

Das Drama als Ketzergericht. Der Katharsisbegriff bei Hölderlin

von Thomas Crombez¹

Assistent für Forschung des Fonds für

Wissenschaftliche Forschung – Flandern (Belgien)

Anschrift:

Thomas Crombez

Universität Antwerpen

Campus Drie Eiken

Universiteitsplein 1

B-2610 WILRIJK

tel 0032 (0)3 820 27 83

thomas.crombez@ua.ac.be

Abstract

Hölderlin's understanding of Greek tragedy is expressed in his "Remarks on Oedipus" and his "Remarks on Antigone" (1804), albeit in a very brief and problematic way.

This essay seeks to explain his conception of tragedy by focusing on the catharsis of the tragic hero. The encounter between man and god is the main point of reference for his theory of catharsis. This theme is traced in his poems in order to shed light on the "Remarks". In the end, catharsis proves to be a strong component of Hölderlin's understanding of tragedy, intimately connected to tragic violence, language and form.

I Die Götternähe

Hölderlins Idee eines kathartischen Prozesses läßt sich am besten aus der zentralen Stelle am Anfang des dritten Abschnitts seiner „Anmerkungen zum Oedipus“, in der er seine Definition der Tragödie anbietet, erschließen. Daneben soll hier auch die Parallelstelle aus den „Anmerkungen zur Antigone“ zitiert werden².

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und grenzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das grenzenlose Eineswerden durch grenzenloses Scheiden sich reiniget.³

Die tragische Darstellung beruht (...) darauf, daß der Unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (denn der Gott eines Apostels ist mittelbarer, ist höchster Verstand in höchstem Geiste), daß die *unendliche* Begeisterung *unendlich*, das heißt in Gegensätzen, im Bewußtsein, welches das Bewußtsein aufhebt, heilig sich scheidend, sich faßt, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist.⁴

Der vorliegende Aufsatz stellt den Versuch einer Erklärung dieser zwei Sätze dar.

In der Tragödie handelt es sich um eine Begegnung zwischen Gott und Mensch. Ursprünglich, und so wird sie auch in den Gedichten gefaßt, ist diese Begegnung eine Begeisterung⁵. Wenn »*der Gott und Mensch sich paart*« wird dieser

letzte von der heiligen Freude durchdrungen, die in der Elegie STUTTGART auf das Dichten bezogen wird: »*das Freudenfeuer wird hoch auf / Schlagen und heiliger soll sprechen das kühnere Wort*«. In verwandtem Sinne denken und sprechen die tragischen Helden begeistert. Antigone hat ihren religiösen Auftrag, Polyneikes zu begraben, den sie den Geboten Kreons entgegensetzt, von Zeus selbst empfangen und ist bereit sich dafür den Tod zu geben. Oedipus verlangt den Orakelspruch Apollons zu durchschauen und sein Schicksal zu beherrschen, als ob Apollon ihn selbst von Angesicht zu Angesicht angeredet hätte⁶. Der tragisch Held spricht »*beinahe nach Furienart*«⁷: besessen, dämonisch. Ihnen ist »*der unmittelbare Gott*«⁸ gegenwärtig. Hölderlin versucht in seinen Übertragungen (besonders in der *Antigone*) die Anwesenheit der Götter anschaulich zu machen durch ‚entmythologisierende‘ Übersetzungen der Götternamen. *Zeus* wird *Vater der Erde* oder *Vater der Zeit*; *Hades* übersetzt er mit *Hölle*, *Totenwelt* oder *Ort der Toten*. Der Kriegsgott *Ares* wird seinem Wesen nach *Schlachtgeist* genannt, der *Eros* *Geist der Liebe* oder *Friedensgeist*. Der Auslegung Wolfgang Binders gemäß ist dies ein ‚entpositivierendes‘ Übersetzen: »*Denn „positiv“, gesetzt, ist die konventionell-klassizistische Sprache der Zeit, die das erwartete schöne und poetische Wort darbietet und damit weiteres Nachdenken abschneidet. (...) Indem Hölderlin Götternamen durch Wesensbezeichnungen ersetzt (...), „trifft“ er, was der konventionelle Name verfehlt*«⁹. Das Übersetzungsverfahren Hölderlins ist, so Binder, »*der Weg aus der Positivität in die Seinsoffenheit*«¹⁰. Damit der Dichter die Götter den Zuhörern nähert, bringt er ihnen die Nähe der Götter und Helden auch näher.

Vom Standpunkt des tragischen Menschen aus bezeichnet Hölderlin diese Götternähe bezeichnet als Zorn: »*...und grenzenlos die Naturmacht und des*

Menschen Innerstes im Zorn Eines wird«. Auch an anderen Stellen ist die Rede von Oedipus »*zorniger Ahnung*« oder seiner »*wunderbare[n] zornige[n] Neugier*«¹¹.

Dieser Zorn soll nicht gleich als Kampf zwischen Mensch und Gott – eine Bedeutung, die später im tragischen Prozeß eintritt – sondern erst als göttliche Besessenheit verstanden werden, wie der Strom in GANYMED »*zorntrunken*« oder »*im Zorne*« seine Individualität im Ozean aufzulösen sucht¹².

Dennoch ist die Begeisterung grundsätzlich doppeldeutig. In der Elegie BROT UND WEIN freut sich der Dichter über den göttlichen Überfluß, der dem Menschen vortrefflich bei dem Eintritt der Götter in sein Wesen fühlbar wird, ist sich doch zugleich der Seltenheit solcher Ereignisse bewußt und ahnt die ihnen inhärenten Gefahren. »*Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen, / Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.*« Die Rede ist von der »*dürftige[n] Zeit*« die jetzt, lange nach der goldenen Ära der Griechen – ihnen war noch »*das heilige Pathos*«¹³ natürlich gegeben – angebrochen ist: »*noch fehlen die Starken zu höchsten / Freuden*«. Die Kontinuität von Hölderlins Dichtung und seiner Tragödiendeutung wird dadurch gezeigt, daß diese dürftige Zeit in den „Anmerkungen zum Oedipus“ wieder auftaucht als eine »*müßige Zeit*«¹⁴, von dem Kommentar ausgelegt als »*eine das Unbedingte vergessende Zeit*«¹⁵, in der »*das Gedächtnis der Himmlischen*«¹⁶ den Menschen ausgegangen ist. Zu diesem Problem bildet die Tragödie nach Hölderlin einen Lösungsversuch. Die Griechen haben trotz ihres heiligen Pathos die Notwendigkeit einer Wiederherstellung des Gedächtnisses der Himmlischen geahnt. Das »*Feuer vom Himmel*«¹⁷ war ihnen nicht unbedingt vorhanden, sondern sie haben es in seiner Schwäche und Stärke erleben und denken müssen. Wie es in PATMOS heißt: »*Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott*«.

Als erste sollen hier allerdings die erwähnten Gefahren der Begeisterung besprochen werden. Zu der dichterischen Begeisterung hat Hölderlin sich klar geäußert in den „Reflexionen“:

Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Grenze deiner Begeisterung. Der große Dichter ist niemals von sich selbst verlassen, er mag sich so weit über sich selbst erheben als er will. Man kann auch in die Höhe *fallen*, so wie in die Tiefe. (...) Das Gefühl ist aber wohl die beste Nüchternheit und Besinnung des Dichters (...). Es ist Zügel und Sporn dem Geist. (...) Begrenzt sich der Geist, so fühlt es zu ängstlich die augenblickliche Schranke, wird zu warm, verliert die Klarheit, und treibt den Geist mit einer unverständlichen Unruhe ins Grenzenlose (...).¹⁸

Diese Domäne außerhalb der Sphäre der von Menschengestalt gesetzten Grenzen ist dennoch, ungeachtet der Dichtervorschriften, dem Menschen eine ständige Versuchung. »Und immer / Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht«. (MNEMOSYNE.) Der innere Geist und das Gefühl können nicht immer das Verlangen nach einer unmäßigen Hingabe an den äußeren Geist (den begeisternden Gott) bändigen. Das Unmaß vermag sogar zu einer realen, selbstzerstörenden Todeslust auszuwachsen, die ganze Völker ergreifen kann. Die enge Beziehung zwischen Begeisterung und Todeslust prägt sich in der Ode STIMME DES VOLKS am besten aus:

Denn selbstvergessen, allzubereit, den Wunsch

Der Götter zu erfüllen, ergreift zu gern,

Was sterblich ist, wenn offenen Augs auf
Eigenen Pfade es einmal wandelt,

Ins All zurück die kürzeste Bahn; so stürzt
Der Strom hinab, er sucht die Ruh, es reißt,
Es ziehet wider Willen ihn, von
Klippe zu Klippen, den Steuerlosen,

Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu;
Das Ungebundne reizet und Völker auch
Ergreift die Todeslust und kühne
Städte...

Es liegen gleichzeitig zwei von einander abweichende Bedeutungen der Todeslust vor, ebenso wie hinsichtlich der sie gebärenden Begeisterung. Die Lust des Todes ist eine Sehnsucht nach dem Ursprung, nach Wiedervereinigung mit Gott. Sie ist ein *»Ausbruch, der in einem Augenblick die Summe des Lebens genießt und es dann wegwirft«*¹⁹. Zugleich zeigt der begeisternde Gott sich hier, indem er in dem Menschen eine Lust erweckt, die ihn in selbstvernichtende Erlösung treibt, unter seinem infernalischen Aspekt. In der Todeslust stellt der Gott einen Abgrund dar, der sowohl ein heiliger Abgrund ist – er zeugt alles Leben und ist Ursprung der Zeit – als ein zerstörendes Chaos²⁰. (Das Zusammendenken entgegengesetzter Bewegungen ist charakteristisch für alle in dieser Arbeit erörterten Texte Hölderlins.) Daß diese Überwältigung, wie vernichtend auch, zugleich eine notwendige Erscheinung der Götter bildet, das Gedächtnis der Himmlischen gewaltsam wiederherstellend, macht

Hölderlins Bitte um ein Herankommen der Todeslust im GEBET FÜR DIE UNHEILBAREN deutlich. »Eil, o zaudernde Zeit, sie ans Ungereimte zu führen«, heißt es dort. Ohne »ans furchtbare Nichts« gebracht zu werden, werden die Unheilbaren (die Gottvergessenden) nicht glauben, »wie verdorben sie sind«. Der Abgrund soll sie nicht nur schwindeln lassen, sondern die »Verwesung« selbst zeigen.

Indem es durch die Verlockung zur Begeisterung die Menschen ihrer eigenen Todverfallenheit aussetzt²¹, enthüllt sich das menschenfeindliches Antlitz Gottes. Dies wird von den Tragödientexten bezeichnet als die Naturmacht²². Schon in DIE MUßE war die Gewalt von Hölderlin als eine naturgeborene Kraft gedacht: der »geheime Geist der Unruh«, der »die Städte, wie Lämmer, zerreißt«, ist »auch dein Sohn, o Natur, (...) mit dem Geiste der Ruh aus Einem Schoße geboren«. In der Tragödie greift diese naturgöttliche Gewaltsamkeit²³ in den Menschen selbst ein. Die Naturmacht ist wörtlich anonym: unmenschlich weil namenlos. Die Begeisterung des tragischen Helden wird dermaßen gesteigert, daß jede menschengesetzte Beschränkung zerbrochen wird, und ihm sein eigener Geist entfällt. Darauf folgt die tragische Vernichtung, wie sie in den „Anmerkungen zum Oedipus“ beschrieben wird: »die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkte seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt.«²⁴ In den der Vernichtung vorhergehenden Momenten ist der tragische Held in »das Bewußtsein, welches das Bewußtsein aufhebt«, hineingegangen. Von Oedipus wird gesagt: »Zuletzt herrscht in den Reden vorzüglich das geistesranke Fragen nach einem Bewußtsein.«²⁵ In dem Wahnsinn, dem Endpunkt und Gipfel der Begeisterung, erscheint der ihm längst gegenwärtige Gott jetzt »in der Gestalt des Todes«. Im selben Moment ist es, »daß die unendliche

Begeisterung unendlich (...), heilig sich scheidend, sich faßt«. Es ist das »grenzenlose Eineswerden«, das »durch grenzenloses Scheiden sich reiniget«. Es ist der Augenblick der Katharsis.

II Die Reinigung

Daß es sich in den vorliegenden Zitaten durchaus um eine Katharsis handelt, weist ein Briefentwurf an Professor Schütz vom Winter 1799/1800 nach. In dem behauptet Hölderlin daß

die Dichtkunst, die in ihrem ganzen Wesen (...) ein heiterer Gottesdienst ist, niemals die Menschen zu Göttern oder die Götter zu Menschen machen, niemals unlautere Idolatrie begehen, sondern nur die Götter und die Menschen gegenseitig näher bringen durfte. Das Trauerspiel zeigt dieses *per contrarium*. Der Gott und Mensch scheint eins, darauf ein Schicksal, das alle Demut und allen Stolz des Menschen erregt und am Ende Verehrung der Himmlischen einerseits und andererseits ein gereinigtes Gemüt als Menscheneigentum zurückläßt.²⁶

Per contrarium heißt hier, daß die begeisterte Heiterkeit des Gottesdienstes sich in eine begeisterte Grausamkeit verwandeln wird. *Per contrarium* heißt: die Freude des heiligbetrunkenen Opfern (der Dichter bringt das ‚Opfer‘ seines Geistes der göttlichen Begeisterung dar) wird zum Schrecken des heiligbetrunkenen Geopfertwerdens des Opfertiers. Der tragische Held ist dieses Opfertier. Der Prozeß der Tragödie bildet seine vorbereitende Weihe, nämlich die sich immer steigende

Begeisterung. Zwar ist er dazu von den Göttern auserkoren – d.h., sein Wesen stellt ein außergewöhnlich starkes »Gefäß« dar, fähig ihren Eintritt zu fassen – dennoch wird diese Paarung als »*das Ungeheure*« bezeichnet, und ist sie »*grenzenlos*«. Die tragische Begeisterung hat zum Ziel das Gefäß des Menschengesistes zu zerbrechen. Sie ist eine Verunreinigung.

Demnach bildet die Katharsis bei Hölderlin eine doppelte Reinigung. Die überwältigende Verunreinigung des tragischen Helden – eine Begeisterung bis in den Wahnsinn – wirkt als eine invertierte Ikone für die Verunreinigung der »*müßige[n] Zeit*«, die »*übermütig des Himmels vergessen*«²⁷ hat. Seinen von den Göttern entfremdeten Zeitgenossen erscheint der tragische Held als feuriges Zeichen: er ist Träger der übermäßigen Anwesenheit Gottes. Indem das Zeichen vom heiligen Feuer verzehrt wird, brennen sich die Himmlischen in das Gedächtnis der Menschen ein. Beide werden gereinigt: der Held vom Übermaß der Begeisterung, die Menschen vom Untermaß. Ihre gesteigerte Entgeistertheit wird aufgehoben. Es hat sich ihnen »*ein Schicksal*« gezeigt, das »*am Ende Verehrung der Himmlischen einerseits und andererseits ein gereinigtes Gemüt als Menscheneigentum zurückläßt.*« Wolfgang Binder hat das ganze Phänomen im Fall von Oedipus so gedeutet:

[Oedipus] wirft sich zum Sachwalter des Gottes auf, der einen Verbrecher zu suchen und Blutschuld zu sühnen befohlen hat. Er identifiziert sich mit dem Gott und beweist so, daß er, wie seine Welt (...), noch im Nicht-Wissen vom Gott befangen ist. In dieses nicht-wissende Handeln – eine Verblendung – hat ihn aber in Wahrheit Apollon selber gestürzt, damit in der Aufklärung, die den Richter als den Angeklagten entlarvt, sich zeige,

wer der Gott eigentlich ist, sich das Gedächtnis der Himmlischen wiederherstelle und ein neuer Äon des Weltlaufs beginne. Hölderlin nennt diesen Vorgang (...) die »Paarung« von Gott und Mensch und darauf die »Reinigung«, die keine ästhetische Katharsis, sondern geradezu die Ausscheidung des Unreinen ist.²⁸

Die Katharsisauffassung Hölderlins unterscheidet sich nicht nur von der des Aristoteles, indem sie nicht unmittelbar ästhetisch, medizinisch oder politisch geprägt ist, sondern auch von der lessingschen Interpretation. Hölderlin neigt im Gegensatz dazu zu einer religiösen, heterodoxen Interpretation des Katharsisbegriffs. Die Tragödie ist in seinem ganzen Verlauf von den göttlichen Mächten geprägt. (Diese Auffassung der Katharsis hat Roland Barthes folgenderweise paraphrasiert: „en termes mystiques, [la *catharsis*] est à la fois possession et délivrance du dieu, possession en vue d’une délivrance“.²⁹) In der *Antigone* wird dies deutlich in der besessenen Radikalität der streitenden Personen, die nicht so sehr als redende Menschen, sondern eher als fleischgewordene Reden erscheinen. Der *König Oedipus* stellt mit mechanistischer Klarheit die Götterprägung dar: seine daimonisch durchdrungene Welt umfaßt wie ein kosmisches Triebwerk die Menschen. Phoebus Apollon ist lebendig gegenwärtig in dem Seherspruch des delphischen Orakels, der durch die Auslegungen von Oedipus Wirklichkeit wird. In dieser Götterprägung unterstützen Stil und Gehalt des sophokleischen Stücks einander gegenseitig. Bloß im ersten Akt (219 Verse) wird Apollon, direkt oder indirekt, 16 mal erwähnt. Auf drei unterschiedliche Weisen nennt ihn die erste Szene:

DER PRIESTER: ...und Feuer bringt von innen

Der Gott der Pest und leert des Kadmos Haus;
Von Seufzern reich und Jammer wird die Hölle. (VV.
27-29)

OEDIPUS: Den Sohn Menökeus, Kreon, meinen Schwager,
Sandt' ich **zu Phöbos Häusern, zu den Pythischen,**
Damit er schauen möge, was ich tun,
Was sagen soll, um diese Stadt zu retten. (VV.
68-71)

(...)
Doch wenn er kommt, dann wär ich böse, tät ich
Nicht **alles, was uns offenbart der Gott.** (VV.
75-76)

(...)
O König Apollon! trifft er nämlich hier ein,
Mag glänzend er mit Rettersauge kommen. (VV.
79-80)

Der »Gott der Pest« war, wie den griechischen Zuhörern bekannt, Apollon.³⁰ Er ist also der *Sender* des Übels. Zugleich wird er im zweiten und dritten Zitat von Oedipus als der die Schmähung *offenbarende* Gott angerufen, und im vierten als der Gott, dessen Name das Flehen um *Rettung* begleiten soll. (Der erste Verweis auf Apollon im Stück heißt: »Auch ist die Stadt mit Opfern angefüllt, / Vom Pään und von seufzendem Gebet« (VV. 4-5) – der »Pään« war der Bittgesang an Apollon.) Zwischen Transzendenz und Immanenz schießen die Tragödiengötter hin und her.

Nur durch die übermäßige Infizierung der Menschenwelt von ihrer Anwesenheit, können sie sie reinigen. Diese ambivalente Infektion – vernichtend und erinnernd – hat Hölderlin in seiner Übertragung versucht zu betonen. Oedipus wird vom Priester angeredet:

Nun acht ich zwar den Göttern dich nicht gleich,
Noch auch die Kinder hier, am Altar liegend,
Doch als den ersten in Begegnissen
Der Welt und auch **in Einigkeit der Geister**. (VV. 30-33)

Dieser letzte Satzteil heißt bei Sophokles in den heutigen Übersetzungen: *»in den von den Dämonen (Göttern) kommenden Wechselfällen«*. Jochen Schmidt hat erklärt, daß Hölderlin damit *»den auf dem »Verkehr«, dem »Umgang« mit den Göttern beruhenden »geistigen« Bezug des Ödipus zu ihnen«* betonen will³¹. Die Anrufung Apollons am Ende des ersten Chorlieds nennt (im griechischen Original) seine *»goldgeflochtene Bogensehnen«* (VV. 209-210). Hölderlin übersetzt mit dem *»heiligfalschen Bogen«* – gewiß eine den Wortlaut umdeutende Übersetzung, aber zugleich der Versuch, der Gott in seinen mehreren Aspekten, Infektionsherd und Heilender, zusammenzudenken. Meta Corßen bemerkt, man möge die Sophoklesrezeption Hölderlins als eine Hineininterpretierung bezeichnen, *»sicher aber ist, daß der Sinn für das Unbegreifliche der göttlichen Macht in ihrer Inkommensurabilität für den menschlichen Verstand in der griechischen Tragödie lebendig ist, und diesen Zug hat Hölderlin tief erfaßt.«*³²

Das Wort »*heiligfalsch*« scheint also auf einen wichtigen Zug der Tragödiendeutung Hölderlins hinzuweisen. Wie der Bogen Apollons, »*heiligfalsch*«, bezeichnet der Dichter die Gätin des Unterweltsgottes Hades, Persephassa, als »*zornigmitleidig*«³³, und markiert ganz allgemein die »*göttliche Untreue*«³⁴ anzudeuten. Was bedeutet »*göttliche Untreue*«? Im Verlauf seiner ständig sich steigenden Begeisterung überschreitet der Mensch eine Schwelle. An diesem Punkt trifft ihn der Wahnsinn, in Form einer häretischen, »*zu unendlich[en]*«³⁵ Deutung des Gottesgebots. Oedipus verdächtigt Kreon und den Diener Apollons, Teiresias, des Mordes an Lajos; in der Hingabe an ihren persönlichen Gottesdienst hat Antigone den Kontakt mit der Stadtreigion abgerissen. Beide begegnen den Gott »*mit kühnem oft sogar blasphemischem Worte*«. ³⁶ Die Metapher, die Hölderlin verwendet für den Prozeß tragischer Begeisterung, ist »*ein wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärkt, und darum dürre wird*«. ³⁷ Die göttliche Innigkeit ist dem Menschen untragbar geworden. So betritt er die Stelle des »*Antitheos*«: »*wo einer, in Gottes Sinne, wie gegen Gott sich verhält, und den Geist des Höchsten gesetzlos erkennt*«. Wer den Geist des Höchsten erkennt, ist auf höchster Weise begeistert; wer aber gesetzlos erkennt, entzieht sich dem gesetzten »*Ehren Gottes*«. ³⁸ Der tragische Gott rächt sich an diesem »*Verräter*«³⁹, und wird dem Untreuen, den er so nährend begeistert hat, selbst untreu. »*Göttliche Untreue*« heißt demnach: in der Tragödie geschieht »*kein Heilungs- sondern ein Vernichtungswunder*«, das die Anwesenheit der Götter in Erinnerung bringt⁴⁰. Jetzt sind wir endlich in der Lage, den wichtigsten aber zugleich schwerst faßbaren Satz der „Anmerkungen zum Oedipus“ zu zitieren. Zur Erklärung der tragödientheoretischen Klimax dieser „Anmerkungen“ – »*daß das grenzenlose Eineswerden durch grenzenloses Scheiden sich reiniget*« – fügt Hölderlin hinzu:

So (...) in den Auftritten die schrecklichfeierlichen Formen, das Drama wie eines Ketzergerichtes, als Sprache für eine Welt, wo unter Pest und Sinnesverwirrung und allgemein entzündetem Wahrsagergeist, in müßiger Zeit, der Gott und der Mensch, damit der Weltlauf keine Lücke hat und *das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgehet, in der allvergessenden Form der Untreue sich mitteilt*, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten.⁴¹

Die Prozedur, in der sich das Gedächtnis wiederherstellt, ist eine *»allvergessende Form«*. Das Vergessen trifft den ursprünglichen Pakt zwischen Mensch und Gott (die Begeisterung). *»In solchem Momente vergißt der Mensch sich und den Gott, und kehret, freilich heiliger Weise, wie ein Verräter sich um.«* Auch der Gott vergißt den Pakt: bedingungslos treibt die göttliche Untreue den tragischen Menschen in die Zerstörung. Eine dritte Vergessenheit trifft sowohl Mensch als Gott: *»und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet, und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen läßt«*. In der störenden Bewegung zwischen Anfang und Ende der Tragödie offenbart sich das Unreimbare, ein höchster, gestaltloser Gott. *»In der äußersten Grenze des Leidens bestehet nämlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums.«*⁴² Die Tragödie ist die Epiphanie einer vollständigen Auflösung. Erst nach der Auflösung des göttlich-innigsten Menschen – die *»ein gereinigtes Gemüt als Menscheneigentum zurückläßt«* – ist eine neue Bindung zwischen Mensch und Gott ermöglicht.

Nur eine solche, bildhaft-metaphysische Sprache vermag den Ernst der hölderlinschen Vision des Tragödienprozesses zu überbringen. Noch anschaulicher sind aber seine Metaphern des »Verräter[s]« und des »Drama[s] wie eines Ketzergerichtes«. Wolfgang Binders schon zitiertes Bild des Oedipus als »Sachwalter des Gottes« trifft freilich einige Aspekte der in den „Anmerkungen“ entfalteten Begeisterung, bleibt jedoch zu nüchtern, die ganze Tiefe der Verbundenheit zu erfassen. Hölderlins eigene Gerichtsmetapher, die Tragödie als Ketzergericht, eignet sich besser für die Darstellung des heiligen Enthusiasmus und seiner Folgen. Der tragische Held verwandelt sich an einem bestimmten Punkt von einem frommen Jünger oder Begeisterten des Gottes in einen Ketzer. Nicht nur die Orthodoxie, sondern die Religiosität selbst oder der Gottesdienst spalten sich. Diese tragische Trennung hat Karl Jaspers auf einer säkularen Ebene ausgedrückt: »Tragik ist dort, wo die Mächte, die kollidieren, jede für sich wahr sind. Die Gespaltenheit des Wahrseins oder die Nichteinheit der Wahrheit ist ein Grundbefund des tragischen Wissens.«⁴³ Der tragische Held ist eine Inkarnation des Gottes, aber zugleich eine Absonderung. Der Gott hat sich gespalten und die aus ihm fortgeflossenen Geister bekämpfen sich im tragischen Raum. Diese Scheidung muß aufgelöst werden in einem Eineswerden. Der Gott nimmt seine Begeisterten zurück in sich auf. Die Daimonie endet. Und dieses letzte, grenzenlose Einswerden ist wieder zugleich ein grenzenloses Scheiden. Entgeistert und entseelt fällt der tragische Körper herab, auf eine gereinigten Erde.

III Form, Sprache und Gewalt

Die vorliegende inhaltliche Deutung der tragischen Reinigung nach Hölderlin erschöpft keineswegs sein ganzes, kryptisches jedoch tiefgreifendes Tragödienverständnis. Schon 1799, fünf Jahre vor der Veröffentlichung seiner Übersetzungen, umreißt er im Epigramm SOPHOKLES einen anderen wichtigen Aspekt der späteren „Anmerkungen“:

Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.

Diese Verse betonen, daß über die größten Freuden nicht gesprochen werden kann, sondern daß diese in der Trauer selbst zum Ausdruck kommen müssen. Die Trauer ist verwachsen mit der Freude und gebiert sie, auf ähnlicher Weise wie das menschliche Wort erst im Stimmband oder in der Schrift wirksam wird. Johann Kreuzer: *»Die poetische Reflexion bedient sich nicht der Sprache, sondern verwirklicht sich in (den Tönen und der sinnlichen Gestalt) der Sprache.«*⁴⁴ Form und Sprache der sophokleischen Tragödie, genau wie deren Übersetzungen, sind demnach alles andere als arbiträr. Die Tragödie läßt sich nicht verstehen als eine Konstruktion oder ein beliebiges Medium zur Vermittlung irgendeines ‚tragischen Sinngehalts‘ oder ‚tragischen Erfahrung‘, sondern bildet selbst in ihrer sprachlichen Entfaltung den Prozeß des tragischen Konflikts. Daher umfaßt der erste Abschnitt der „Anmerkungen zum Oedipus“ wie der „Anmerkungen zur Antigone“ scheinbar rein technische Fragen des Tragödienschreibens. Hölderlin beleuchtet die *»rhythmische Aufeinanderfolge der Vorstellungen«* im Verlauf des Dramas und die *»gegenrhythmische Unterbrechung«*, die, wörtlich als *»Zäsur«*⁴⁵ bezeichnet, die verschieden rhythmisierten Hälften der Tragödie voreinander schützen soll. Er

bedauert den Verlust der »Schule« und des »Handwerksmäßigen« bei der Verfassung des modernen Kunstwerks. Daher wird das Aufstellen eines neuen »gesetzlichen Kalkul[s]«, »wodurch das Schöne hervorgebracht wird«, gefordert. Nach seiner Ansicht kann die Poesie gelehrt und gelernt werden. Leitbild dazu ist die strenge Förmlichkeit und daher »Zuverlässigkeit«⁴⁶ der griechischen Kunst.

Tatsächlich sind Form und Wirkung (,Gehalt‘) der Tragödie eng verknüpft. Diese Verfilzung läßt sich leicht spüren in der vieldeutigen »reißenden« Bewegung. Auf formal-tragischer Ebene kommt diese Bewegung ans Licht im »reißenden Wechsel der Vorstellungen«, dem heftigen Rhythmus, ja der »exzentrische[n] Rapidität«⁴⁷, die die Dramen antreibt. Wie gesagt soll dieser Rhythmus vom Künstler mit starker Hand gelenkt werden, damit sich das Gleichgewicht im Kunstwerk herstellt.⁴⁸ Das Spiegelbild dieser Kraft auf tragisch-ontologischer Ebene ist »die Naturmacht«, die »den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkte seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt«⁴⁹. Es handelt sich um den Gott in seiner vernichtenden Gestalt, der »ewig menschenfeindliche Naturgang«⁵⁰. Die Worte *exzentrisch* und *reißend* scheinen sich genauso zu eignen für die Berechnung der tragischen Formgesetze wie für die metaphorische Deutung der Tragödie. *Reißend* ist die tragische Zeit selbst, in all ihren Bedeutungen. Von Oedipus wird gesagt, daß »der treue gewisse Geist im zornigen Unmaß leidet, das, zerstörungsfroh, der reißenden Zeit nur folgt«⁵¹. Diese tragische Zeit wird demnach als einzelne göttliche Macht benannt. In den „Anmerkungen zur Antigone“ ist die Rede vom »reißenden Zeitgeist«, deren Erscheinung bezeichnet wird als »wild, nicht, daß er die Menschen schonte, wie ein Geist am Tage, sondern er ist schonungslos, als Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der

Totenwelt«⁵². Dieser erschütternde Zeitgeist hat eine bestimmte Geschichte in der Dichtung Hölderlins. Im Gesang FRIEDENSFEIER (1802/1803) scheint es, daß der Gott der Zeit endlich »still« geworden ist. Trotzdem denkt Hölderlin ein Jahr später in den „Anmerkungen“ den Gott der Zeit wiederum als einen »reißenden Zeitgeist«. Wie wichtig die Wendung *reißend* für ihn war, zeigt seine Übersetzung des Ausrufs Oedipus’: »Io! Dämon! wo reißest du hin?« (V. 1334), die genau die umgekehrte Bewegung als das Wort Sophokles ergibt: »wo triebst du hin?«⁵³ Nach seiner Bewegung ist der Zeitgeist also reißend. Ziel seines Eingriffs ist der Mensch, den er »dem Mittelpunkte seines innern Lebens entrückt«. Sein Ursprung ist die »ungeschriebene Wildnis«. Nur in der Tragödie vermag diese Wildnis (oder die uralte Naturmacht), Ursprung des Todes aber Ruhestätte der Toten (»*Totenwelt*«), zu Worte zu kommen. Nur hier wird sie zu einem abgesonderten ‚Geist‘ im Sinne des Evangeliums Johannes: »Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.«⁵⁴ In der Sprache kann das Göttliche zu einem wirksamen Gott oder Geist werden. Die Wildnis wird geschrieben. Der Gott wirkt durch die Gewalt des Wortes. Die Gewalt ist in der Tragödie also nicht nur dramatisch präsent, sondern wächst zugleich in ihrer Sprache selbst.

Vielleicht lassen diese Ausdrücke mehr eine Deutung als ein Gedeutetes durchscheinen. Kehren wir zurück zu Hölderlins eigentlichen Formbestimmungen der Tragödie, allgemein als das »*Handwerksmäßige*«⁵⁵ bezeichnet. Dies wird in anderen poetologischen Aufsätzen die »*Festigkeit*« des poetischen Werks genannt⁵⁶. (PATMOS: »...der Vater aber liebt, / Der über allen waltet, / Am meisten, daß gepflegt werde / Der feste Buchstab«.) Die hölderlinsche Übersetzung des *König Oedipus* und der *Antigone* betont diese griechische Förmlichkeit, indem sie das Wort und den Satzbau

des Originals wortgetreu, ja manchmal buchstäblich überträgt⁵⁷. So lautet das Ansprechen im ersten Satz seiner *Antigone*: »*Gemeinsamschwesterliches! o Ismenes Haupt!*« – die Konstruktion mit *Haupt*, die er genauso übersetzt im *Oedipus* V. 39, war in der griechische Dichtung eine emphatische Form der Anrede an eine Person⁵⁸. Eine zweite, eher strukturelle Ausprägung der Formverehrung Hölderlins ist die agonale Metaphorik seiner Tragödiendeutung. In den „Anmerkungen zum Oedipus“ wird das »*grenzenlose Eineswerden*«, das »*durch grenzenloses Scheiden sich reiniget*«, so erläutert:

Darum der immer widerstreitende Dialog, darum der Chor als Gegensatz gegen diesen. Darum das allzukeusche, allzumechanische und faktisch endigende Ineinandergreifen zwischen den verschiedenen Teilen, im Dialog, und zwischen dem Chor und Dialog und den großen Partien oder Dramaten, welche aus Chor und Dialog bestehen. Alles ist Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt.⁵⁹

Die Form der Tragödie ist gebildet von ihrem tief konfliktgeladen Charakter. Dies wird in den „Anmerkungen zur Antigone“ mit Wettkampfmetaphern illustriert.

Die Gruppierung solcher Personen, ist, wie in der Antigonä, mit einem Kampfspiele von Läufern zu vergleichen, wo der, welcher zuerst schwer Othem holt und sich am Gegner stößt, verloren hat, da man das Ringen im Oedipus mit einem Faustkampf, das im Ajax mit einem Fechtspiele vergleichen kann.⁶⁰

Anlaß zu diesen Bildern ist die außerordentlich agonale Natur der *Antigone*. Die Personen stehen »als Personen im engeren Sinne, als Standespersonen gegeneinander«. Der Konflikt transformiert sie ins rein Förmliche. Im *König Oedipus* sind die Personen dagegen »in Ideengestalt« anwesend, »als streitend um die Wahrheit«. Die *Antigone* zeigt sie so, daß der tragische Konflikt an sich anschaulich wird: »das unförmliche [=Antigone] entzündet sich an allzuförmlichem [=Kreon]«⁶¹. Nur gegen die allzuförmliche Gewalt Kreons vermag die formwidrige Gottesgestalt, Begeisterer der *Antigone*, sich zu entfalten. Nur eine gesteigerte Förmlichkeit vermag die mehreren göttlichen Gewalten, ihre unterschiedlichen Gottesdienste und ihren Streit zu fassen. Die tragische Welt – Helden, Götter, Volk, Verkehr – und ihre dramatische Form sind organisch verwachsen. Das tragische Geschehen ist ein sich Offenbares, das seine richtige Darstellung (Eröffnung) braucht. Die Darstellung soll zugleich die heiligbetrunkene Begeisterung zu Worte kommen lassen, und ihren Konflikt mit der Welt und dem herrschenden Gottesdienst verständlich faßbar machen. Die Unendlichkeit der Gottesgewalt, ihrer von der menschlichen Endlichkeit abgegrenzten Natur gemäß, kann nur gefaßt werden in Form von Gegensätzen. So muß die Tragödie einen »agonalen Prozeß«⁶² bilden. Die tragische Welt spaltet sich: Handlung, Dialog, Chor und Personen⁶³ sind die Elemente dieses Scheidens, zusammenprallende und ineinandergreifende Gegenstände im tragischen Raum.

Die tragische Begegnung zwischen Mensch und Gott wird als ein ungeheurer Liebes- und Vernichtungsakt vergegenwärtigt. Die Form des Dramas, seine „Vernunftform“, das in seinen Dialogen und Chören dem tragischen Konflikt „die Richtung oder die Kraft“ verleiht, ermöglicht, daß noch diese Begegnung „verständlich“ gefaßt werden kann.⁶⁴

Auf einer strukturellen Ebene ist die Tragödie also von einer grundlegenden Gewalt geprägt. Wie ist dann diese Gewalt auf sprachlicher Ebene zu begreifen? Wie schon erörtert sprechen die tragischen Helden begeistert. »*Weil solche Menschen in gewaltsamen Verhältnissen stehen, spricht auch ihre Sprache, beinahe nach Furienart, in gewaltsamerem Zusammenhange.*«⁶⁵ Die Einheit ihrer Sprache ist gewaltsam, und ist in ein größeres Ganzes gewaltsamer Verhältnisse eingebettet. Das Sprachgebilde der Tragödie ist demnach selbst ein gewaltsamer Zusammenhang. Die Kraft, wodurch die Elemente der Tragödie zusammenhängen, ineinandergreifen und vorwärtsgetrieben werden, ist die Gewalt. Einem tieferen Verständnis des Wortes „Zusammenhang“ ist die Auslegung Walter Benjamins förderlich:

Während die Analysis der großen Dichtungen nicht zwar auf den Mythos, aber auf eine durch die Gewalt der gegeneinanderstrebenden mythischen Elemente gezeugte Einheit als eigentlichen Ausdruck des Lebens stoßen wird.⁶⁶

In den hölderlinschen Tragödienübersetzungen nimmt der gestaltlose Urgrund der Naturmacht die Stelle des Lebens ein. Die Gewalt seines Ausdrucks wird demgemäß eine absolute sein. Das heißt: der Gott begeistert den Menschen unendlich, und die Naturmacht reißt ihn bedingungslos in die Totenwelt. Um die Sprache von dieser Gewalt zu tränken, muß sie vom Individuell-menschlichen entleert werden⁶⁷. Gewalt heißt: eine den Menschen übergreifende Macht. Die Gewalt imprägniert ihn und füllt seine Umwelt. Jetzt ist er seinen Mitmenschen ein Gegenmensch, und den Göttern ein

Antitheos. Der tragische Held ist die entmenschlichte Gestalt eines Menschen.

Nochmals Benjamin:

Der sophokleische Oedipus nämlich ist stumm, fast stumm. Spürhund auf seiner eigenen Spur, Schreiender unter der Mißhandlung seiner eigenen Hände, kann Denken, ja Besinnung keine Stelle in seinen Reden finden. Zwar ist er unersättlich, das Fürchterliche von neuem immer wiederholend, auszusprechen (...). Aber eben diese Rede ist es, die sein Inneres verstummen läßt, wie er denn auch der Nacht ganz ähnlich werden möchte (...).⁶⁸

Die tragische Stummheit bildet für Benjamin den »Ort oder doch [das] Weichbild des alten Grauens«⁶⁹. Dieser Ort ist voll. Obgleich der Mensch in der Tragödie von der individuellen Psyche entleert wird, heißt dies nicht, er sei leer. Jetzt erfüllt ihn die göttliche, unmenschliche Sprache. Es wird von ihrer stark religiösen Prägung dargestellt. Die Worte der Personen sind voll von Anrufungen der Götter, Gebeten, Invokationen der mythischen Vorbilder und Ausdrücke der »Geistesfülle«⁷⁰ oder der Erfahrung der Götternähe. Wozu solche extreme Formalisierung? Die Gewalt, das heißt der Ausdruck der Kluft zwischen Endlichem und Unendlichem, vermag nur zu reden durch den Mund der entmenschlichten Menschen der Tragödie. Daher Hölderlins Betonen der Technik und des Handwerksmäßigen. Nur in der strengen tragischen Form können die Menschengestalten »beinahe nach Furienart« sprechen. So kann der »gewaltsamere Zusammenhang«, ohne sich in sprachloser Todeslust zu verlieren, zu Worte kommen. Die Todeslust ist die Gefahr „hinter die Sprache zu fallen“ in reiner Gewalt. Das Wort *Todeslust* ist vielleicht am hellsten als Trauma zu

begreifen. Die unmittelbare Erfahrung der Gewalt bleibt stumm. Das Trauma ist reine, das heißt in Sprache unerlöste Gewalt. (Dennoch sehnt sich das Wesen besessen von der hölderlinschen Todeslust, wie in STIMME DES VOLKS, nach dieser Reinheit, weil es dort die formlose Naturmacht und darin seinen Ursprung gewahrt.) Am Anfang dieses Aufsatzes wurde die wichtige Stelle der „Anmerkungen zum Oedipus“ unvollständig zitiert. Tatsächlich endet sie sich nicht auf »*daß das grenzenlose Eineswerden durch grenzenloses Scheiden sich reiniget*«, sondern auf ein griechisches Zitat:

tès fuseos grammateus èn ton kalamon apoblechoon eunoun

(Der Natur Schreiber tauchte das Schreibrohr ein, das wohlgesinnte.)

Das Zitat⁷¹ stammt aus der Suda, einem byzantinischen Lexikon des 10. Jahrhunderts, obwohl es dort erstens auf Aristoteles bezogen wird, und zweitens anders endet: »*daß Aristoteles der Natur Schreiber war, das Schreibrohr eintauchend in Geist*« (*eis noun* statt *eunoun*). Die Abweichung ist wahrscheinlich aus einer korrupten Textvorlage zu erklären. Aber wozu der ängstliche Satz an diesem zentralen Punkt der „Anmerkungen“? Die ungeprägte Gewalt ist das Grundproblem, dessen Lösung die Tragödie bildet. Die Gewalt verlangt nach Sprache. Dazu muß der Ursprung der Gewalt, die Naturmacht, geschrieben werden. Daher die Vorstellung »*der Natur Schreiber*« – vielleicht ist damit der Tragödiendichter gemeint⁷². Die strenge tragische Förmlichkeit ist eine Alphabetisierung der reinen Gewalt. In ihrer dramatischen Form – in den tragischen Gegensätzen – wird sie anschaulich und hat Reden gelernt. (Die reine Gewalt ist unanschaulich.) Über die Position des Dichters akzentuiert die Natur die Wirksamkeit ihrer Gewalt. Gleichwohl ist die Anwesenheit der tragischen Gewalt, oder die Fleischwerdung des gestaltlosen Göttlichen, eine problematische Präsenz.

Die in der Tragödie zur Sprache gebrachte Wildnis bleibt ihrem Wesen nach heiliger Abgrund, das heißt lebenszeugender Ursprung und »*ewig menschenfeindliche[r] Naturgang*«. Die Gewalt gestalten heißt: die Menschenwelt mit enthumanisierten Gestalten verunreinigen. Daher Hölderlin: »*Das griechischtragische Wort ist tödlichfaktisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tötet.*«⁷³ Der Begriff *faktisch* ist hier als ‚bewirkend‘ zu verstehen.⁷⁴ Die Gewalt kann nur als wirkende Gewalt, das heißt tragische Handlung und tragisches Wort, erscheinen. Es gibt kein Zeichen, das die reine Gewalt bezeichnen kann. Sie wird übersetzt in die tragische Gewalt. Die Gewalt zeigt sich mit epiphanischer, unmißverständlicher Klarheit im Drama. Deshalb die nüchterne Definition Aristoteles’ des *pathos*, Grundzug des tragischen *mythos* »*Das schwere Leid ist ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen, wie z. B. Todesfälle auf offener Bühne, heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen mehr.*«⁷⁵ Die Gestaltung ist das erste Stadium in der Erlösung der reinen Gewalt. Zweites Stadium bildet der Ausgang des tragischen Geschehens im Untergang des Helden. Seine Sprache spricht gewaltsam. Er ist angesteckt vom himmlischen Feuer und zum Träger der naturgöttlichen Gewalt geworden. Nur eine ähnliche Gewalt vermag die Welt zu reinigen. Am Ende ist »*der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig*«. Die Tragödie endet sich auf die Entzündung des Ketzers.

¹ Ich bedanke mich herzlich bei meinen Freunden Willi Fotter, Julia Schulz und Martin Krol für ihre Hilfe bei der endgültigen Verdeutschung dieser halb niederländisch, halb deutsch gedachten Arbeit.

² Die „Anmerkungen“ zu den beiden Sophoklesübersetzungen sind ähnlich gegliedert, und zeigen auch in ihrem Sinngehalt eine Gesamtkonzeption. Den technischen Fragen des Tragödienaufbaus ist jedesmal der erste Abschnitt gewidmet, der Erläuterung einiger Einzelstellen der zweite und schließlich der Tragödiendeutung der dritte Abschnitt.

³ Zitiert wird nach der Ausgabe: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1994. (Gekürzt *SWB*.) Diese Stelle aus den „Anm. zum Oed.“ Band II S. 856.

⁴ „Anm. zur Ant.“ *SWB* II S. 917.

⁵ Notwendigerweise ist die folgende Erörterung der hölderlinschen Begeisterung summarisch. Ausführlicher bei: Gaier, Ulrich: „„Heilige Begeisterung.“ Vom Sinn des Hymnischen um 1800.“ *Hölderlin-Jahrbuch* 2000-2001. S. 12-34.

⁶ Zum wichtigen Denkansatz der Begegnung von Mensch und Gott: Corßen, Meta: „Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch. Hölderlins Sophokles-Deutung.“ *Hölderlin-Jahrbuch* 1948/1949. S. 139-187; Villani, Arnaud: „Figures de la dualité. Hölderlin et la tragédie grecque.“ *Hölderlin. Cahiers de l'Herne*, hrsg. von J.-F. Courtine, Paris: l'Herne, 1989. S. 278, 285-286, 290-293. Zur Innigkeit Oedipus' mit dem Göttlichen: Gaier, Ulrich: *Der gesetzliche Kalkül: Hölderlins Dichtungslehre*. Tübingen: Niemeyer, 1962. S. 168.

⁷ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 855.

⁸ Demgegenüber: »*der Gott eines Apostels ist mittelbarer, ist höchster Verstand in höchstem Geiste*«. Meta Corßen kommentiert: »[Hölderlin] unterscheidet also die Darstellung des Göttlichen in der Tragödie von der apostolischen Verkündigung, die sich durch den Intellekt vollzieht, während in der Tragödie der Gott unmittelbar gegenwärtig wird.« (art. cit. S. 147)

⁹ Binder, Wolfgang: „Hölderlin und Sophokles.“ Ders.: *Friedrich Hölderlin*. Hrsg. von E. Binder und K. Weimar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 189.

¹⁰ Ibid. S. 190.

¹¹ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 852.

¹² Diese Deutung bei Harrison, R. B.: *Hölderlin and Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1975. S. 169-170. Genauso Jochen Schmidt *SWB* II S. 1381: »*Gemeint ist (...) ein Extremzustand der Entgrenzung des Individuums zum Absoluten hin*.« Interpretationen die den Zorn rein als Kampf oder Streit fassen bei Corßen: art. cit. S. 142 und bei Wolfgang Schadewaldt: „Hölderlins Übersetzung des Sophokles.“ Ders.: *Antike und Gegenwart: Über die Tragödie*. München: dtv, 1966. S. 126, 131 und 139-140.

¹³ Brief an Böhlendorf vom 4. Dezember 1801, zitiert von Corßen: art. cit. S. 180.

¹⁴ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 856.

¹⁵ Binder: art. cit. S. 194. Siehe auch S. 191.

¹⁶ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 856.

¹⁷ Brief an Böhlendorf vom 4. Dezember 1801.

¹⁸ *SWB* II S. 519-520.

¹⁹ Binder, Wolfgang: „Äther und Abgrund in Hölderlins Dichtung.“ Ders.: *Friedrich Hölderlin*. Hrsg. von E. Binder und K. Weimar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 117.

²⁰ Siehe *ibid.* S. 117.

²¹ Siehe Schmidts Kommentar zu MNEMOSYNE, *SWB* I S. 1035-1036.

²² Gerhard Kurz: »Das endliche Selbst hat seinen Grund sowohl in der Beziehung auf das unendliche Leben als auch in der Trennung vom unendlichen Leben. Wird diese Trennung in der Einheit aufgehoben, äußert sich das unendliche Leben als wilde, „vernichtende Naturmacht“. Indem Ödipus, getrieben von der wilden „Naturmacht“, sich über diese Bedingungen seines selbst hinwegsetzt, wird er seiner Lebenssphäre „entrückt“, verliert er das Bewußtsein seines selbst, wird er ver-rückt.« (»Poetische Logik. Zu Hölderlins „Anmerkungen“ zu „Oedipus“ und „Antigona“.“ *Jenseits des Idealismus: Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Hrsg. von C. Jamme und O. Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1988. S. 88.)

²³ Corben: art. cit. S. 175: »[H]ier bricht [die göttliche Macht] ein in die menschliche Welt, schonungslos, schrecklich, als Geist der Vernichtung. (...) In der Tragödie enthüllt sich vor allem der, der in der Sprache der modernen Theologie *Mysterium tremendum* genannt worden ist, ein Grundelement aller großen religiösen Dichtung – der poetischen Bücher des Alten Testaments wie der Göttlichen Komödie – das Hölderlin mit der ihm eigenen religiösen Hellhörigkeit in der griechischen Tragödie in einer bisher nicht gesehenen Tiefe erspürt.«

²⁴ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 851.

²⁵ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 854.

²⁶ *SWB* III S. 411.

²⁷ FRIEDENSFEIER. Siehe Binder: „Hölderlin und Sophokles.“ S. 191.

²⁸ *Ibid.* S. 191-192.

²⁹ „Le Théâtre grec.“ *Histoire des spectacles*. Hrsg. von G. Dumur. Paris: Gallimard, 1965. S. 521. Vgl. Schadewaldt: art. cit. S. 129; Villani: art. cit. S. 290-293 (d.i. die radikalste Auffassung, z.B. »La lecture aristotélicienne de „purifier“ n’est pas au niveau exceptionnel de la pensée de Hölderlin«).

³⁰ Für diese und die nächste Erläuterungen, siehe den Kommentar von Jochen Schmidt *SWB* II S. 1336-1341.

³¹ *SWB* II S. 1337.

³² Corßen: art. cit. S. 179.

³³ Antigone V. 926. Der ganze Name Persephassa ist in Hölderlins Übersetzung dieses Verses weggefallen und wird stark umdeutend durch »*zornigmitleidig ein Licht*« ersetzt. Friedrich Beißner kommentiert diese seltsame Übertragung und weist zugleich auf ein überliefertes Fragment der Orphiker hin, das die Göttin ebenfalls doppelsinnig deutet: »*Hölderlins Auffassung wäre dann um vieles tiefer und richtiger als die des Philologen: die Unterweltsgöttin, die zwar im „Zorne“ zerstört, doch nicht ohne „Mitleid“, da sie ja das Licht ist, die Göttin, die, nach jener orphischen Deutung, nährt und tötet zugleich.*« Beißner, Friedrich: *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*. Stuttgart: Metzler, 1933. S. 179.

³⁴ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 856.

³⁵ *Ibid.* *SWB* II S. 851.

³⁶ „Anm. zur Ant.“ *SWB* II S. 916. Sehe auch S. 915: »*Der erhabene Spott, so fern heiliger Wahnsinn höchste menschliche Erscheinung, und hier mehr Seele als Sprache ist, übertrifft all ihre übrigen Äußerungen (...).*« Kommentar bei Schadewaldt: art. cit. S. 130-133; Böschstein, Bernhard: „Hölderlins ‚Ödipus‘ – Hölderlins ‚Antigonä‘.“ *Hölderlin und die Moderne*. Hrsg. von G. Kurz, V. Lawitschka, J. Wertheimer. Tübingen: Attempo, 1995. S. 227-229.

³⁷ *Ibid.* *SWB* II S. 916.

³⁸ *Ibid.* *SWB* II S. 917.

³⁹ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 856.

⁴⁰ Binder: art. cit. S. 194. Vergleiche Bröcker, Walter: „Zu Hölderlins Ödipus-Deutung.“ *Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag. Festschrift*. Hrsg. von G. Neske. Pfullingen: Neske, 1959. S. 21-23.

⁴¹ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 856.

⁴² *Ibid.*, *SWB* II S. 856-857.

⁴³ Jaspers, Karl: *Über das Tragische*. München: Piper, 1952. S. 29.

⁴⁴ Kreuzer, Johann: „Einleitung.“ Hölderlin, J. Ch. F.: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von J. Kreuzer. Hamburg: Meiner, 1998. S. XXI.

-
- ⁴⁵ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 850.
- ⁴⁶ *Ibid.* *SWB* II S. 849. Gerhard Kurz: „Die Insistenz in der Zeit nach 1800 auf der Sicherheit der Form reagiert auf die Erfahrung des Gottes oder der vernichtenden „Naturmacht“.“ (Art. cit. S. 93.)
- ⁴⁷ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 850.
- ⁴⁸ Eine ausführliche Erörterung dieses Punkts bei Kurz: art. cit. S. 98-101, Corßen: art. cit. S. 144-146 und Schadewaldt: art. cit. S. 137-138.
- ⁴⁹ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 851.
- ⁵⁰ „Anm. zur Ant.“ *SWB* II S. 918.
- ⁵¹ *Ibid.* *SWB* II S. 852.
- ⁵² *SWB* II S. 914. Für den »*Geist am Tage*«, siehe Corßen: art. cit. S. 175.
- ⁵³ Kommentar von Schmidt. *SWB* II S. 1368.
- ⁵⁴ Joh. I, 1. Im Zusammenhang mit Hölderlins „Anmerkungen“ sind auch folgende Bibelstellen wichtig: Joh. I, 14, von der Geburt Christi: »*Und das Wort wurde Fleisch und wohnte unter uns*«, und Apostelgeschichte II, 3, von dem Pfingstwunder: »*Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und sie wurden alle voll des heiligen Geistes und fingen an zu predigen in andern Zungen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.*«
- ⁵⁵ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 849.
- ⁵⁶ Siehe Kurz: art. cit. S. 92-93.
- ⁵⁷ Weiteres zur Übersetzung Hölderlins: von Koppenfels, Martin: „Der Moment der Übersetzung. Hölderlins „Antigonä“ und die Tragik zwischen den Sprachen.“ *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 6 (1996), S. 349-367; Nägele, Rainer: *Echoes of Translation: Reading between Texts*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997; Louth, Charlie: *Hölderlin and the Dynamics of Translation*. Oxford: Legenda, 1998; Störmer, Fabian: „Verleugnende Übertragung. Hölderlin übersetzt.“ *Übersetzen - Übertragen - Überreden*. Hrsg. von S. Scharnowski, S. Eickenrodt, S. Porombka. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 15-26; Bernofsky, Susan: „Hölderlin as Translator: The Perils of Interpretation.“ *The Germanic Review* 76 (2001), S. 215-233.
- ⁵⁸ Kommentar von Schmidt. *SWB* II S. 1338.
- ⁵⁹ *SWB* II S. 856.
- ⁶⁰ *SWB* II S. 920.
- ⁶¹ *SWB* II id.

⁶² Kreuzer: art. cit. S. XLIII.

⁶³ Siehe Schmidt *SWB* II S. 1479: »Das »Tragische« (...) ist die (...) Überwältigung des Menschen in seinem individuellen Dasein durch den »Gott«, der nichts anderes als die Mythologisierung und Dämonisierung einer entgrenzenden elementar-»aorgischen« Erfahrung ist. »Darstellung« dieses Tragischen heißt: Umsetzung in Handlung, Dialog, Chor, Personengruppierung.«

⁶⁴ Kurz: art. cit. S. 90.

⁶⁵ „Anm. zum Oed.“ *SWB* II S. 855.

⁶⁶ Benjamin, Walter: „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin.“ Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Bd. II.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S. 108.

⁶⁷ Siehe Corben: art. cit. S. 146-147: „Im antiken Dialog hat der Ausdruck menschlicher Gefühle und Leidenschaften keinen selbständigen Wert wie im modernen Drama, sondern dient der Herausarbeitung des absoluten Gegensatzes zwischen Göttlichem und Menschlichem; daher heißt es, daß die Reden sich gegenseitig aufheben.“

⁶⁸ „Oedipus oder Der vernünftige Mythos.“ Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Bd. II.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S. 393.

⁶⁹ *Ibid.* S. 394.

⁷⁰ Brief an Schiller von 2. Juni 1801, zitiert bei Schadewaldt: art. cit. S. 168.

⁷¹ Folgende Erläuterungen bei Schmidt *SWB* II S. 1390-1391 und Brague, Rémi: „Ein rätselhaftes Zitat über Aristoteles in Hölderlins ‚Anmerkungen über Oedipus‘.“ *Idealismus mit Folgen: Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler*. Hrsg. von H.-J. Gawoll und C. Jamme. München: Fink, 1994. S.69-74.

⁷² So die Auffassung Friedrich Beißners in der *Große Stuttgarter Ausgabe*. Siehe Brague, art. cit. S. 71.

⁷³ „Anm. zur Ant.“ *SWB* II S. 918.

⁷⁴ Schmidt *SWB* II S. 1391: »Demnach ist »faktisch« im Sinne des grammatischen Terminus »faktiv« (kausativ) zu verstehen und etwa durch »bewirkend«, »verursachend« widerzugeben.«

⁷⁵ Aristoteles: *Poetik*. Hrsg. und übersetzt von M. Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. 1452b10.