderlin wie Celan eruieren diese Möglichkeiten im Rückgriff auf literarische Traditionen, von denen sie Anregungen für die eigene Dichtung gewinnen. Dabei zielt die Bewegung ihres je eigenen hohen Tons darauf, die prekären Verhältnisse des Grenzgangs offenzulegen, nicht auf eine Aufhebung des Widerstreits in einer höheren Sphäre. Eben das wäre der Akt der Freisetzung, den es in der Dichtung zu vollziehen gilt. Aus diesem Grund begeben sich beide mit ihren Gedichten ausdrücklich in die Beschränkungen ihrer eigenen Gegenwart. Hölderlin schreibt an seinen Verleger, dass es, um zu einem ‚hohen und reinen Frohlocken vaterländischer Gesänge‘ zu gelangen, zuvor den Weg in die „engen Schranken unserer noch kinderähnlichen Kultur“⁵ braucht. Ähnlich argumentiert Celan. Für das Zutagetreten einer ‚angereicherten Sprache‘ bedarf es zuerst einer Bewegung in die eigene Abgründigkeit. Nur dieser Grenzgang ermöglicht es, ein eigenes Sprechen, das sich seiner abgründigen Kehrseite stets gewahr bleibt, zu gewinnen. Genau das erweist sich in seiner Prozessualität als Anspruch des hohen Tons.

Wenngleich weder Hölderlin noch Celan selbst vom hohen Ton sprechen, lässt sich an ihren theoretischen Texten, die in dieser Arbeit im Mittelpunkt der Kapitel zwei und vier standen, wie auch an ihren Gedichten ablesen, dass genau diese prozessuale Überschreitungs-bewegung konstitutiv für ihre Denk- und Schreibprozesse ist.

So bestimmt jene zentrale Denkfigur der Überschreitung die ganze argumentative Struktur von Hölderlins *Das untergehende Vaterland*, die auch die poetischen Verfahren des hohen Tons in seinen *Gesängen* prägt. *Das untergehende Vaterland* spricht selbst im Modus des hohen Tons. Schon in den ersten drei Sätzen findet eine doppelte Überschreitungs-bewegung statt: Untergang – Untergang und Anfang – Übergang. Diese Formel summiert letztlich die argumentative Makrostruktur *in nuce*, doch setzt Hölderlin immer

3 Hohnsträter (1999), 232.

4 Ebd., 242.

5 StA VI, 436.

wieder neu an und bringt neue, komplexere Zusammenhänge hervor, die allesamt dem Prinzip der Überschreitung folgen – wie etwa der Weg von der realen zur idealischen Auflösung oder die Überschreitung der echttragischen Sprache hin zur Sprache freier Kunstnachahmung. Mit diesem ständigen Steigern von Komplexität im Zeichen der Überschreitung setzt der Aufsatz Grundmomente des hohen Tons performativ um.

Betrachtet man zudem den Modus des hohen Tons unter der Perspektive seiner spezifischen Wirkung, wie es die vorliegende Arbeit tut, reflektiert *Das untergehende Vaterland* genau dieses Moment. Er kreist um die Frage, wie aus dem Übergang, in dem nun nicht mehr reine Kontingenz, sondern Unendlichkeit wirklich ist, wiederum eine endliche Wirkung, eine ‚neue, aber besondere Wechselwirkung‘ hervorgehen kann. Diese endliche Wirkung ist die Sprache, wie Kreuzer festhält, sie „übersetzt die Realitätslosigkeit reinen Erinnerns in Formen der Äußerung“, sie ist Darstellung und Ausdruck „dieses sich selbst überschreitenden Auflösungsgeschehens.“⁶ Zugleich spielt Hölderlin mit einem semantischen Zusammenhang von Wirklichkeit und Wirkung, er verschränkt die beiden Begriffe immer wieder. Beispielweise, wenn er eine spezifische geschichtliche Konstellation und damit die das Subjekt umgebende Wirklichkeit als ‚Wechselwirkung‘ fasst. Oder wenn er den Moment der Auflösung so beschreibt: „Aber das Mögliche, welches in die Wirklichkeit tritt, indem die Wirklichkeit sich auflöst, dies wirkt und bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als auch die Erinnerung des Aufgelösten.“⁷ Wenn sich die Wirklichkeit auflöst, wirkt die Möglichkeit aller Beziehungen weiterhin fort. Aus dieser Unendlichkeit wiederum eine endliche Wirkung und damit Wirklichkeit zu gewinnen, ist Aufgabe der Dichtung. Wirklichkeit ist damit nicht nur eine Zustandsbeschreibung, Hölderlin konnotiert sie über die Semantik des Wirkens immer wieder im Sinne von „Wirksamkeit“.⁸ Diese auf die Wirklichkeit abzielende Wirkung ist die Funktion einer Dichtung im Modus des hohen Tons. Celan wird 160 Jahre später mit seiner eigenen Dichtung genau an dieses Wirkpotential anknüpfen: ‚Wirklichkeit ist nicht – Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.‘

Zuletzt zeigt sich am Begriff des Übergangs selbst, dass Hölderlin mit *Das untergehende Vaterland* ein theoretisches Konzept vorlegt, das auf seine Arbeit an den *Übersetzungen* und den *Gesängen* vorausweist. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Verschiebung von Unter- zu Übergang: ‚Unter- gang oder Übergang des Vaterlandes‘. Übergang wird hier offenbar nicht nur

6 Kreuzer (2020), 170.

7 FHA 14, 174.

8 DWb 30, Sp. 582.

als Wechsel „von, aus einem Zustand, zu einem, in einen anderen“⁹ begriffen, welcher die rhetorische Argumentationsfigur des Aufsatzes bestimmt. Er markiert als Chiffre der Überschreitung auch eine Höhenbewegung, an die Hölderlin im Kontext der *Gesänge* als das ‚hohe und reine Frohlocken vaterländischer Gesänge‘ selbst noch einmal anknüpft. Diese Überschreitungs- und Höhenbewegung deutet dezidiert auf die zentralen Motive der *Gesänge* voraus, deren Inhalt gerade ‚das Vaterland oder die Zeit‘ unmittelbar angehen sollen. Form und Inhalt der *Gesänge* sind konstitutiv an das Ausloten und Überschreiten von Grenzen gebunden. Hölderlin entfaltet in seinen *Gesängen* beständig Szenarien der räumlichen und zeitlichen Grenzüberschreitung und des Übergangs, die der eigenen Gegenwart kraft der poetischen Erinnerung eine Gestalt geben sollen. Diese horizontale und vertikale Bewegung durch den Raum sowie der temporale Gebrauch von einer in eine andere Zeit sind dem Begriff des Übergangs in *Das untergehende Vaterland* bereits inhärent.¹⁰ Außerdem ist die Sprache der *Gesänge* selbst getragen von einer steten Transgressionsbewegung, insofern Hölderlin in den freien Rhythmen die deutsche Sprache in der Konfrontation mit antiken Metren zu entgrenzen und neu zu dynamisieren sucht. Die Konzeption des hohen Tons als Grenzgänger ist demnach in *Das untergehende Vaterland* mit dem Begriff des Übergangs bereits angelegt.

Ganz ähnlich wie in Hölderlins *Das untergehende Vaterland* zu beobachten ist, spricht auch Celan zwar an keiner Stelle in den Preisreden von Dichtung im Modus des hohen Tons, doch trägt eben jene konstitutive Konstellation von Umweg und der Überschreitung als Suchbewegung den argumentativen und rhetorischen Aufbau seiner Reden. Unter rhetorischer Perspektive fällt vor allem der suchende und tentative Charakter des *Meridians* auf, mit dem Celan das eigene Schreiben und die damit verbundenen Schwierigkeiten immer wieder umkreist. Besonders deutlich tritt dies in den vielen Unterbrechungen der eigenen Gedanken zutage, in den zahlreichen rhetorischen Fragen, Parenthesen und direkten Adressierungen an das Publikum. Während Lampart den rhetorischen Gestus der Rede als Celans Versuch liest, „sich in immer neuen Formulierungen und Figurationen“ dem Grundproblem seiner Poetik anzunähern und „es unter verschiedensten Perspektiven und in sprachlich immer genaueren Formationen einzugrenzen“¹¹, scheint doch viel eher ein grenzüberschreitendes Moment die Rede zu dominieren. In den vielen Unterbrechungen sowie vor allem im darauffolgenden Wiederaufnehmen und Weitertreiben der eigenen Gedanken wird der rhetorische Gestus als Überschreitung des eigenen

9 DWb 23, Sp. 246.

10 Vgl. DWb 23, Sp. 245.

11 Lampart (2013), 342.

Gedankengangs lesbar. In der steten Steigerung von Komplexität, im fortlaufenden Prozess der Suchbewegung im Zeichen der Überschreitung, setzt insbesondere der rhetorische Gestus des *Meridians* die Grundelemente des hohen Tons Celans performativ um.

Dabei gewinnt auch die Figur des Umwegs auch für die Denkstruktur Celans an Bedeutung. Sie wird argumentativ zum Leitbild der eigenen Dichtung und bestimmt zugleich performativ die ganze Rede, wie Celan am Ende des *Meridians* selbst anmerkt, wenn er sagt, dass er in der Gegenwart des Publikums genau ‚diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen‘ ist. Wie Metz herausstellt, wird damit das Verfahren des Umwegs auch begreifbar als „ein[] spezifische[r] Zugriff auf Wissensformationen“:

Werden Gedichten auf ihren komischen – weil von der Gerade als kürzester Verbindung abweichenden – Umwegen folgt, formiert das Wissen nicht im Modus der Störung (des Blitzschlages, Kurzschlusses), sondern formiert auf mäandernde, umkreisende, sich schlängelnde Weise neue Denkarchitekturen. Das heißt: Die Formation des Umweges dient zugleich für Celans Publikum während seiner Rede wie für die Rezipienten seiner Texte als Bestandteil von deren jeweiliger empirisch-ästhetischer Erfahrung.¹²

Jene ‚mäandernde, umkreisende, sich schlängelnde Weise‘ der Denkbewegung kennzeichnet den *Meridian* und bildet zugleich die zentrale Denkfigur, die auch in den Gedichten der *Niemandsrose* poetische Gestalt gewinnt. Im Überschreiten des vermeintlich geraden Weges, das den Umweg kennzeichnet, und nur darin, kann sich die Funktion der Dichtung, Wirklichkeit zu suchen und darin einen Raum des Gesprächs zu eröffnen, erfüllen.

Perspektiven weiterer Hölderlin- wie auch Celanforschungen im Anschluss an die vorliegende Untersuchung zeichnen sich ab. Zuerst ließe sich der hier gewählte Zugang zu einer Praxis des Funktionalisierens auch anders und ebenso gewinnbringend für das Verhältnis der beiden Dichter denken. So könnte man beispielsweise auch Hubert Zapfs ‚kulturelle Ökologie‘ mit Astrid Erlls ‚Erinnerungskonstruktion‘ miteinander in einen kritischen Dialog bringen. Zapfs Kategorie des ‚kulturkritischen Metadiskurses‘, seine Vorstellung eines ‚imaginativen Gegendiskurses‘ und der konstatierte ‚reintegrative Interdiskurs‘ ließen sich derart als Funktionsformen literarischer Erinnerungsformen erfassen und literaturtheoretisch neu in Anschlag bringen. Wenn Hölderlin wie Celan im Rückgriff auf literarische Traditionen Anregungen für

¹² Metz (2022), 166.

ihr eigenes Schreiben gewinnen, wäre dies ein Ansatz, eine Praxis des Funktionalisierens als Arbeit mit dem Archiv auf neue Weise zu systematisieren.

Mit Blick auf die funktionalistische Neubewertung der *Gesänge* wäre es sicherlich lohnenswert, zum einen die Begriffsverwendung des hohen Tons bei Hölderlin und überhaupt sein Dichterbild einer kritischen Revision zu unterziehen – Aspekte, die hier nur provisorisch bleiben können. Zum anderen wäre es denkbar, den Fortschreibungen des Hölderlin'schen hohen Tons in der Literatur wie auch in anderen Medien systematisch nachzugehen. Während in jüngster Zeit das Theater und die Musik vermehrt in den Blickpunkt genommen wurden,¹³ stellt gerade die Auseinandersetzung mit Hölderlin in anderen Medien wie dem Film oder dem Hörspiel bis heute ein Forschungsdesiderat dar, dem man sich unter der ausgearbeiteten Perspektive noch einmal auf neue Weise nähern könnte.¹⁴ Auch für die literaturwissenschaftliche Untersuchung der Gegenwartsliteratur, die sich immer wieder mit Hölderlin auseinandersetzt, ließe sich eine solche Neubewertung des hohen Tons gewinnbringend einsetzen.¹⁵

Für die Celanforschung hingegen eröffnet die Arbeit die Perspektive, dass zum ersten Mal überhaupt Celans Dichtung in positiver Weise vor dem Hintergrund eines Sprechens im hohen Ton untersucht wurde. Während sich an dieser Stelle auf die *Niemandrose* beschränkt wurde, ließe sich weiterhin fragen, inwiefern auch in früheren oder späteren Gedichten Celans von einem hohen Ton gesprochen werden kann. Eine derart ansetzende systematische Analyse von Celans Œuvre steht weiterhin aus. Dies scheint angesichts der Einschätzung Lehmanns, dass Celan nach der *Niemandrose* ein radikal anderes Sprechen erprobt, ein aussichtsreiches Desiderat zu sein, an das sich weitere Arbeiten anschließen können. Daneben wären auch für die hier untersuchten Gedichte weitere Kontexte heranzuziehen, die angesichts eines Vergleichs

13 Castellari (2018); Görner (2016); Abeln (2017); Waibel (2020).

14 Filme, die in diesem Kontext sicherlich relevant sind, wären etwa Harald Bergmanns Tetralogie *Hölderlin-Edition* (D 1992–2003); die Antigone-Verfilmung von Jean-Marie Straub u. Danièle Huillet: *Die Antigone des Sophokles in der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht* (D/F 1992); oder die lyrisch-dokumentarische Bearbeitung des gleichnamigen Hölderlingedichts von David Barison u. Daniel Ross: *Der Ister* (AUS 2004). Zu den wenigen literaturwissenschaftlichen Veröffentlichungen hierzu zählen Primavesi (2010/2011); Ruf (2010/2011).

Ein Hörspiel, das in diesem Zusammenhang ebenfalls interessant wäre: Herbert Schuldt/Robert Kelly (1998): *Am Quell der Donau – Unquell the dawn now*, Göttingen. Bisher dazu nur: Schmitz-Emans (2002).

15 Zu nennen wären hier etwa Autorinnen wie Daniela Danz (mit *Wildniß* und *Nichts ersetzt den Blick ins Gelände*) oder Ilma Rakusa (*Frühling. Corona mit Hölderlin*), die sich in ihrer aktuellen Lyrik dezidiert mit Hölderlin beschäftigen.

von Hölderlin und Celan nicht berücksichtigt wurden. Neben der Bedeutung mythologischer Bezugsrahmen, die neben der antiken Mythologie ebenfalls christliche wie jüdische Kontexte berücksichtigen, wäre etwa zu fragen, ob Celans freirhythmische Gedichte nicht nur an ein chorisches Sprechen anschließen, das über Hölderlin vermittelt bis in die antike Dichtungstradition reicht, sondern auch, ob sich eben gerade in diesem Prozess Merkmale einer jüdischen Tradition einschreiben.

Der in dieser Arbeit gewählte Ansatz, das Dichtungsverständnis beider Autoren vor dem Hintergrund des Funktionsbegriffes neu zu perspektivieren, bietet damit eine Möglichkeit, Hölderlin und Celan neu miteinander ins Gespräch zu bringen und eröffnet in eben diesem Prozess auch einen Zugang zu bisher unbeleuchtet gebliebenen Aspekten im Werk der beiden Dichter. Die jeweilige Arbeit am hohen Ton erweist sich damit als der Austragungsort des Ringens um die Abbildbarkeit der zeitgenössischen Wirklichkeit, um eine Sprache für eben diese Wirklichkeit und um eine jeweils eigene Form einer neuen Gemeinschaft. Es ist dieses Ringen, welches Hölderlin und Celan gleichsam verbindet wie voneinander abhebt.

Literaturverzeichnis

1.1 Siglen

- BCA Paul Celan, *Historisch-kritische Ausgabe der Werke Paul Celans*, hg. von Rolf Bücher u. Axel Gellhaus in 16 Bänden, Frankfurt a. M., 1990–2014.
- DWb Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (Stand 18.03.2025).
- DWDS *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.dwds.de> (Stand 18.03.2025).
- FHA Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Dietrich Eberhard Sattler in 20 Bänden und 3 Supplementen, Frankfurt a. M./Basel 1975–2008.
- Hederich Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770, <https://www.woerterbuchnetz.de/Hederich> (Stand 18.03.2025).
- NA Friedrich Schiller: *Werke. Nationalausgabe*, begründet v. Julius Petersen. Weimar 1943 ff.
- StA Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke, Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe*, hg. von Friedrich Beißner u. Adolf Beck, 8 in 15 Bänden, Stuttgart 1943–1985.
- TCA. Meridian Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien*, hg. von Bernhard Böschstein u. Heino Schmull, Frankfurt a. M. 1999.

1.2 Weitere Ausgaben und Texte

- Badiou (2001): Bertrand Badiou (Hg.), *Paul Celan, Gisèle Lestrangé: Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, Frankfurt a. M.
- Neuhaus (1984): Volker Neuhaus (Hg.), *Briefe an Hans Bender*, München.
- Schmidt (2005): Jochen Schmidt (Hg.), *Hölderlin. Sämtliche Gedichte. Text und Kommentar*, Frankfurt a. M.
- Shmueli u. Sparr (2004): Ilana Shmueli u. Thomas Sparr (Hgg.), *Paul Celan – Ilana Shmueli. Briefwechsel*, Frankfurt a. M.

Wiedemann (2014): Barbara Wiedemann (Hg.), *Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M.

Wiedemann (1994): Barbara Wiedemann (Hg.), *Paul Celan. Nelly Sachs. Briefwechsel*, Frankfurt a. M.

1.3 Primärliteratur

Benn (1959): Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, in: Ders., *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Bd. 1: *Essays. Reden. Vorträge*, hg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden, 494–532.

Brenner (1952): Hans Georg Brenner, *Kritisches und Selbstkritisches*, in: *Die Literatur. Film, Funk und Bühne* 1, 1 f.

Danz (2020): Daniela Danz, *Wildniß*, Göttingen.

Danz (2023): Daniela Danz, *Nichts ersetzt den Blick ins Gelände*, Göttingen.

Die Bibel (Einheitsübersetzung), <https://www.bibleserver.com/EU/Offenbarung22%20C13> (Stand 18.03.2025).

Dor (1988): Milo Dor, *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie*, Wien/Darmstadt.

Friedrich (1952): Heinz Friedrich, *Die Gruppe 47*, in: *Das ganze Deutschland* 4, 5.

Hegel (2004): Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert u. Bernadette Collinberg-Plotikov, München.

Herder (1985): Johann Gottfried Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Zwote Sammlung von Fragmenten*, in: Ders., *Werke in zehn Bänden*, Bd. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M., 261–366.

Hocke (1947): Gustav René Hocke, *Deutsche Kalligraphie*, in: *Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation* 7, 9 f.

Husserl (1969): Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)*, hg. von Rudolf Boehm, Den Haag/Dortrecht.

Kant (1981): Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a. M.

Lessing (1769): Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Berlin/Boston.

Mandelstamm (1994): Ossip Mandelstamm, *Das Wort und die Kultur*, in: Ders., *Über den Gesprächspartner*, Frankfurt a. M., 82–88.

Müller (1996): Herta Müller, *Zungenspäße und Bißferschnee. Wie Helmut Böttiger mich durch ‚Orte Paul Celans‘ führte*, in: *Die Zeit*, 6. Dezember, 3.

Nottebohm (1880): Gustav Nottebohm, *Mozarts Werke. Serie III*, Bd. 2, Nr. 22, Leipzig, 43–58, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP78472-PMLP33089-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_03_KV165.pdf (Stand 18.03.2025).

- Opitz (1624): Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau, https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/opitz_buch_1624?p=71 (Stand 18.03.2025).
- Rakusa (2022): Ilma Rakusa, *Frühling. Corona mit Hölderlin*, Ottensheim.
- Rousseau (1981): Jean-Jacques Rousseau, *Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist*, in: Eckhart Koch (Hg.), *Sozialphilosophische und politische Schriften*, München, 163–221.
- Rousseau (1978): Jean-Jacques Rousseau, *Brief an d'Alembert*, in: Ders., *Schriften*, Bd. 1, hg. von Henning Ritter, München/Wien, 333–474.
- Sulzer (1793): Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig.
- Weyrauch (1949), Wolfgang Weyrauch, *Nachwort*, in: Ders., *Tausend Gramm – Sammlung neuer deutscher Geschichten*, Stuttgart, 175–183.

1.4 Sekundärliteratur

- Abeln (2017): Carolin Abeln, *Sprache und Neue Musik. Hölderlin-Rezeption bei Wilhelm Killmayer, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Luigi Nono*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien.
- Adorno (1974): Theodor W. Adorno, *Parataxis*, in: Ders. (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., 447–492.
- Adorno (1973): Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.
- Albrecht et. al. (2015): Andrea Albrecht, Lutz Danneberg, Olav Krämer u. Carlos Sporerhase, *Einleitung: Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, in: Dies. (Hgg.), *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, Berlin/München/Boston, 1–22.
- Allemann (1970): Beda Allemann, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, in: *Études Germaniques* 25/3, 266–274.
- André (2003): Robert André, *Gespräche von Text zu Text*, Hamburg.
- Arnold (2004): Heinz Ludwig Arnold, *Die Gruppe 47*, Reinbek.
- Assmann (2014): David-Christopher Assmann, *Müll literarisch – zur Einleitung*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 133, 1–18.
- Assmann (1991): Jan Assmann, *Der zweidimensionale Mensch. Das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnisses*, in: Ders. (Hg.), *Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt*, Gütersloh, 13–30.
- Auerochs (2012): Bernd Auerochs, *Kulturelle und religiöse Kontexte des Judentums, Mystik*, in: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 256–262.
- Baer (2002): Ulrich Baer, *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*, Frankfurt a. M.

- Bahr (1987): Erhard Bahr, *Paul Celan und Nelly Sachs. Ein Dialog in Gedichten*, in: Chaim Shoham u. Bernd Witte (Hgg.), *Datum und Zitat bei Paul Celan*, Bern, 183–194.
- Bär, Vollmann u. Kraus (2007): Jochen A. Bär, Konrad B. Vollmann u. Manfred Kraus, *Pathos*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Sp. 689–717.
- Barnert (2007): Arno Barnert, *Mit fremdem Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan*, Frankfurt a. M.
- Barthes (1990a): Roland Barthes, *Zuhören*, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M., 249–264.
- Barthes (1990b): Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme*. in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M., 269–278.
- Baßler u. Pabst (2024): Moritz Baßler u. Philipp Pabst, *Literarische Bedeutsamkeit. Figurationen bedeutender Unschärfe*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 143/2, 161–170.
- Bayerdörfer (1973): Hans-Peter Bayerdörfer, „Landnahme-Zeit“. *Geschichte und Sprachbewegung in Paul Celans Niemandsrose*, in: Bernhard Hüppauf u. Dolf Sternberger (Hgg.), *Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz*, Frankfurt a. M., 333–352.
- Beißner (1961): Friedrich Beißner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Stuttgart.
- Benedek (2012): Andrea Benedek, *Lyrik & Musik. Intra- und intermediale Bezugnahmen bei Paul Celan*, Klausenburg-Großwardein.
- Benjamin (2018a): Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: Ders., *Illuminationen*, Frankfurt a. M., 50–62.
- Benjamin (2018b): Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders., *Illuminationen*, Frankfurt a. M., 136–169.
- Bennholdt-Thomsen (2015): Anke Bennholdt-Thomsen, *Geschichtliche Umkehr. Hölderlins dramatische Bearbeitung des Empedokles-Stoffs*, in: Sabine Doering u. Johann Kreuzer (Hgg.), *Unterwegs zu Hölderlin. Studien zu Werk und Poetik*, Oldenburg 43–68.
- Bennholdt-Thomsen (2004/2005): Anke Bennholdt-Thomsen, *Das Irren der Ströme*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 34, 330–352.
- Bennholdt-Thomsen u. Guzzoni (2004): Anke Bennholdt-Thomsen u. Alfredo Guzzoni, *Der andere Rat*, in: Dies. (Hgg.), *Analecta Hölderliniana II*, Würzburg, 33–60.
- Bennholdt-Thomsen (1995): Anke Bennholdt-Thomsen, *Das topographische Verfahren bei Hölderlin und in der Lyrik nach 1945*, in: Gerhard Kurz u. Valérie Lawitschka (Hgg.), *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*, Tübingen, 300–322.
- Bennholdt-Thomsen (1991): Anke Bennholdt-Thomsen, *Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan*, in: *Celan-Jahrbuch* 4, 117–149.
- Bertaux (1969): Pierre Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt a. M.

- Binczek, Epping-Jäger u. Janz (2022): Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger u. Nina Janz, *Einleitung*, in: Dies. (Hgg.), *Auditory Spaces. Resonanzräume der Literatur nach 1945*, Stuttgart, 1–6.
- Binczek (2020): Natalie Binczek, *Einleitung: Literatur und Audiokultur*, in: Natalie Binczek u. Uwe Wirth (Hgg.), *Literatur und Audiokultur*, Berlin/New York, S. 1–23.
- Binder (1987): Wolfgang Binder, *Die Rhein-Hymne*, in: Elisabeth Binder u. Klaus Weimar (Hgg.), *Friedrich Hölderlin. Studien von Wolfgang Binder*, Frankfurt a. M., 201–229.
- Birkenhauer (1996/1997): Theresia Birkenhauer, *Natur in Hölderlins ‚Der Tod des Empedokles‘*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 30, 207–225.
- Birkenhauer (1996): Theresia Birkenhauer, *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Berlin.
- Birus (1997a): Hendrik Birus, *Es war Erde in ihnen*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 51–56.
- Birus (1997b): Hendrik Birus, *Hüttenfenster*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 307–322.
- Blumenberg (1987): Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt a. M.
- Bogumil-Notz (2020a): Sieghild Bogumil-Notz, *Celans Wende. Entwicklungslinien in der Lyrik Paul Celans I*, in: Dies., *Paul Celan. Die fortschreitende Erschließung der Wirklichkeit beim Schreiben*, Hildesheim, 27–54.
- Bogumil-Notz (2020b): Sieghild Bogumil-Notz, *Hölderlin im Gespräch mit Celan. Wenn Dunkel auf Dunkel trifft, wird es hell*, in: Dies., *Paul Celan. Die fortschreitende Erschließung der Wirklichkeit beim Schreiben*, Hildesheim, 229–242.
- Bogumil-Notz (2020c): Sieghild Bogumil-Notz, *Zur Dialoggestalt von Paul Celans Dichtung dargestellt am Gedicht Stimmen und seiner Spiegelung in Landschaft und Wutpilger-Streifzüge*, in: Dies., *Paul Celan. Die fortschreitende Erschließung der Wirklichkeit beim Schreiben*, Hildesheim, 137–168.
- Borkowski (2022): Jan Borkowski, *‚Funktion‘ und Funktionen von Literatur. Einige systematische Überlegungen (unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik)*, in: Claudia Hillebrand, Sonja Klimek, Ralph Müller u. Rüdiger Zymner (Hgg.), *Grundfragen der Lyrikologie 2*, Berlin/Boston, 115–136.
- Böschenstein (2020): Bernhard Böschenstein, *Übersetzungen*, in: Johann Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 284–301.
- Böschenstein (2012): Bernhard Böschenstein, *Der Meridian*, in: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann, *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 167–175.
- Böschenstein (2008): Bernhard Böschenstein, *Celan und Hölderlin – Gespräch als Gegenwart*, in: Valérie Lawitschka (Hg.), *Hölderlin: Sprache und Raum*, Tübingen, 292–306.

- Böschenstein (2006a): Bernhard Böschenstein, *Im Zwiesgespräch mit Hölderlin: George, Rilke, Trakl, Celan*, in: Ders., *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, 78–92.
- Böschenstein (2006b): Bernhard Böschenstein, *Involution. Paul Celans Tübingen Jänner*, in: Ders., *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, 307–313.
- Böschenstein (2006c): Bernhard Böschenstein, *Hölderlin und Celan*, in: Ders., *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, 314–321.
- Böschenstein (1998/1999): Bernhard Böschenstein, *Oedipus auf Kolonos' in Hölderlins Dichtung, Übersetzung und Tragödien-theorie*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 31, 162–167.
- Böschenstein (1997a): Bernhard Böschenstein, *Tübingen, Jänner*. in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 119–124.
- Böschenstein (1997b): Bernhard Böschenstein, *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 241–245.
- Böschenstein (1995): Bernhard Böschenstein, *H.s Oedipus – H.s Antigonä*, in: Gerhard Kurz, Valérie Lawitschka u. Jürgen Wertheimer (Hgg.), *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*, Tübingen, 224–239.
- Böschenstein (1994/1995): Bernhard Böschenstein, *Göttliche Instanz und irdische Antwort in Hölderlins drei Übersetzungsmodellen. Pindar: Hymnen – Sophokles – Pindar: Fragmente*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 29, 47–63.
- Böschenstein (1973): Bernhard Böschenstein, *Paul Celans „Tübingen Jänner“*, in: Dietlind Meinecke (Hg.), *Über Paul Celan*, Frankfurt a. M., 101–105.
- Böschenstein (1968): Bernhard Böschenstein, *Hölderlins Rhein-hymne*, Freiburg i.Br.
- Böttiger (2020): Helmut Böttiger, *Celans Zerrissenheit und der deutsche Geist*, Berlin.
- Boyd (2006): Timothy Boyd, *„Dunkler gespannt“. Untersuchungen zur Erotik der Dichtung Paul Celans*, Heidelberg.
- Boyken (2016): Thomas Boyken, *Zwischen Kommentar und Affekt. Schillers Konzept des Chores und seine Realisation*, in: Julia Boden-burg, Katharina Grabbe u. Nicole Haitzinger (Hgg.), *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*, Freiburg i.Br., 51–66.
- Briegleb (2003): Klaus Briegleb, *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“*, Berlin/Wien.
- Briegleb (1997): Klaus Briegleb, *Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952–1964/65). Eine Skizze*, in: Bernhard Böschenstein u. Sigrig Weigel (Hgg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*, Frankfurt, 29–81.
- Brierley (1984): Hans Brierley, *Der Meridian. Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans*, Frankfurt a. M.

- Buck (1993): Theo Buck, *Muttersprache, Mördersprache*, Aachen.
- Bühler (1965): Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart.
- Buhr (1988): Gerhard Buhr, *Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede Der Meridian*, in: *Celan-Jahrbuch* 2, 169–208.
- Burdorf (2019): Dieter Burdorf, „bald sind [wir] aber Gesang“. *Zu einem Grundmotiv bei Hölderlin*, in: Elena Polledri u. Gianmario Borio (Hgg.), „Wechsel der Töne“. *Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*, Heidelberg, 77–94.
- Bürger (1974): Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Göttingen.
- Cassirer (1964): Ernst Cassirer *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt.
- Castellari (2018): Marco Castellari, *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation*, Berlin/Boston.
- Chalfen (1983): Israel Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt a. M.
- Christ (2020): Tobias Christ, „Nachtgesänge“. *Hölderlins späte Lyrik und die zeitgenössische Lesekultur*, Paderborn.
- Christen (2013): Felix Christen, *Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins Ister-Entwürfen*, Frankfurt a. M.
- Christen (2007): Felix Christen, *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins Große Pindar-Übertragung*, Weil a.R./Basel.
- Colin (1993): Amy D. Colin, *Geschichte und Innovation. Paul Celans Huhediblu*, in: *Celan-Jahrbuch* 5, 89–114.
- Damerau (1999): Burghard Damerau, ‚Ich stand in dir.‘ *Bemerkungen zur Erotik bei Celan*, in: *Celan-Jahrbuch* 7, 293–306.
- Degner (2008): Uta Degner, *Bilder im Wechsel der Töne. Hölderlins Elegien und Nachtgesänge*, Heidelberg.
- Derrida (1990): Jaques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M.
- Derrida (1986): Jaques Derrida, *Schibboleth*, Wien.
- Didi-Huberman (2007): Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München.
- Dienesen (1987): Ruth Dienesen, *Paul Celan und Nelly Sachs*, in: Chaim Shoham u. Bernd Witte (Hgg.), *Datum und Zitat bei Paul Celan*, Bern, 196–199.
- Diner (1988): Dan Diner, *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M.
- Doering (2022): Sabine Doering, *Friedrich Hölderlin. Biographie seiner Jugend*, Göttingen.
- Eagleton (2016): Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart.
- Eco (1987): Umberto Eco, *Lector in Fabula*, München.
- Emmerich (2020): Wolfgang Emmerich, *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen.

- Emmerich (2006): Wolfgang Emmerich, *Paul Celan*, Reinbek.
- Endres (2020): Tobias Endres, *Ernst Cassirers Phänomenologie der Wahrnehmung*, Hamburg.
- Englund (2012): Axel Englund, *Still songs: Music in and around the poetry of Paul Celan*, Burlington.
- Englund (2009): Axel Englund, *Modes of musicality in Paul Celan's „Die Niemandrose“*, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 45, 138–158.
- Epping-Jäger (2022): Cornelia Epping-Jäger, *Tonfindung. Die sonore Inszenierung des Literarischen in der frühen Nachkriegszeit*, in: Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger u. Nina Janz (Hgg.), *Auditory Spaces. Resonanzräume der Literatur nach 1945*, Berlin, 9–50.
- Epping-Jäger (2020): Cornelia Epping-Jäger, *Der neue Ton. Die Reetablierung des literarischen Feldes nach dem Ende des Nationalsozialismus*, in: Natalie Binczek u. Uwe Wirth (Hgg.), *Handbuch Literatur und Audiokultur*, Berlin/New York, 228–246.
- Epping-Jäger (2012): Cornelia Epping-Jäger, *„Diese Stimme mußte angefochten werden.“ Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis*, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hgg.), *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe Nachkriegsliteratur*, Paderborn, 263–280.
- Erl (2002): Astrid Erl, *Literatur und kulturelles Gedächtnis: Zur Begriffs- und Forschungsgeschichte, zum Leistungsvermögen und zur literaturwissenschaftlichen Relevanz eines neuen Paradigmas der Kulturwissenschaft*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 43, 249–276.
- Eshel u. Sparr (1996): Amir Eshel u. Thomas Sparr, *Zur Topographie der Herkunft in der Lyrik von Dan Pagis und Paul Celan*, in: Mark H. Gelber (Hg.), *Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien*, Tübingen, 115–128.
- Etzold (2019): Jörn Etzold, *Gegend am Aetna. Hölderlins Theater der Zukunft*, Paderborn.
- Fischer (2014): Markus Fischer, *Celan-Lektüren. Reden, Gedichte und Übersetzungen Paul Celans im poetologischen und literarhistorischen Kontext*, Berlin.
- Fischer (1917): Rudolf Fischer, *Der Chor im deutschen Drama von Klopstocks Hermannsschlacht bis Goethes Faust II*, München.
- Fischer-Lichte (2019): Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.
- Fluck (2005): Winfried Fluck, *Funktionsgeschichte und ästhetische Erfahrung*, in: Marion Gymnich u. Ansgar Nünning (Hgg.), *Funktionen von Literatur; Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier, 29–54.
- Fluck (1997): Winfried Fluck, *Das kulturelle Imaginäre: Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*, Frankfurt a. M.
- Foucault (2000): Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u. Mathías Martínez (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 194–229.
- Foucault (1981): Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.

- Franz (2018/2019): Michael Franz, *Hölderlins Hyperion als poetologischer Roman*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 41, 205–225.
- Fricke (2007): Harald Fricke, *Funktion*, in: Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt u. Klaus Weimar (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G, Berlin/Boston, 643–646.
- Gabriel (1992): Norbert Gabriel, *Studien zur Geschichte der deutschen Hymne*, München.
- Gadamer (1975): Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen.
- Gaier (2020): Ulrich Gaier, *Späte Hymnen, Gesänge, Vaterländische Gesänge?* in: Johann Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 180–191.
- Gaier (2018): Ulrich Gaier, *Poetologische Positionen um 1800. Von Klopstock bis Jean Paul*, in: Ralf Simon (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft*, Berlin/Boston, 126–156.
- Gaier (2004): Ulrich Gaier, *„Bald aber sind wir Gesang“ – Vom Sinn des Hymnischen nach 1800*, in: Christoph Jamme u. Anja Lemke (Hgg.), *„Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes“.* Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins, München, 177–196.
- Gaier (2000/2001): Ulrich Gaier, *„Heilige Begeisterung“: Vom Sinn des Hymnischen um 1800*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 32, 7–49.
- Gaier (1995): Ulrich Gaier, *Hölderlin, die Moderne und die Gegenwart*, in: Gerhard Kurz u. Valérie Lawitschka (Hgg.), *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*, Tübingen, 9–40.
- Gaier (1986/1987): Ulrich Gaier, *Hölderlins vaterländische Sangart*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 25, 12–59.
- Geier (1988): Manfred Geier, *Poetisierung der Bedeutung. Zu Struktur und Funktion des sprachlichen Zeichens in einem Gedicht von Paul Celan*, in: Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*, Frankfurt a. M., 239–271.
- Geisenhanslüke (2020a): Achim Geisenhanslüke, *Narben des Geistes. Zur Kritik der Erfahrung nach Hegel*, Paderborn.
- Geisenhanslüke (2020b): Achim Geisenhanslüke, *Der feste Buchstabe. Hölderlin und Celan als Übersetzer zwischen den Sprachen*, in: *MLN* 135/3, 719–745.
- Geisenhanslüke (2004): Achim Geisenhanslüke, *„Umwege von dir zu dir?“ Intertextualität und Erinnerung bei Paul Celan*, in: *Euphorion* 98, 209–226.
- Gellhaus (1993): Axel Gellhaus, *Marginalien. Paul Celan als Leser*, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hgg.), *„Der glühende Text“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, 41–65.
- Gelzer (1981): Thomas Gelzer, *Pindarverständnis und Pindariübersetzung im deutschen Sprachbereich vom 16. bis 18. Jahrhundert*, in: Walter Killy (Hg.), *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz*, München, 81–115.

- Girbig (2004): Andreas Girbig, „Die Abgründe sind / eingeschworen auf Weiß.“ *Erinnerung Dialog. Bemerkungen zum Motiv des Schnees in Gedichten Paul Celans*, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 47, 123–136.
- Gödde (2016): Susanne Gödde, *Pathos in der griechischen Tragödie*, in: Martin von Koppenfels u. Cornelia Zumbusch (Hgg.), *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin/Boston, 209–243.
- Goebel (2016): Rolf J. Goebel, *Klang, Bild und Schrift*, in: *KulturPoetik* 16, 3–25.
- Görner (2016): Rüdiger Görner, *Hölderlin und die Folgen*, Stuttgart.
- Görner (2014): Rüdiger Görner, „Bruchflächen funkeln lassen“. *Aufsätze zu einer literarischen Morphematik*, Freiburg i.Br.
- Görner (2001): Rüdiger Görner, *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*, Göttingen.
- Goßens (2012): Peter Goßens, *Von Royaumont bis Niendorf. Celans Weg in die Öffentlichkeit (1948–1952)*, in: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 18–20.
- Gruber (2009): Markus A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen.
- Grunert (1995): Mark Grunert, *Die Poesie des Übergangs. Hölderlins späte Dichtung im Horizont von Friedrich Schlegels Konzept der Transzendentalpoesie*, Tübingen.
- Gumbrecht (1978): Hans Ulrich Gumbrecht, *Poetizitätsdefinition zwischen Funktion und Struktur*, in: *Poetica* 10, 342–361.
- Gymnich u. Nünning (2005): Marion Gymnich u. Ansgar Nünning, *Funktionsgeschichtliche Ansätze: Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur*, in: Dies. (Hgg.), *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier, 3–28.
- Gymnich (2005): Marion Gymnich, *The functions of Literature from the Point of View of Postcolonial Literary Studies*, in: Marion Gymnich u. Ansgar Nünning (Hgg.), *Funktionen von Literatur, Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier, 121–142.
- Hamacher (1988): Werner Hamacher, *Die Sekunde der Inversion. Bewegung einer Figur durch Celans Gedichte*, in: Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*, Frankfurt a. M., 81–126.
- Hamilton (2016): John T. Hamilton, *Hymnik und hoher Ton. Klopstock und Goethe*, in: Martin von Koppenfels u. Cornelia Zumbusch (Hgg.), *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin/Boston, 432–444.
- Haß (2013): Ulrike Haß, *Woher kommt der Chor*, in: *Maske und Kothurn* 58, 13–30.
- Heidegger (1984): Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne „Der Ister“*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 53, Frankfurt a. M.

- Hellwig (2008): Marion Hellwig, *Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich*, Würzburg.
- Hempel (2011): Leon Hempel, *Stillstand und Bewegung. Hoher Stil in der Lyrik Ost- und Westdeutschlands*, Berlin.
- Henkel (1982): Arthur Henkel, *Der deutsche Pindar. Zur Nachahmungsproblematik im 18. Jahrhundert*, in: Ders., *Goethe-Erfahrungen Studien und Vorträge*, Stuttgart, 43–60.
- Herington (1985): John Herington, *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*, Berkeley.
- Hoepfner (2011): Till Hoepfner, *Kants Begriff der Funktion und die Vollständigkeit der Urteils- und Kategorientafeln*, in: *Zeitschrift für Philosophie und Forschung* 65/2, 193–217.
- Hohnsträter (1999): Dirk Hohnsträter, *Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers*, in: Claudia Benthien u. Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hgg.), *Über Grenzen: Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart, 231–244.
- Honold (2020): Alexander Honold, *Über den Abgrund. Geographischer, geschichtlicher und himmlischer Raum in Hölderlins ‚Patmos‘*, in: Violetta L. Waibel (Hg.), *„Ein Zeichen sind wir, deutungslos“*. Hölderlin lesen, Ikkyū Sojun hören, Musik denken, Göttingen, 272–298.
- Honold (2014): Alexander Honold, *Astronomische Gesetze der Anthropologie? Hölderlins Poetik geographisch-klimatischer Extreme*, in: Stefan Hermes u. Sebastian Kaufmann (Hgg.), *Der ganze Mensch – die ganze Menschheit*, Berlin, 213–232.
- Honold (2005): Alexander Honold, *Hölderlins Kalender: Astronomie und Revolution um 1800*, Berlin.
- Honold (2002/2003): Alexander Honold, *„Der scheint aber fast, rückwärts zu gehen“*. Zur kulturgeographischen Bedeutung der „Ister“-Hymne, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 33, 177–197.
- Honold (2002): Alexander Honold, *Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike*, Berlin.
- Hörisch (2009): Jochen Hörisch, *Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien*, München.
- Horn (1970): Peter Horn, *Rhythmus und Struktur in der Lyrik Paul Celans*, Witwatersrand.
- Hühn (1997): Helmut Hühn, *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, Stuttgart.
- Hünnecke (1988): Evelyn Hünnecke, *Dichtung und Wirklichkeit. Zur Poetologie des Lyrikers Paul Celan*, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 15, 109–122.
- Iser (1976): Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München.
- Ivanović (2005): Christine Ivanović, *Windgerecht*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*, Heidelberg, 233–258.

- Ivanović (2002): Christine Ivanović, *Nesselschrift. Stimmen im Zentrum von Celans Werk*, in: Hans-Michael Speier (Hg.), *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, 42–62.
- Ivanović (1996): Christine Ivanović, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Tübingen.
- Jäger (2007): Georg Jäger, *Avantgarde*, in: Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt u. Klaus Weimar (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G, Berlin/Boston, 182–187.
- Jäger (2022): Ludwig Jäger, *Sinn und Resonanz. Die Idee des Akroamatischen*, in: Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger u. Nina Janz (Hgg.), *Auditory Spaces. Resonanzräume der Literatur nach 1945*, Berlin, 79–120.
- Jähnig (2019): Dieter Jähnig, *Dichtung und Geschichte. Beiträge Hölderlins zur Geschichtsphilosophie und zur Philosophie der Künste*, Hildesheim/Zürich.
- Jakob (1993): Michael Jakob, *Das „Andere“ Paul Celans oder Von den Paradoxien relationalen Dichtens*, München.
- Jakob (1990): Michael Jakob, *In-Eins-Bildung. Zur poetischen Verfahrensweise in einem Gedicht von Paul C*, in: Dietmar Goltschnigg u. Anton Schwob (Hgg.), *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*, Tübingen, 367–384.
- Jakobson (2016): Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: Ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M., 83–121.
- Jamme (2020): Christoph Jamme, *„nur ins Dunkel ists ein Schritt“. Paul Celan und Friedrich Hölderlin*, in: *MLN* 135/3, 620–634.
- Jamme (1983): Christoph Jamme, *Liebe, Schicksal und Tragik. Hegels ‚Geist des Christentums‘ und Hölderlins ‚Empedokles‘*, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hgg.), *‚Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde‘. Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*, Stuttgart, 300–324.
- Jannidis, Lauer, Martínez u. Winko (1999): Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martínez u. Simone Winko (Hgg.), *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen.
- Janz (1976): Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a. M.
- Jauß (1997): Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M.
- Jauß (1967): Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz.
- Johanning (2002): Antje Johanning, *Erinnerungs-Flüsse. Gedächtnis und Erinnerung in Friedrich Hölderlins Hymnen ‚Der Rhein‘ und ‚Andenken‘*, in: Vittoria Borsò (Hg.), *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*, Stuttgart, 15–38.

- Kaiser (2003): Gerhard Kaiser, *Sand im Getriebe. Mehrdimensionale Bedeutungen in Bibel und Literatur*, in: *Das Plateau: Die Zeitschrift im Radius-Verlag* 78, 4–24.
- Kiefer (2002): Sebastian Kiefer, *Zwischen Mythos und „Mache“. Notizen zum Handwerk Paul Celans*, in: *Neue Rundschau* 113, 165–183.
- Killmayer (1992/1993): Wilhelm Killmayer, *Zur Lautstruktur bei Hölderlin*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 28, 218–238.
- Kirsch (2020): Sebastian Kirsch, *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, Paderborn.
- Kita-Huber (2018): Jadwiga Kita-Huber, „*Dichten als Liebesakt*“: *Das Erotische in Paul Celans Nachlassgedichten aus dem Zeitraum um „Mohn und Gedächtnis“ und „Die Niemandrose“*, in: Arnulf Knafl (Hg.), *Literatur als Erotik: Beispiele aus Österreich*, Wien, 76–87.
- Kittler (1995): Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München.
- Klinkert (2002): Thomas Klinkert, *Literarische Selbstreflexion, im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik*, Freiburg i.Br.
- Koch (2016): Manfred Koch, *Der Dichter-Sänger. Antikes Modell und spätere Adaptationen*, in: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hgg.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin/Boston, 217–245.
- Kohler-Luginbühl (1986): Dorothee Kohler-Luginbühl, *Poetik im Lichte der Utopie. Paul C.s poetologische Texte*, Bern/Frankfurt a. M.
- Kolesch u. Krämer (2006): Doris Kolesch u. Sybille Krämer, *Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band*, in: Dies. (Hgg.), *Stimme*, Frankfurt a. M., 7–15.
- Kolesch (2003): Doris Kolesch, *Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik*, in: Cornelia Epping-Jäger u. Erika Linz (Hgg.), *Medien/Stimmen*, Köln, 267–281.
- Konietzny (1997a): Ulrich Konietzny, *Huhediblu*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 295–306.
- Konietzny (1997b): Ulrich Konietzny, *Die Silbe Schmerz*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 323–330.
- Konietzny (1985): Ulrich Konietzny, *Sinneinheit und Sinnkohärenz des Gedichts bei Paul Celan*, Bad Honeff.
- Koopmann (1966): Helmut Koopmann, „*Kahlschlag*“ – *Der Mythos von der „Stunde Null“ in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: Stefan Krimm u. Wieland Zirbs (Hgg.), *Nachkriegszeiten. Die Stunde Null als Realität und Mythos in der deutschen Geschichte*, München, 157–183.
- Koselleck (2000): Reinhart Koselleck, *Wie neu ist die Neuzeit*, in: Ders., *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M., 225–239.
- Koselleck (1989a): Reinhart Koselleck, *Historia Magistra Vitae*, in: Ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., 38–66.

- Koselleck (1989b): Reinhart Koselleck, ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘. *Zwei historische Kategorien*, in: Ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., 349–375.
- Koselleck (1987): Reinhart Koselleck, *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München, 269–282.
- Krämer (2006): Sybille Krämer, *Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus*, in: Doris Kolesch u. Sybille Krämer (Hgg.), *Stimme*, Frankfurt a. M., 269–298.
- Kreuzer (2020): Johann Kreuzer, *Zeit, Sprache, Erinnerung: Die Zeitlogik der Dichtung*, in: Ders. (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 166–179.
- Kreuzer (2015): Johann Kreuzer, *Ästhetisches Tun: Die Verfahrensweise des poetischen Geistes. Von Hölderlin zu Adorno*, in: Daniel Martin Feige u. Judith Siegmund (Hgg.), *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, Bielefeld, 73–92.
- Kreuzer (2008): Johann Kreuzer, *Landschaft als poetischer Raum – Friedrich Hölderlin*, in: Valérie Lawitschka (Hg.), *Hölderlin: Sprache und Raum*, Tübingen, 117–148.
- Kreuzer (1985): Johann Kreuzer, *Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten „Das untergehende Vaterland ...“ und „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist ...“*, Königstein i.T.
- Krois (1988): John Michael Krois, *Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der Symbolischen Formen*, in: Hans-Jürg Braun, Helmut Holzhey u. Ernst Wolfgang Orth (Hgg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M., 15–44.
- Kröll (1977): Friedhelm Kröll, *Die ‚Gruppe 47‘. Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepublik*, Stuttgart.
- Kuch (1983): Heinrich Kuch, *Gesellschaftliche Voraussetzungen und Sujet der griechischen Tragödie*, in: Ders. (Hg.), *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*, Berlin, 11–40.
- Kurz (1988a): Gerhard Kurz, *Nullpunkt, Kahlschlag, Tabula rasa. Zum Zusammenhang von Existenzialismus und Literatur in der Nachkriegszeit*, in: Annemarie Gethmann-Siefert (Hg.), *Poesie und Philosophie. Festschrift für Otto Pöggeler*, Bd. 2, Stuttgart/Bad Cannstatt, 309–332.
- Kurz (1988b): Gerhard Kurz, *Poetische Logik. Zu Hölderlins „Anmerkungen“ zu „Oedipus“ und „Antigone“*, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hgg.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804–1806)*, Bonn, 83–102.
- Kurz (1982/1983): Gerhard Kurz, *Hölderlins poetische Sprache*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 23, 34–53.
- Kurz (1977): Gerhard Kurz, *Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*, in: *Text und Kontext* 5, 15–35.

- Kurz (1973): Gerhard Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart.
- Kurzenberger (2009): Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*, Bielefeld.
- Lacoue-Labarthe (2001). Philippe Lacoue-Labarthe, *Metaphrasis. Das Theater Hölderlins. Zwei Vorträge*, Freiburg i.Br.
- Lacoue-Labarthe (1991): Philippe Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, Stuttgart.
- Lampart (2013): Fabian Lampert, *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960*, Berlin/Boston.
- Lee (2013): Jae Min Lee, *Theorie und Praxis des Chors in der Moderne*, Frankfurt a. M.
- Lehmann (2012a): Jürgen Lehmann, *Die Niemandrose*, in: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 80–89.
- Lehmann (2012b): Jürgen Lehmann, *Die Bremer Rede*, in: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 160–164.
- Lehmann (2009): Jürgen Lehmann, „Dichten heißt immer unterwegs sein.“ *Literarische Grenzüberschreitungen am Beispiel Paul Celans*, in: *Arcadia* 28, 113–130.
- Lehmann (2005a): Jürgen Lehmann, „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird.“ *Zu Paul Celans Gedichtband Sprachgitter. Eine Einführung*, in: Ders. (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*, Heidelberg, 15–68.
- Lehmann (2005b), Jürgen Lehmann, *Engführung*, in: Ders. (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*, Heidelberg, 431–480.
- Lehmann (1997a): Jürgen Lehmann, „Gegenwort“ und „Daseinsentwurf“. *Paul Celans Die Niemandrose. Eine Einführung*, in: Ders. (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 11–35.
- Lehmann (1997b): Jürgen Lehmann, *Einiges Handähnliche*, in: Ders. (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 150–152.
- Lehmann (1997c): Jürgen Lehmann, *Und mit dem Buch von Tarussa*, in: Ders. (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 353–367.
- Lemke (2004): Anja Lemke, „Nichts als Zeit“. *Zum Zusammenhang von Sprache, Gott und Geschichte in Hölderlins Tragödienkonzeption*, in: Christoph Jamme u. Anja Lemke (Hgg.), *„Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes“. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*, München, 401–418.
- Lemke (2002): Anja Lemke, *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, Paderborn.
- Lenz (1988): Hermann Lenz, *Erinnerungen an Paul Celan*, in: Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*, Frankfurt a. M., 315–318.
- Loewe (1982): Matthias Loewe, *Der Heimat ins Garn. Zu einem Gedicht von Paul Celan*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 32/3, 315–332.

- Lönker (1997): Fred Lönker, *Soviel Gestirne*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 74–78.
- Lorbe (1987): Ruth E. Lorbe, *„Außerdem und Innerdem, Polikarp und Polyphem“*. *Elemente der Kinderlyrik bei Paul Celan*, in: Joseph Strelka (Hg.), *Psalm und Hawdalalah: Zum Werk Paul Celans*, Bern, 79–98.
- Lübcke (2023): Sebastian Lübcke, *Hölderlin*, in: Michael Auer (Hg.), *Klopstock-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 433–439.
- Luhmann (1999): Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 2, Frankfurt a. M.
- Luhmann (1993): Niklas Luhmann, *Individuum, Individualität, Individualismus*, in: Ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3, Frankfurt a. M., 149–258.
- Lyotard (1989): Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, München.
- Mackrodt (2007): Cori Mackrodt, *Aufbrechende Schrift. Textgenetische Lektüren von Friedrich Hölderlins ‚Der Einzige‘*, Würzburg.
- Magerski (2014): Christine Magerski, *Avantgarde und Gesellschaftstheorie. Reckwitz – Bourdieu – Luhmann – Gehlen*, in: Wolfgang Asholt (Hg.), *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin/Boston, 265–294.
- Manger (1997a): Klaus Manger, *Zu beiden Händen*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 84–88.
- Manger (1997b): Klaus Manger, *Chymisch*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 125–130.
- Manger (1997c): Klaus Manger, *Ein Wurfholz*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 227–231.
- Manger (1982): Klaus Manger, *Die Königszäsur. Zu Hölderlins Gegenwart in Celans Gedicht*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 32, 156–165.
- Manger (1981): Klaus Manger, *Mit wechselndem Schlüssel. Zur Dichtung Paul Celans*, in: *Euphorion* 75, 444–473.
- May (2012): Markus May, *Atemwende*, in: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 89–98.
- Meier (1993): Albrecht Meier, *Dramaturgie der Bewunderung – Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.
- Meinecke (1970): Dietlind Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerrufflichkeit des Gedichts*, Bad Homburg/Berlin.
- Menke (2007): Bettine Menke, *Wozu Schiller den Chor gebraucht ...*, in: Bettine Menke u. Christoph Menke (Hgg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin, 72–103.
- Menke (2000): Bettine Menke, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München.

- Menninghaus (1988): Winfried Menninghaus, *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*, in: Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*, Frankfurt a. M., 170–190.
- Menninghaus (1980): Winfried Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt a. M.
- Mersch (2006): Dieter Mersch, *Präsenz und Ethizität der Stimme*, in: Doris Kolesch u. Sybille Krämer (Hgg.), *Stimme*, Frankfurt a. M., 211–236.
- Metz (2022): Christian Metz, *Celans Lachen*, in: Evelyn Dueck u. Sandro Zanetti (Hgg.), *Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute*, Heidelberg, 161–176.
- Meyer-Kalkus (2020): Reinhart Meyer-Kalkus, *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Berlin.
- Meyer-Kalkus (2001): Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin.
- Mieth (1978): Günter Mieth, *Einige Aspekte der Wirkung Klopstocks auf Hölderlin*, in: Hans-Georg Werner (Hg.), *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung*, Berlin, 203–210.
- Mögel (1974): Ernst Mögel, *Natur als Revolution: Hölderlins Empedokles-Tragödie*, Stuttgart.
- Mohagheghi (2019): Yashar Mohagheghi, *Fest und Zeitenwende. Französische Revolution und die Festkultur des 18. Jahrhunderts bei Hölderlin*, Stuttgart.
- Mosés (1987): Stéphane Mosés, „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“. *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“*, in: Amy D. Colin (Hg.), *Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan-Symposium Seattle 1984*, Berlin, 43–57.
- Nägele (1991): Rainer Nägele, *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the scenes of modernity*, Baltimore/London.
- Nantke (2017): Julia Nantke, *Ordnungsmuster im Werk von Kurt Schwitters. Zwischen Transgression und Regelmäßigkeit*, Berlin/Boston.
- Neumann (2009): Florian Neumann, *Sensus communis*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Sp. 841–847.
- Neumann (2005): Peter-Horst Neumann, *Wie der deutschen Lyrik das Singen verging: von Eichendorff zu Paul Celan*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 25, 81–92.
- Neumann (1997a): Peter-Horst Neumann, *Flimmerbaum*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 139–143.
- Neumann (1997b): Peter-Horst Neumann, *Einem der vor der Tür stand*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 173–177.
- Neumann (1995): Peter-Horst Neumann, *Fragezeichen ‚Flimmerbaum‘: Zu einem Gedicht aus ‚Die Niemandrose‘*, in: *Celan-Jahrbuch* 6, 227–232.
- Neumann (1990): Peter-Horst Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen.

- Nünning (2011): Ansgar Nünning, *Funktion*, in: Gerhard Lauer u. Christine Ruhrberg (Hg.), *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2011, 102–105.
- Nünning (2004): Ansgar Nünning, *Funktion*, in: Ders. (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, 202–204.
- Oesterle (2005): Ingrid Oesterle, *Es ist an der Zeit. Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/oesterle_zeit.pdf (Stand 18.03.2025).
- Olschner (2012): Leonard Olschner, *Die Bender-Briefe und andere verstreut publizierte Dokumente*, in: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 158–160.
- Olschner (1997): Leonard Olschner, *Es ist alles anders*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*, Heidelberg, 340–352.
- Penonne-Autze (2007): Florence Penonne-Autze, *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*, Tübingen.
- Perez (2010): Julia Perez, *Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans „Die Niemandsrose“*, Würzburg.
- Pfad-Eder (2010): Miriam Pfad-Eder, *Verdichtete Begegnung. Die Bedeutung von Sprachtheorie und Sprachphilosophie für die Poetik Paul Celans und seinen Gedichtband „Die Niemandsrose“*, Berlin.
- Philipsen (2020): Bart Philipsen, *Gesänge*, in: Johann Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 359–387.
- Pickard-Cambridge (1968): Arthur Wallace Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford.
- Pöggeler (1986): Otto Pöggeler, *Spur des Wortes. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg i.Br./München.
- Polledri (2002): Elena Polledri, *„... immer bestehet ein Maas“. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Würzburg.
- Previšić (2008): Boris Previšić, *Hölderlins Rhythmus. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M./Basel.
- Primavesi (2010/2011): Patrick Primavesi, *Hölderlins Sophokles-Übersetzungen zwischen Theater und Film*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 37, 88–109.
- Recki (2004): Birgit Recki, *Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin.
- Reitani (2020): Luigi Reitani, *Hyperion*, in: Johann Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 195–213.
- Reitze (2017): Bastian Reitze, *Der Chor in den Tragödien des Sophokles. Person, Reflexion, Dramaturgie*, Tübingen.
- Richter (1979): Hans Werner Richter, *Wie entstand und was war die Gruppe 47?*, in: Hans A. Neunzig (Hg.), *Hans Werner Richter und die Gruppe 47. Mit Beiträgen von Walter Jens, Marcel Reich-Ranicki, Peter Wapnewski u. a.*, München, 41–176.

- Rocks (2016): Caroline Rocks, *Feldgeschrey. Zur politischen Funktion des Chors bei Sulzer und Schiller*, in: Julia Bodenburg, Katharina Grabbe u. Nicole Haitzinger (Hgg.), *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*, Freiburg i.Br., 193–212.
- Ruf (2010/2011): Oliver Ruf, *Hölderlin-Kino. Schrift als Bild im zeitgenössischen Film*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 37, 211–232.
- Rühle (2020): Volker Rühle, *Tragische Erfahrung und poetische Darstellung des Tragischen*, in: Johann Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 151–158.
- Rühle (2010): Volker Rühle, *Verdichtete Zeit. Schöpferische Konsequenz und geschichtliche Erfahrung im Blick auf Hölderlin*, München.
- Schadewaldt (1966): Wolfgang Schadewaldt, *Antike Tragödie auf der modernen Bühne*, in: Ders. (Hg.), *Antike und Gegenwart*, München, 67–96.
- Schadewaldt (1928): Wolfgang Schadewaldt, *Pindars Epinikion*, Tübingen.
- Schällibaum (2016): Oriana Schällibaum, *Atem und Intervall. Zeithöfe bei Paul Celan*, in: *Wirrendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 1, 67–92.
- Schenk (2000): Klaus Schenk *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*, Stuttgart.
- Schilling (2018): Erik Schilling, *Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart*, Stuttgart.
- Schmid (2014): Walter Fabian Schmid, *Das Scheitern des zersungenen Orpheus. Lied und Gesang bei Paul Celan*, <https://signaturen-magazin.de/walter-fabian-schmid-das-scheitern-des-zersungenen-orpheus.html> (Stand 18.03.2025).
- Schmidt (2004): Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, Heidelberg.
- Schmidt (1994/1995): Jochen Schmidt, *Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 29, 64–82.
- Schmidt (1990): Jochen Schmidt, *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen. „Friedensfeier“ – „Der Einzige“ – „Patmos“*, Darmstadt.
- Schmitz-Emans (2002): Monika Schmitz-Emans, *Nach-Klänge und Ent-Faltungen: Hölderlins Am Quell der Donau und seine Schallgeschwister*, in: Manfred Schmeling (Hg.), *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*, Würzburg, 69–95.
- Schmitz-Emans (1993a): Monika Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*, Heidelberg 1993.
- Schmitz-Emans (1993b): Monika Schmitz-Emans, *Paul Celan und die schriftmetaphorische Tradition*, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hgg.), *„Der glühende Leertext“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, 87–112.
- Schmücker (2001): Reinhold Schmücker, *Funktionen der Kunst*, in: Bernd Kleinmann u. Reinhold Schmücker (Hgg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt, 13–34.

- Scholem (1987): Gershom Scholem, *Die Erforschung der Kabbala von Reuchlin bis zur Gegenwart*, in: Ders. (Hg.), *Judaica III: Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt a. M., 247–263.
- Schulz (1997a): Georg-Michael Schulz, *Gauner- und Ganovenweise*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 131–136.
- Schulz (1997b): Georg-Michael Schulz, *À la pointe acérée*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 208–213.
- Schulz (1997c): Georg-Michael Schulz, *Hinausgekrönt*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, 277–285.
- Schulz (1977): Georg-Michael Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen.
- Schulze (1993): Joachim Schulze, *Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption*, in: *Celan-Jahrbuch* 5, 193–246.
- Schwarz (1966): Peter Paul Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, Düsseldorf.
- Seifert (1982): Albrecht Seifert, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München.
- Seng (2012): Joachim Seng, *Mohn und Gedächtnis*, in: Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 54–63.
- Shah, et al. (2009): Alok S. Shah, Yehuda Ben-Shahar, Thomas O. Moninger, Joel N. Kline u. Michael J. Welsh, *Motile Cilia of Human Airway Epithelia Are Chemosensory*, in: *Science* 325, 1131–1134, <https://www.science.org/doi/10.1126/science.1173869> (Stand 18.03.2025).
- Sieg (2017): Christian Sieg, *Die „engagierte Literatur“ und die Religion. Politische Autorschaft im literarischen Feld zwischen 1945 und 1990*, Berlin.
- Silbermann (2010): Edith Silbermann, *Mythen in der Celan-Forschung*, in: Amy D Colin u. Edith Silbermann (Hgg.), *Paul Celan – Edith Silbermann. Zeugnisse einer Freundschaft. Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen*, München, 53–62.
- Simon (2022): Ralf Simon, *Vielstimmigkeit. Celans prosaische Lyrik*, in: Evelyn Dueck u. Sandro Zanetti (Hgg.), *Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute*, Heidelberg, 113–134.
- Sommer (2000): Roy Sommer, *Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 41, 319–341.
- Söring (1973): Jürgen Söring, *Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedokles-Projekt*, München.
- Sowinski (2007): Bernhard Sowinski, *Stil*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Sp. 1393–1419.
- Sparr (1997): Thomas Sparr, *Zürich, Zum Storchen*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans Die Niemandrose*, Heidelberg, 65–69.

- Sparr (1990): Thomas Sparr, *Das Gespräch im Gedicht. Paul Celans Gedicht „Zürich, Zum Storchen“*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 24./25. November, 39 f.
- Sparr (1989): Thomas Sparr, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg.
- Speier (2000): Hans-Michael Speier, „*Petrarca ist wieder in Sicht*“. *Eros und Sexus im Spätwerk Celans*, in: Carolin Fischer u. Carola Veit (Hgg.), *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik*, Stuttgart, 372–390.
- Speier (1997): Hans-Michael Speier, *Anabasis*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans Die Niemandrose*, Heidelberg, 221–226.
- Speier (1993): Hans-Michael Speier, *Musik-Sprache-Raum. Zu Paul Celans „Anabasis“*, in: *Celan-Jahrbuch* 5, 53–88.
- Starobinski (1988): Jean Starobinski, *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, München.
- Stefa (2011): Niketa Stefa, *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*, Würzburg.
- Stenger (2000): Jan Stenger, *Poetische Argumentation*, New York.
- Stierle (1989): Karlheinz Stierle, *Die Friedensfeier – Sprache und das Fest im revolutionären und nachrevolutionären Frankreich und bei Hölderlin*, in: Walter Haug u. Rainer Warning (Hgg.), *Das Fest*, München, 481–525.
- Stratmann (2013): Silke Stratmann, *Funktionsgeschichtliche Ansätze*, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, 239 f.
- Stritzke (2005): Nadyne Stritzke, *Funktionen von Literatur aus Sicht der feministischen und gender-orientierten Literaturwissenschaft*, in: Marion Gymnich u. Ansgar Nünning (Hgg.), *Funktionen von Literatur, Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier, 99–120.
- Strümper-Krobb (2016): Sabine Strümper-Krobb, *Transit und Transfer. Raummetaphern im Übersetzungsdiskurs*, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 7, 147–160.
- Szondi (1978): Peter Szondi, *Schriften II*, Frankfurt a. M.
- Szondi (1973a): Peter Szondi, *Durch die Enge geführt*, in: Jean Bollack (Hg.), *Celan-Studien*, Frankfurt a. M., 47–112.
- Szondi (1973b): Peter Szondi, *Eden*. in: Jean Bollack (Hg.), *Celan-Studien*, Frankfurt a. M., 113–126.
- Szondi, (1970a): Peter Szondi, *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils*, in: Ders., *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a. M., 37–61.
- Szondi (1970b): Peter Szondi, *Er selbst, der Fürst des Festes. Die Hymne Friedensfeier*, in: Ders., *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a. M., 62–92.
- Szondi (1970c): Peter Szondi, *Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801*, in: Ders., *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a. M., 95–118.

- Szondi (1970d): Peter Szondi, *Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie*, in: Ders., *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a. M., 119–169.
- Tommek (2015): Heribert Tommek, *Die Formation der Gegenwartsliteratur*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40/1, 110–143.
- Treu (1983): Kurt Treu, *Zur Wirkungsgeschichte der griechischen Tragödie in der Antike*, in: Heinrich Kuch (Hg.), *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*, Berlin, 201–216.
- Ueding (1996): Gert Ueding, *Rhetorica movet – zur rhetorischen Genealogie des Pathos*, in: Norbert Bolz (Hg.), *Das Pathos der Deutschen*, München, 27–38.
- Vöhler (2018/2019): Martin Vöhler, *Hölderlins Pindar. Zum Öffentlichkeitsbezug von Hölderlins ‚Spätwerk‘*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 41, 33–54.
- Vöhler (2000/2001): Martin Vöhler, *Das Hervortreten des Dichters. Zur poetischen Struktur in Hölderlins Hymnik*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 32, 50–68.
- Vöhler (1997): Martin Vöhler, *„Danken möchte ich, aber wofür?“. Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik*, München.
- Von Bertram (1981): Christian August von Bertram (Hg.), *Ephemeriden der Literatur und des Theaters*, Bd. 1, München.
- Von Hellingrath (1911): Norbert von Hellingrath, *Pindarübertragungen*, Jena.
- Voßkamp (2003): Wilhelm Voßkamp, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, in: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hgg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart/Weimar, 73–85.
- Waibel (2020): Violetta L. Waibel (Hg.), *„Ein Zeichen sind wir, deutungslos.“ Hölderlin lesen, Ikkyu Soju hören, Musik denken*, Göttingen.
- Wehdeking (1971): Volker Wehdeking, *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*, Stuttgart.
- Weiss (1999): Hermann F. Weiss, *Ein unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799*, in: Ders., *Text. Kritische Beiträge* 5, Frankfurt a. M./Basel, 109–135.
- Wesemann (2019): Lorenz Wesemann, *Stimme, Varianz: Paul Celan liest in Jerusalem*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 63, 335–352.
- Widmer (1966): Urs Widmer, *1945 oder „Die neue Sprache“. Studien zur Prosa der „Neuen Generation“*, Düsseldorf.
- Wiedemann (1997a): Barbara Wiedemann, *... Rauscht der Brunnen*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*, Heidelberg, 153–158.
- Wiedemann (1997b): Barbara Wiedemann, *Benedicta*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*, Heidelberg, 202–207.
- Wiedemann (2002): Barbara Wiedemann, *Corona*, in: Hans-Michael Speier (Hg.), *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, 28–41.

- Wiethaup (2006): Kristina Wiethaup, *Ein fünfter Chor für die „wahre“ Kunst? Die Chöre in Schillers „Braut von Messina“ und die Geburt einer neuen Tragödiengattung*, in: *Wirkendes Wort: deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 3, 357–385.
- Wild (1982): Reiner Wild, *Literatur im Prozeß der Zivilisation: Entwurf einer theoretischen Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart.
- Winko (2015): Simone Winko, *Zur Plausibilität als Beurteilungskriterium in literaturwissenschaftlichen Interpretationen*, in: Andrea Albrecht, Lutz Danneberg, Olav Krämer u. Carlos Spoerhase (Hgg.), *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, Berlin/Boston, 483–511.
- Witte (1987): Bernd Witte, *Der zyklische Charakter der Niemandsrose von Paul Celan. Vorschläge zu einer Lektüre*, in: Amy D. Colin (Hg.), *Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan-Symposium Seattle 1984*, Berlin, 72–86.
- Wögenbauer (1997a): Werner Wögenbauer, *Kermorvan*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*, Heidelberg, 250–254.
- Wögenbauer, (1997b): Werner Wögenbauer, *Kolon*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*, Heidelberg, 258–262.
- Wögenbauer (1995): Werner Wögenbauer, *Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans*, in: *Celan-Jahrbuch* 6, 161–172.
- Zanetti (2020): Sandro Zanetti, *Celans Lanzen: Entwürfe, Spitzen, Wortkörper*, Zürich.
- Zanetti (2006): Sandro Zanetti, *„zeitoffen“: Zur Chronologie Paul Celans*, München.
- Zapf (2005): Hubert Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kultureller Ökologie: Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration*, in: Marion Gymnich u. Ansgar Nünning (Hgg.), *Funktionen von Literatur, Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier, 55–78.
- Zapf (2002): Hubert Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Tübingen.
- Zbikowski (1993): Reinhard Zbikowski, *„Schwimmende Hölderlintürme“. Paul Celans Gedicht „Tübingen, Jänner“ – diaphan*, in: Christoph Jamme u. Otto Pöggeler (Hgg.), *Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, 185–212.
- Zimmermann (2017): Bernhard Zimmermann, *Theorie und Praxis des Chores bei Friedrich Schiller*, in: Ivo de Gennaro (Hg.), *Friedrich Schiller. Ein deutsch-italienisches Gespräch*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien, 209–223.
- Zimmermann (2011): Bernhard Zimmermann, *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Bd. 1: *Die Literatur der archaischen und kulturellen Zeit*, München.
- Zimmermann (2000): Bernhard Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Frankfurt a. M.
- Zymner (2013): Rüdiger Zymner, *Funktionen der Lyrik*, Münster.

1.5 Weitere Medien

Barison, David u. Ross, Daniel: *Der Ister* (AUS 2004)

Bergmann, Harald: *Hölderlin-Edition* (D 1992–2003).

Straub, Jean-Marie u. Huillet, Danièle: *Die Antigone des Sophokles in der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht* (D/F 1992).

Schuldt u. Kelly (1998): Herbert Schuldt u. Robert Kelly, *Am Quell der Donau – Unquell the dawn now*, Göttingen.

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne die Unterstützung und Ermutigung, aber auch die Geduld und Nachsicht zahlreicher Menschen nicht möglich gewesen.

Mein besonderer Dank gilt meinem Erstbetreuer Christian Metz, dessen inspirierende und helllichtige Anregungen bei der Entwicklung und Finalisierung der Arbeit unverzichtbar waren. Ebenso danke ich meiner Zweitbetreuerin Natalie Binczek für den wegweisenden Austausch und die stets anregungsreiche und wertvolle Begleitung der Arbeit von Beginn an. Zudem möchte ich insbesondere Barbara Thums und Michael Scheffel für die zahlreichen Gespräche und Ideen danken, mit denen sie Teile meiner Arbeit begleitet haben. Dank gilt auch Cornelia Epping-Jäger für die wertvollen Erfahrungen, die ich als frisch gebackene Doktorandin in unserer kollegialen Zusammenarbeit an der Ruhr-Universität Bochum sammeln durfte.

Ferner danke ich den Mitgliedern des Jungen Hölderlinforums für den gewinnbringenden Austausch bei Einzelfragen, die während des Arbeitsprozesses auftauchten. Ausdrücklich gilt mein Dank auch Martin Vöhler für seine Unterstützung im Publikationsprozess, ebenso wie Andreas Knop vom Wilhelm Fink-Verlag für die gute und angenehme Zusammenarbeit bei der Vorbereitung der Publikation.

Alexander Kappe danke ich herzlichst für das finale Lektorat, für seinen genauen Blick und seine stets umsichtigen und klugen Anregungen bei der Überarbeitung des Manuskripts. Außerdem bedanke ich mich bei Oliver Fahle und Undine Fuchs für die intensive Lektüre und die hilfreichen Anmerkungen, die maßgeblich zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen haben. Daneben gilt mein Dank dem stets wachen Blick von Undine Fuchs, Jan Claßen und Klara Böke bei den formalen Freuden, die eine solche Publikation mit sich bringt.

Last but not least möchte ich mich ausdrücklich noch einmal bei Undine Fuchs und Ramona Blum für ihre freundschaftliche Beratung und moralische Unterstützung bedanken, die mich durch den Finalisierungsprozess getragen hat. Zuletzt meinen Dank an Sandra und Gregor Schröder, die mich in allen Höhen und Tiefen der Promotionszeit familiär begleitet haben.

Register

Sachen

- Abgrund/Abgründigkeit 117, 172–173,
176, 180–190, 195, 220, 231, 238–240,
253–266, 278, 285, 289–292, 297–298,
314, 324, 326
- Antike 21, 25–28, 33, 39, 40–45, 56–60,
75, 79, 80–83, 87, 90–92, 110–114, 118,
139–141, 154–165, 219, 226, 323, 331
- Auflösung 66–80, 84, 87, 96–99, 102,
113–114, 118–122, 136, 139, 145, 155, 159,
161, 248, 271, 276–277, 311, 316, 327
- Ausdruck des Übergangs 25, 50–51, 65, 75,
78, 84–85, 107–110, 115, 146, 153–155, 165,
166, 172, 174, 182
- Begegnung 110, 130, 133, 144–145, 148, 152,
157–159, 176–178, 186, 191–199, 202, 208,
216–220, 227–231, 234, 237–239, 243,
245, 246, 248, 250, 253–259, 262, 264,
266, 269, 270, 276, 277, 280, 281, 284,
289–298, 307–310, 314
- Bewegung 24, 39, 46, 49–50, 56, 68, 71, 74,
76, 78, 96–97, 109, 111–118, 120–123, 135,
139–140, 148, 151, 154–159, 165, 167, 170,
177–183, 186, 189, 194, 202, 212, 220, 222,
227, 231–292, 296–300, 303–312
- Bildungstrieb 79–85, 120, 127, 129, 165
- Chor/chorisch 27–28, 44–49, 55–56, 85–97,
100–111, 137–138, 141–154, 159–167, 175,
177, 195–196, 218–230, 235, 290–291,
300, 306, 308–309, 311–313, 315,
317–318, 320–325, 331
- Datum 176, 183, 187–190, 269, 302
- Darstellung des Übergangs 25, 31–37, 41–46,
49, 54–55, 65, 74–77, 83, 85, 98, 101,
107, 109, 111, 113, 120, 124, 131, 147, 155,
161–162, 177, 231, 237
- Erfahrung 4, 15–21, 26, 28, 30–34, 37–40,
45–46, 56, 61–67, 70, 74, 78, 84–86,
108, 119, 122, 132–133, 138–142, 146–147,
153, 160, 163, 167–169, 172, 175–187,
190, 194–195, 212, 219–222, 226, 228,
230–235, 246–250, 253, 258, 276–279,
292, 295–300, 317, 319, 321–325
- Erinnerung 6, 44, 54, 69–79, 84, 110, 114,
116, 119, 121, 129, 130, 133–134, 140–145,
150–151, 162, 187, 205–214, 238–239,
244, 246–250, 253–254, 261, 271–272,
276–277, 297, 299, 310–311, 327–329
- Fest/Festkultur 26, 41–44, 49, 53, 55–60,
85–86, 108–110, 122, 130–138, 140–148,
153–154, 158–161, 322–323
- freie Kunstnachahmung 65, 74–78, 84–85,
108, 110, 323, 327
- freie Rhythmen 49, 97, 110–111, 142, 153–154,
166, 177, 231, 305, 318, 320, 328
- Freisetzung 184–185, 192–194, 233, 242, 248,
259, 262, 264–270, 274–275, 281, 298
- Funktion 1–22, 24, 26, 29–30, 34, 39,
40–44, 47–48, 52–60, 66, 85–88,
90, 92, 100, 108, 110, 113, 131–135, 140,
143–144, 148, 151, 167, 171, 177–178, 180,
182, 192–196, 199, 202, 208, 229–233,
236–237, 269, 289–290, 308, 321–323,
325, 327, 329
- funktionalisieren 2, 6, 14–15, 20, 321
- Funktionsmodell 5, 21, 25, 27–28, 39–40,
43, 56–60, 65, 74–75, 84, 87, 109, 141,
176–177, 194, 202, 232, 322, 324
- Gegenwart/gegenwärtig/
Gegenwärtigkeit 20–21, 27, 39, 42, 53–55,
58–60, 63–69, 71–77, 81, 84, 87–88,
91, 105, 108, 110, 112–119, 122, 125, 130,
133–135, 138–142, 145–153,
162, 165–167, 173–176, 178, 184–185,
189–194, 201, 203, 207, 214, 219,
232–235, 241, 243, 246, 251, 258, 261,
270, 275, 289, 294–295, 308–309, 312,
324, 326–329
- Gegenwartsdiagnose/
gegenwartsdiagnostisch 22, 25, 38, 57,
85, 107, 114–115, 146, 324

- Gemeinschaft/gemeinschaftlich 28, 34–35, 42–43, 49, 54–60, 65, 73, 81, 85–86, 91, 108–113, 118–120, 123–124, 131–138, 140–147, 150–160, 162, 166–167, 175, 177, 190, 192–195, 214, 216–221, 226, 230, 237–238, 243, 246–247, 249, 256–257, 269, 278–279, 289–292, 296, 309, 311, 314–319, 322–325, 331
- gemeinschaftsstiftend 56, 58, 85, 109, 119, 131, 141, 144, 148, 153–154, 177, 193–196, 199, 202, 269, 290, 322–323
- Geschichte 54, 60–61, 64–65, 70, 74, 84, 112–125, 128, 131, 133–140, 155, 165, 179, 180–181, 187, 191, 207–208, 212, 227, 237, 239, 259, 275–276, 307, 314
- Gespräch 146, 173, 177, 182, 189, 190–195, 201–203, 208, 217–218, 234, 254, 292, 329, 331
- Griechen/Griechenland 25–28, 30, 39, 40–44, 56–59, 82–83, 85, 107–108, 132, 141, 160–166, 171, 316, 322–323
- Gruppe 47 177, 195, 204–212, 315
- Handwerk 24, 26, 28–30, 38–39, 171–173, 183, 200
- hoher Ton 21–28, 40, 43, 49–51, 56, 59–60, 65, 74–75, 83–87, 107–112, 128, 131, 139, 140–142, 148, 154, 167, 170–177, 181–182, 194–195, 199, 202–203, 219, 225–226, 230–232, 235, 237, 245, 269, 289–291, 306–307, 309, 320, 322–331
- imaginäre Reise 53–54, 109, 111–120, 125, 127, 129–131, 135, 139, 140, 142, 146–156, 159–162, 166, 177, 179, 182, 231, 234–235, 237–239, 243–246, 249, 256, 259, 261–263, 266, 269, 273–276, 279–282, 284, 287–292, 297–298, 309, 313–315, 323
- Kalkul 28–32
- Konjugation 229, 242–243, 246, 248, 291
- Kontext 3–14, 19–20, 27, 29, 39, 40–43, 52–53, 56, 59, 109, 143, 145, 149, 204, 206, 210–211, 215–217, 275, 295–296, 328, 331
- Kunst 19, 28–29, 36, 39–42, 60, 79–84, 88–89, 100, 115, 150, 165, 176, 182–186, 190–191, 201, 222, 224, 242
- Lektüre 15–21, 26–27, 30, 33, 38–39, 86, 108, 110, 141, 147, 154, 177, 189, 193, 263, 321–323
- Lesung 173, 175, 177, 192, 195, 203–208, 212–218, 324
- mechané 28–30, 38, 43, 85, 173
- Moderne/modern 28–29, 33, 38–39, 46, 60, 62, 82–88, 91, 93, 98, 102, 107–111, 120, 141–143, 148, 153–154, 166, 195, 219, 222, 226, 235, 317, 323
- Mündlichkeit 51, 197, 200, 206–207, 215–217
- Öffentlichkeit/öffentlich 42, 53–55, 75, 89, 90, 92, 143, 173, 204
- Phasenmodell 66, 74, 83, 87, 116
- Poetik 14, 23, 28, 50, 74–75, 167, 176–178, 182, 186, 190, 193–194, 202, 205, 208, 305, 328
- Polis 21, 26, 40, 42–44, 49, 52–60, 85, 91, 93, 112, 132, 161, 322
- Prägnanz 17–18, 322
- Praxis 2, 4, 6, 14–15, 19, 20–23, 26–28, 40, 44, 48–49, 52, 55–59, 85, 90, 148, 167, 177, 187, 206, 222, 232, 290, 321–323, 329, 330
- Prinzip 5, 23–26, 30, 39, 50, 52, 57, 66, 72–74, 82, 84–85, 89, 107, 109, 112–113, 161, 171, 201, 284, 316, 327
- Prosopopia 221, 225, 295, 325
- Prozess/Prozessualität 2, 5, 8, 15–21, 25–26, 28, 30–34, 38–39, 46, 48, 56, 59–63, 65–86, 102, 107–113, 115–116, 119–126, 129, 133–142, 146–148, 151, 153–164, 167, 172, 176, 179–187, 190, 193, 195, 199, 206, 219, 230, 237, 253, 262–265, 268–269, 274, 277–278, 298–299, 310, 317, 321–324, 235–236, 329, 331
- Schrift/Schriftlichkeit 56, 86, 123–124, 131, 142, 196–202, 213, 216, 218, 268, 286, 303
- Shoah 167, 169, 170–172, 175, 177, 180, 182, 187–190, 195–196, 205, 208–212, 218–223, 226, 228–232, 235, 237, 268, 277, 289–291, 295, 297, 306, 309–313, 315, 317, 319–320, 324–325
- Stammeln 177, 226–227, 229–231, 291–292, 294–295, 298, 300–301

- Stimme/Stimmlichkeit 45–46, 49, 56,
92, 105, 107, 110–111, 121, 129, 141–143,
148–159, 172, 174–175, 177, 189, 193, 195,
196–210, 212–214, 216, 218, 220–221, 223,
225, 227, 230, 235, 290–292, 295–297,
299–300, 308–309, 311, 315, 320, 325
stimmhaft/Stimmhaftwerden 86, 110, 175,
177, 193, 195–197, 199, 200, 202–203,
205, 210, 213–214, 218–219, 225–230,
235, 290–291, 297–299, 308, 315, 318,
320, 324
stumm/Verstummen 94, 122, 161, 172, 174,
179, 180–188, 194, 199, 200, 224–230,
232, 234–235, 238, 249, 268, 285–299,
304, 308–309, 315, 318, 320, 325
Studium der Griechen 21, 25–28, 39–41,
43, 56, 59, 83, 85, 107–108, 141, 171,
322–323
topographisches Verfahren/topographisch
114–115, 121, 178, 182, 235–239, 269–271,
284, 287–288
Tragödie 27–28, 31, 38, 42–48, 55–56,
76–78, 83, 86–93, 100, 102–103, 107, 111,
143–144, 150, 152, 164
Übergang 23, 25, 27, 36–39, 54, 56, 60–61,
65–78, 84–85, 107, 109–120, 123–124,
126–127, 129–140, 145–147, 150, 153–155,
165–166, 176, 237, 242, 323, 325–328
Übersetzung 16–17, 26, 28, 30, 40–43,
48–49, 51–56, 85, 88, 107, 111, 150, 212,
274, 287, 316
Überschreitung/
Überschreitungsbeziehung 68, 78, 95,
109, 111, 113, 116, 129, 135, 140, 162, 177,
182, 189, 194, 227, 231, 234, 237–238, 239,
243, 245, 253, 256, 259, 261, 266, 267,
269–270, 272, 275–279, 284, 286–287,
289–290, 297–299, 325–329
Umweg 81, 165, 176–185, 193–195, 199,
202, 219, 226, 230–231, 234–235, 237,
239, 248, 253, 274, 278, 284, 289–290,
298–299, 309–310, 313–314, 317, 320,
324–325, 328–329
Vaterland/vaterländisch 43–44, 57–58, 66,
72–73, 86–87, 109, 112, 128, 144–145, 155,
220, 326–328
Verfahrensart/Verfahrensart/
Verfahrensweise 26–56, 60, 65–66,
84–86, 107–108, 171, 173, 180, 322
Wechselwirkung 4–5, 8, 43, 66–68, 73–74,
76, 78, 80, 82–85, 87, 107, 110, 112,
115–116, 119, 121–124, 126, 130–131,
133–135, 138–140, 147, 153, 157, 159,
161–162, 164–166, 327
Widerstreit 23–27, 35–36, 47, 57, 59,
74–75, 85, 95–96, 109, 167, 171, 307,
324, 326
Wirklichkeit 24, 54, 65, 72, 74, 76–79,
83, 86, 89, 92, 108, 169, 170–176, 178,
180–182, 185–188, 193–194, 196, 200,
202, 205, 207–208, 210, 212, 220–223,
226–233, 235, 237–239, 250, 261–262,
268–269, 275, 279–280, 289–292, 295,
297, 300–301, 308, 315, 319, 323–327,
329, 331
Zukunft 54, 61, 63–67, 72–73, 86–87,
106–108, 115–116, 120, 122, 126, 135, 141,
143, 145, 147, 149, 153–154, 165–166, 188,
224–226, 232–233, 261, 264–265, 274,
282, 289, 295, 314–315, 323
Werke
Werke Hölderlins
Am Quell der Donau (Gedicht) 120–123, 144,
148–151, 153, 156, 159
Das untergehende Vaterland (Aufsatz) 27,
36, 59, 60, 65–67, 74, 76–87, 105–124,
129–140, 146, 149, 151, 153–156, 165–167,
323, 326–328
Der Ister (Gedicht) 120–126
Der Mutter Erde (Gedicht) 144
Der Rhein (Gedicht) 109, 120, 122, 126–133,
135, 137–140, 151, 154–156, 232
Die Wanderung (Gedicht) 109, 111, 142, 147,
154–166
Empedokles (Drama) 27, 49, 65, 85–87,
93–108
Friedensfeier (Gedicht) 109, 110, 131, 133–140,
144–148, 153, 162

- Germanien* (Gedicht) 113–116, 122–123, 152–155, 161, 164
- Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* (Aufsatz) 65, 79–82, 129, 140, 165
- Magisteraufsatz Geschichte der schönen Künste unter den Griechen* (Aufsatz) 27, 40–44, 50, 52
- Patmos* (Gedicht) 116–120, 133, 136, 140, 147, 153–154
- Pindarübertragungen* (Übersetzung) 41, 49–56, 108
- Sophokles-Anmerkungen* (Kommentar) 26, 28, 31–34, 38–39, 43–49, 55
- Sophokles-Übersetzungen* (Übersetzung) 40, 83, 108, 327
- Wenn der Dichter einmal ...* (Aufsatz) 26, 33–39, 171, 180
- Werke Celans
- À la pointe acérée* (Gedicht) 259–262, 265, 278, 279, 285, 297
- Anabasis* (Gedicht) 236, 264–269, 282, 298
- Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker* (Aufsatz) 170–171, 174, 176, 184, 234, 267, 298
- Bergung* (Gedicht) 222, 300
- Bremer Rede* (Aufsatz) 169, 171, 177–182, 184–188, 190–193, 200, 230, 234, 238, 242, 254, 263, 283, 290, 292, 299
- Chymisch* (Gedicht) 197, 292, 306
- Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen* (Gedicht) 239, 249
- Die hellen Steine* (Gedicht) 263
- Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora* (Gedicht) 300
- Einem, der vor der Tür stand* (Gedicht) 295–296
- Ein Wurffholz* (Gedicht) 263–264, 298, 319
- Engführung* (Gedicht) 198, 213–215, 221, 237
- Es ist alles anders* (Gedicht) 197, 229, 259, 279–284, 288, 307–308
- Es war Erde in ihnen* (Gedicht) 229, 233, 239–243, 246, 248, 291–292, 298–299, 305
- Flimmerbaum* (Gedicht) 229, 250–254, 266, 282, 292
- Frihed* (Gedicht) 223
- Hinausgekrönt* (Gedicht) 276–279, 308–310
- Hüttenfenster* (Gedicht) 177, 197, 235, 261, 276, 279, 307, 309–320
- Huhediblu* (Gedicht) 197, 234, 301–306
- In der Luft* (Gedicht) 234, 239, 248, 276, 293–294
- In eins* (Gedicht) 190, 275, 276
- Keine Sandkunst mehr* (Gedicht) 223–224
- Kermorvan* (Gedicht) 233, 272–275, 279
- Meridian* (Aufsatz) 175–179, 182–194, 199–202, 217, 229, 232–236, 239, 242–243, 259, 265–266, 269, 275, 287, 294, 308–309, 329
- Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle* (Gedicht) 271–272, 280
- Radix, Matrix* (Gedicht) 197, 254–261, 265, 277, 281, 285, 296
- ... rauscht der Brunnen* (Gedicht) 293–295
- Rundfunkbeitrag: Die Dichtung Ossip Mandelstams* (Aufsatz) 228, 269
- Singbarer Rest* (Gedicht) 225
- Soviel Gestirne* (Gedicht) 229, 243–246, 248, 250, 257
- Tübingen, Jänner* (Gedicht) 190, 226, 229, 270–271, 292
- Und mit dem Buch aus Tarussa* (Gedicht) 284–289, 308, 314

Was geschah? (Gedicht) 234, 298–300
Windgerecht (Gedicht) 220–223, 308, 311

Zu beiden Händen (Gedicht) 197, 229,
246–249, 251
Zürich, Zum Storchen (Gedicht) 229,
270–271, 292

Weitere Werke

Pindar

Epinikien (Gedicht) 42, 49, 51–56, 111, 156,
306

Schiller

*Vorrede Über den Gebrauch des Chores in der
Tragödie* (Aufsatz) 88–93

Die Studie unternimmt den Versuch, Friedrich Hölderlin und Paul Celan auf neue Weise ins Gespräch miteinander zu bringen, indem sie den hohen Ton systematisch unter der Perspektive einer poetischen Praxis des Funktionalisierens entfaltet und diesen als strukturelle Gemeinsamkeit im Arbeits- und Schreibprozess der beiden Dichter begreift. In differenzierten Lektüren der poesietheoretischen Texte Hölderlins wie Celans einerseits sowie der „Gesänge“ und der „Niemandrose“ andererseits zeichnet Nina Janz nach, inwiefern sich die beiden Dichter gerade in der je eigenen Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Möglichkeiten des hohen Tons als poetische Dialogpartner erweisen.

Die Reihe *Hölderlin-Forschungen* wird von Jörg Robert (Tübingen) und Martin Vöhler (Thessaloniki/Berlin) herausgegeben. Sie nimmt Publikationen auf, die einen sichtbaren und signifikanten Beitrag zur Hölderlin-Forschung, zu angrenzenden Forschungsgebieten vorzugsweise der Zeit um 1800 wie auch zur Hölderlin-Rezeption darstellen. Der Fokus liegt insbesondere auf den neuesten Ansätzen der Literatur- und Kulturwissenschaft in einer interdisziplinären Perspektive.

ISBN 978-3-7705-6976-2



9 783770 569762