

6. *Sophokles*: widerständige Materialität

6.1. *Gefährlicher Epikuräismus: kontra Hegel*

Das szenische *a priori*, dem *Hegels Philosophie* gerecht zu werden sucht, muß notwendig immer wieder *a posteriori* erfolgen. Apriorisch wäre also einzig jener paradoxe Erfahrungswert des Heterogenen, welcher für das Szenische eintreten kann. Seine Heterogenität verwirrt die Unterscheidung zwischen den beiden Stämmen kantischer Vernunft, so daß deren platonische Differenzierung in eine Vielfältigkeit des Szenischen kollabieren muß. Jene Erhabenheit von “bestirnte[m] Himmel über mir” und “moralische[m] Gesetz in mir”²⁹⁴, welche nach Kant zum einen von Seiten der *Sinnlichkeit* zum anderen von Seiten des *Verstandes* bloß noch als Widerständigkeit auf einer Bühne der *Vorstellung* auftreten können, fallen so in die eine Heterogenität – und damit in ein Vielfältiges – zusammen. Die eine Heterogenität der einen Szene exponiert sich der anderen Heterogenität der anderen Szene – und so fort und nach allen Seiten. Das Szenische vollzieht sich als Unendlichkeit der dionysischen Zerstreuung und Zerstückelung des Endlichen: Materialität der *Natur/Kunst-différance*, die sich in aller Freiheit exponiert und entzieht und so die Freiheit zur Freiheit macht; Materialität solcher Freiheit – wechselseitig, gleichzeitig die kantische Naturerhabenheit wie die Erhabenheit der kantischen Moralität. Als *absolutes Wissen* zerstreuen diese beiden sich ineinander und auseinander in die dionysische Vielfältigkeit des *Wir* vor der, auf der und ohne Bühne. Jede Szene, die in eine andere, in zahlreiche andere übergeht, vollzieht ein solches *Wir* als ein *absolutes Wissen*. Im *Wir* des *absoluten Wissens* übersteigern sich demnach auch konstanter Fortgang der Zeit und die jeweilige Einmaligkeit geschichtlicher Erfahrung in eine Vielheit der Szenen. Geschichtliche Er-

fahrung fände, indem sie Geschichte beständig neu exponierte und verdeckte, nicht auf einer Bühne statt, sondern wäre mit einem Wort Hyppolites "Erfahrung als solche" – sowohl ihre apriorische Form wie ihr aposteriorischer Gehalt: "Das absolute Wissen wäre also nie ein Moment der Geschichte, und es wäre immer. Das absolute Wissen wäre die Erfahrung als solche und nicht ein Moment der Erfahrung."²⁹⁵ Erfahrung: die Szene selbst als Anschnitt ihrer Vielfältigkeiten; die Szene als ihr immer anderes, materielles Selbst; als abwesender Grund der Geschichtlichkeit von Geschichte und Geschichten. Nie Erfahrung von jemand, sondern immer wieder jemand als Erfahrung. Das Enzyklopädische von *Hegels Philosophie* – der sprichwörtliche Zettelkasten, die Masse autorisierter und unautorisierter hegelscher Texte – hätte in diesem Sinne nicht bloß archivierende Funktion, sondern böte auch eine Unzahl von Bildern der Zerstückelung: einer Zerstückelung auch des Übergangs von Bild zu Text; ein Textbild, dessen Einheitlichkeit nur seine vollendete Zerstückelung bezeugte, immer wieder eine andere Lektüre hervorbrächte und die heterogene Vielfältigkeit eines *Wir* immer neu aussetzte.

Hegels Philosophie verlangte so im Sinne Kants beständig nach einem neuen *Gesetz* – für den von der Moralität in uns nicht mehr zu unterscheidenden *bestirnten Himmel* über uns: ein *Gesetz*, das – welches es auch sei – den Bedingungen der Szene zu gehorchen hätte. Aber um als *kategorischer Imperativ* jener heterogenen Szene zu gelten, darf sich solch *Gesetz* nie mit Notwendigkeit vollziehen. Um das Heterogene in seiner Heterogenität zu belassen, muß es eine unaktualisierte Fülle seiner Möglichkeiten eröffnen; und dieser Fülle muß jede Aktualisierung dieses *Gesetzes* eingedenk bleiben. Nur derart erlöste seine Aktualisierung Materialität als solche zu ihrer Heterogenität, statt in der pietistischen Heilserwartung einer Wiederbringung aller Dinge die Seligsprechung der Materie beständig aufzuschieben. Jener Aufschub hingegen, welcher materieller Heterogenität eigen ist, weist in die Vielfältigkeit des Dionysischen, die ein jedes *Gesetz* der Szene offenhalten muß.

Gleich der Szene kann auch ein *Gesetz* der Heterogenität in keiner Einzahl sein. Es hat also nicht den Anspruch des kantischen Imperativs auf Ewigkeit. Es ist ein *Gesetz*, das für eine heterogene

Vielfalt ohne oberstes Prinzip – für Freiheit – eintritt. Es ist utopisches *Gesetz*, aber in seiner Zukünftigkeit immer aktuell. Das *absolute Wissen* weiß um die beständig mögliche Verwirklichung jener vielfältigen Revolution – nicht der Vielen, sondern des Vielfältigen – die beständig stattfinden kann und für deren unendlichen Aufschub in die Zukunft es keine Grundlage des Wissens gibt. In diesem Sinne mag die hegelsche Rechtsphilosophie zwar eine frühe Ausprägung des bürgerlichen Staates zementieren, aber ebenso zeigt sie ein singuläres Moment dessen, was es beständig neu zu verhandeln gilt. Wo sie die Heterogenität der Szene in den Systemzirkeln der bürgerlichen Institutionen zu verlieren droht, zeigt sie auch deren Hervortreten aus der Szene an. Die Institutionen müssen aus der Brüchigkeit des *Wir* entstehen, diese widerspiegeln und für Veränderungen im *Wir* offen bleiben.²⁹⁶

Damit bezeichnete das *absolute Wissen* wirklich nichts anderes als seinen eigenen *Taumel*: den eines selbst dionysischen *Verweilens beim Negativen*. Es wäre Wissen um das und als das, was Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* die “wirkliche” Auflösung²⁹⁷ nennt: ein “reales Nichts”²⁹⁸. Dieses *reale Nichts* wird als die knechtische Vorstellung aufbewahrt, der Selbstgenuß des *absoluten Wissens* als absolute Herrschaft durch permanente Selbstüberschreitung einer Knechtschaft der *Vorstellung* bewirkt. Der dionysische Selbstgenuß des Vielfältigen – szenischer Schock des zerstörten Augenblicks – ist nur als Knechtschaft der *Vorstellung* aufschreibbar. Die Ausweitung des *absoluten Wissens* in die Unendlichkeit fixiert immer die Unendlichkeit dieses einen szenischen Moments, der als zerstückelter in sein anderes übergeht und so als Moment eines *Ichs* immer schon Moment eines *Wirs* ist. Solch materielle *Erfahrung der Umkehr* hat als Räumlichkeit des Raums und Zeitlichkeit der Zeit den Effekt, daß – mit Hölderlins Worten – “jedes Bestehende, also Besondere, als Alles erscheint”: die Niederschrift des *absoluten Wissens* als ein Ende der Geschichte, die preußische Verfassung als Perfektionierung des Rechtsstaats. Der zerborstene Moment der Szene macht aus der Selbstverwirklichung von Geistigem in Stofflichem somit keine Unterwerfung des letzteren, sondern – immer noch mit Hölderlins Worten – einen zutiefst “sinnliche[n] Idealismus”: den “Epikuräismus”²⁹⁹ eines absoluten Genießens der

Auflösung, die, indem das Genießen sich *wirklich* in ein *reales Nichts* auflöst, als absolute Affirmation des Bestehenden erscheint. Das *absolute Wissen* ist *Epikuräismus* szenischer Ewigkeit, welche in jeder Szene der Geschichte in Geschichten eintritt. Die materielle Szene der *Phänomenologie des Geistes* kehrt so an jedem Bestehenden die Fülle des Möglichen hervor. In dieser herrschaftlichen Verausgabung muß sie jedoch gleichermaßen alles Mögliche zugunsten des Bestehenden verlieren, das in seiner vollendeten Kontingenz absolute Geltungskraft gewinnt. Auf diese Weise zumindest mag der Philosoph Hegel *Hegels Philosophie* gelesen haben, ohne daß solche Lektüre die Endlosigkeit ihrer eigenen Umkehrungen – darin Hölderlins Endlossätzen gleich – je anhalten könnte. Auch dort, wo *Hegels Philosophie* die gesamte Geschichte des westlichen patriarchalen Abendlandes konserviert, spricht sie doch immer als diese szenische Materialität von einer Revolution des Vielfältigen: von der Gabe szenischer Heterogenität als flüchtige Bedingung für den kantischen *Verstand* wie die kantische *Sinnlichkeit*, als flüchtige Bedingung für die hölderlinsche *Kunst* wie die hölderlinsche *Natur* und als flüchtige Bedingung für jegliche weitere Weisen des Wissens.

Das *absolute Wissen* weiß um die immer wieder singuläre Gabe eines vielfältigen, um die immer wieder vielfältige Gabe eines singulären Weltverhältnisses. Aber eben weil das *absolute Wissen* in allem die Gabe der *Natur* als *Kunst* erkennen kann, darum muß ihre Gabe der Szene auch das in der Szene Gegebene suspendieren. Ein Wissen um die flüchtige Materialität der Szene als solcher ist unterschieden von den Effekten, Widerständen oder Überwältigungen des jeweiligen Materials, als das sich eine singuläre Szene eröffnet: Solch *absolutes Wissen* richtet sich nicht nur gegen Kants Annahme eines *Verstandesstamms* des Wissens, sondern auch gegen all jenes in sich heterogene Stückwerk des Bestehenden, welches nicht auf die dionysische Verausgabung des szenischen *Gesetzes* zurückgeführt werden kann. Eine Heterogenität der Heterogenität weiß im *absoluten Wissen* ihre Andersheit als die beständige Andersheit des Flüchtigen von sich selbst. Sie weiß dies unabhängig, quasi transzendental, von der jeweils spezifischen Aktualisierung des *absoluten Wissens*. Sie weiß, daß auch die Heterogenität zum Bei-

spiel eines konstanten, Flüchtigkeit leugnenden Widerstandes – etwa einer erstarrten Substanz oder eines religiösen oder auch staatlichen Systems – sich eines Tages verflüchtigen kann. Die großartige Arbeit des Dionysos in *Hegels Philosophie* besteht darin, all diese Erstarrungen als Effekte des Flüchtigen erfahrbar zu machen und so ihre Kontingenz aufzuzeigen. In solch Verflüchtigung des Erstarrten geht aber der Bezug zu den erstarrten Aktualisierungen verloren. Die Revolution des Vielfältigen in der Zerstückelung des Dionysos ist radikaldemokratisch. Sie macht alle und alles zu Gleichen und zu Gleichem. So verdeckt sie, daß einigen Widerständen eine Verflüchtigung inhärent ist, während andere zu erstarren scheinen. Die Überblendung des Aktualisierten durch eine verunendlichte Flüchtigkeit des Szenischen erweckt den schönen und erhabenen Anschein einer universellen Befreiung, ignoriert aber schlicht alle Konflikte und Widersprüche, die sich innerhalb des Aktualisierten ergeben. Zwar hat sich mit selten dagewesener Präzision der Philosoph Hegel auch noch dem kleinsten Problem innerhalb des Aktualisierten gewidmet. Das Auftreten des Dionysos in *Hegels Philosophie* verflüchtigt jedoch das Aktualisierte als solches. Die Heterogenität des *absoluten Wissens* hat in der Verflüchtigung der Szene die Heterogenität dessen, was ist – ein Bleiben der Widerstände, ihre etwaige Widersprüchlichkeit untereinander – immer auch verloren. Auf die Arbeit des Dionysos, *Zerstörung*, ist kein Verlaß. Dionysos ist nicht verrechenbar. Die *Zerstörung* ist Teil der hölderlinschen *Natur* und nicht der hölderlinschen *Kunst*. Es mag sein, daß sie ein bestimmtes Verhältnis von *Natur und Kunst* für eine Zeit erhält, um es erst dann zu zerstören. Es mag sein, daß der *Zerstörung Vollendung* kein neues Verhältnis von *Natur und Kunst* produziert und *Kunst* daher auch nicht als *Natur*, *Natur* nicht als *Kunst*, das *absolute Wissen* nicht wißbar wird. All dies ist *Hegels Philosophie* gleichgültig. Die Szenen der *Phänomenologie des Geistes* hinterlassen in ihrer vollendeten Offenheit eine Schließung, welche unter dem Vorwand, daß die Materialität der Szene sich immer entziehen und neu geben muß, die jeweilige Singularität dieser Materialität immer auch ausblendet. Die völlige Überlieferung der Widerstände des Szenischen an Dionysos droht damit von jener szenischen Materialität und jener

Revolution des Vielfältigen zu abstrahieren, welche sie und indem sie sie bezeugt.

Dionysos kann die Szene nicht vollkommen beherrschen, diese kann nie ein *reales Nichts* sein, „denn aus Nichts wird nichts“³⁰⁰, wie Hölderlin in *Das untergehende Vaterland* pointiert. Allerdings zunächst, um die in *Hegels Philosophie* verhandelte Realität des *Nichts* zu unterstreichen: Eine Auflösung des Alten wird von den erst in *potentialis* vorhandenen Mächten des Neuen erfüllt und erinnert. Gefühl und Erinnerung der Auflösung sind der Vollzug des Neuen; und als nichts anderes äußert sich das *absolute Wissen* der *Phänomenologie*: „Aber das *Mögliche*, welches in die *Wirklichkeit* tritt, indem die *Wirklichkeit sich auflöst*, dies wirkt, und es bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als die Erinnerung des Aufgelösten.“³⁰¹ In scharfem Kontrast zur *Phänomenologie* insistiert Hölderlin jedoch darauf, diese dionysische Bewegung in ein Verhältnis mit dem „Empfindungssystem“ zu setzen, als welches „der ganze Mensch“ (S 250) für Hölderlin beschreibbar bleibt. Dies *Empfindungssystem* ist beharrliche Konstante, welches die Erfahrung dionysischer Auflösung macht, ohne von dieser betroffen zu sein wie das *absolute Wissen* in *Hegels Philosophie*. Die Vielheit dieser *Empfindungssysteme* geht nicht in der dionysischen Gleichzeitigkeit von Zerstückelung und Sammlung auf, sondern bietet als die Masse der „Leidenden und Betrachtenden“³⁰² Widerstand. Dieses Leiden und Betrachten zum den Beobachterstatus zersetzenden Wissen um ihre eigene Teilhabe am Dionysischen hinaufzuheben, ist zwar auch Ziel des hölderlinschen Projekts. Wie in der *Phänomenologie* wird auf der Bühne eben dieser Status verhandelt: zum Beispiel im *Empedokles* für das Volk von Aggrigent. Doch nicht die Gabe der destruktiven Szene aus der *Phänomenologie* wird für das Volk und gegebenenfalls für den Zuschauer zur entscheidenden Erfahrung, sondern der Szene widerständiges Moment. Während in der *Phänomenologie* der Schock der Knechtung bzw. die Knechtung als Schock in den Selbstgenuß herrschaftlichen *Wissens* übergeht, bringt der szenische Schock für die Aggrigentiner einen Ausbruch aus der Knechtschaft, ohne sich dabei absolute Herrschaft anzumaßen. Sie bleiben jedoch deren Möglichkeiten – der dionysischen Selbstauflösung Empedokles’ – eingedenk und verwinden

die starre Entgegensetzung zur Bühne der *Natur* und zu der Bühne, auf welcher das Drama *Empedokles* sich vollzieht. Diese Teilhabe an der szenischen Dionysik überschreitet somit nie die Grenzen der kantischen Vermögen, vor allem nicht des Vorstellungsvermögens. Die "Welt aller Welten, das Alles in Allem, welches immer *ist*," findet nach Hölderlin zwar seine Selbstdarstellung im "Werden des Moments" als dem "Anfang von Zeit und Welt", der gleichermaßen "Untergang wie Anfang" ist und so exakt die Szene eines *absoluten Wissens* markiert. Während Hölderlin dieser Szene im *Empedokles*-Projekt nachspürt, bleibt doch auch eine weitere Dimension der Selbstdarstellung der *Welt aller Welten* denkbar: nämlich "in aller Zeit"³⁰³. Diese Formulierung nimmt jedoch nicht nur die Pointe des *absoluten Wissens* vorweg, seinen szenischen Augenblick als vollzogene Gesamtheit der Geschichte insgesamt zu denken, sondern beharrt mit Kant auf der Unendlichkeit einer Zeit der *Vorstellungen*: Das leidende und betrachtende *Empfindungssystem* wird von außen affiziert und verbleibt in einer *Vorstellung*, in welcher nun das *absolute Wissen* – dasjenige, welches in der *Phänomenologie* die *Vorstellungen* auflöst – auf die Bühne gestellt werden soll. Diese Bühne ist von der Szene in die Zeit hineingestoßen, und damit nicht mehr Permanenz einer absoluten Erfahrung. Solch *Vorstellung* verliert den dionysischen Moment des *absoluten Wissens*, indem sie an der theatralen Ordnung des Bewußtseins festhält. Aber sie kann sich auch vor des *absoluten Wissens* fast mystischer Ereignung – der Geburt eines Dogmas oder einer Ideologie des Bestehenden, welche damit immer verbunden sein können; oder auch die Ausblendung all dessen – bewahren: Die *Vorstellung* distanziert das *Empfindungssystem* vom Rausch des Dionysos und kann erst so eine Teilhabe am Rausch ermöglichen. Dies unterscheidet die *reale* von der *idealischen Auflösung*. In letzterer durch den Dichter (des *Empedokles*-Dramas) in einer *Vorstellung* dargestellten wird der dionysische Schrecken gebändigt, indem "Schmerz", "Streit" und "Bewegung" sich mit "Freude", "Frieden" und "Ruhe" verbinden, ohne daß es sich dabei um hegelsche Freude, Frieden und Ruhe einer absoluten Auflösung der *Vorstellung* handelte. Erst in ihrer Übersetzung in die *Vorstellung* kann nach Hölderlin "himmlisches Feuer statt irdischem"³⁰⁴ erscheinen:

Die idealische Vorstellung distanziert vom alles verzehrenden Rausch des *Epikuräers*, durch welchen sein eigener Leib virtuell zerstückelt und realiter von der Wucht der Zeit in Stillstand zusammengeklumpt – oder vielleicht auch realiter zerstückelt und virtuell zusammengeklumpt – würde. Erst in dieser Distanz ist sie nicht mehr *reales Nichts*, sondern kündigt von einer Teilhabe des *Empfindungssystems* am Dionysischen, die den *ganzen Menschen* nicht zerstört – er bleibt seiner Sphäre ein-, ihr entgegengesetzt: *harmonisch* oder *direkt*. Gegen den Rausch der *Phänomenologie* ist mit Kant aber ein Akzent auf das Erleiden der Empfindungen gesetzt. Für den Dichter muß es darum gehen, dieses Leiden in eine jeweils “schöne . . . Empfindung” umzuwandeln, das heißt das Empfundene wiederum im Sinne Kants mit der Regelmäßigkeit des menschlichen Verstandes in Verbindung zu bringen. Der Schrecken des Naturrausches wird so zu einem *himmlischen Feuer*, in welchem die *Empfindungssysteme* sich erkennen können, ohne sich darin zu verlieren. Solch *schöne Empfindung* ist daher gleichzeitig auch “heilig[]” wie “göttlich[]”³⁰⁵: “transcendental”³⁰⁶ als das Selbstgefühl eines Absoluten, dessen Dionysik sich selbst verzehrt.

Während die *Phänomenologie* einer Regel des Rausches gehorcht und den Rausch so zur Regel erhebt, muß der Dichter nach Hölderlin eine Regel für den Rausch finden, die diesen einerseits als dionysische Macht bewahrt und ihn andererseits nicht auf das *Empfindungssystem* übergreifen läßt. Und vielleicht ist hier das Dionysische als Dionysisches eher anerkannt als in der hegelschen Aufzuehrungsbewegung, die das *Verweilen beim Negativen* als die furchtbare wie fruchtbare Bewegung der *Zerstörung Vollendung* enthüllt. Die hölderlinsche *Freude* besteht an ihrem jeweils einmaligen Ort, solange das *Empfindungssystem* intakt bleibt, das heißt solange dem Rausch eine unüberwindliche materielle Grenze gesetzt ist: Die Distanzierung des Rauschs bleibt notwendige Bedingung einer Erfahrung mit ihm, die sich nicht ihrerseits auflöst. Ein *absolutes Wissen* wie das hegelsche ist denkbar und an jeder Stelle des Wirklichen möglich. Sein *Gesetz* der Szene ist aber nicht als solches für Hölderlins *ganzen Menschen* empfindbar, sondern muß seinerseits dem Gesetz der Bühne als einem Gesetz der Distanz un-

terworfen werden³⁰⁷ – mit allen Implikationen, die dies für eine Revolution des Vielfältigen haben mag.

6.2. Gesetz der Distanz

Die Szene wird bei Hölderlin zurück in den Kontext des kantischen Bewußtseins gestellt. Sie bricht sich an der Grenze des Körpers und zieht nur als *Vorstellung* in das *Empfindungssystem* Mensch ein. Zwar ist dieses mit insgesamt drei “Vermögen der Seele” ausgestattet: “Vorstellung und Empfindung und Räsonnement” (S 411). Das Vorstellungsvermögen, das den kantischen Dualismus zunächst um ein drittes Prinzip zu ergänzen scheint, beinhaltet jedoch in Präzisierung der in der Anthropologie des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Trias von Sinn, Herz und Verstand³⁰⁸ seine beiden Partner – ähnlich wie in Schillers Bestimmung eines Spieltriebs oder Fichtes Aufwertung der Einbildungskraft und deutlich angelehnt an die Zusammenführung der beiden kantischen Stämme im Vorstellungsvermögen durch die Popularisierung Kants bei Reinhold:³⁰⁹ Die *Vorstellung* ist nicht bloß gleichberechtigtes Vermögen neben *Empfindung* und *Räsonnement*; die letzteren beiden sind ebenfalls *Vorstellungen* oder doch zumindest nur als solche dem *Empfindungssystem* zugänglich.³¹⁰ Das “Zusammenhängen der *selbständigeren Theile* der verschiedenen Vermögen” faßt Hölderlin als einen “Rhythmus im höhern Sinn” (S 411), bestimmt die jeweilige Abfolge von *Vorstellungen*, *Empfindungen* und *Räsonnements* aber gleichermaßen als einen “Rhythmus der Vorstellungen”. Die Darstellung einer solchen “rhythmischen Abfolge der Vorstellungen” soll sich nun in der Tragödie zum “reißenden Wechsel der Vorstellungen” intensivieren, aber nicht um die Vorstellung zu überschreiten, sondern in markantem Unterschied zur *Phänomenologie* um “die Vorstellung selber” auftreten zu lassen. So zumindest Hölderlin in seinen *Anmerkungen zu Sophokles*, die einige Jahre nach dem Abbruch des *Empedokles*-Projekts wie einige Jahre vor der Fertigstellung der *Phänomenologie* entstehen und Hölderlins eigene Übersetzungen des *Oedipus* wie der *Antigönä* kommentieren. Es ist dieses ebenfalls stark an Reinhold

erinnernde Formular von der *Vorstellung selber*, das hier explizit mit der dionysischen Selbstabschwächung des Zeichens im *Tod des Einzelnen* in Verbindung gebracht wird. Denn die Selbstverkehrung des materiellen Zeichens bleibt auch für den späteren Text maßgeblich: “Der tragische *Transport* ist nemlich eigengtlich leer, und der ungebundenste”: *Transport* übersetzt *Metapher*, seine Leere und Ungebundenheit die Steigerung des Sinnlichen zum 0-Punkt, als welche Hölderlin schon im *Hyperion* die *intellektuelle Anschauung* zu denken beginnt. Auch die *Anmerkungen* definieren Tragödie in diesem Sinne als Metapher einer *intellektuellen Anschauung*. Während in der *Phänomenologie* die Leere des tragischen Transports als solche erscheint, verknüpft Hölderlin in den *Anmerkungen* die Leere des tragischen Transports explizit mit dem Erscheinen der *Vorstellung selber*. Um aus einem bedingungslosen *Epikuräismus* der *Phänomenologie*, welcher dem *Aorgischen* der hölderlinschen *Natur* freien Lauf läßt, diese *Vorstellung selber* herauszufiltrieren, bedarf es aber für Hölderlin unbedingt eines Eingriffs der organisierenden *Kunst*:

Der tragische *Transport* ist nemlich eigengtlich leer, und der ungebundenste. Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der *Transport* sich darstellt, das, was man im *Sylbenmaaße Cäsur* heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die *Vorstellung selber* erscheint. (S 250)

Solch *Cäsur* gehört nicht dem szenischen Rausch an, sondern verlangt nach einem Mechanismus, die sich von der unheimlichen Identität, welche in *Hegels Philosophie* dionysische Lebendigkeit in der gleichzeitig mechanisch anmutenden Automatik ihrer szenischen Zersplitterung annimmt, deutlich unterschieden ist: nach einer Kunstfertigkeit oder “*μεχανή*”. Solch *mechané* besteht nicht in umsichtiger Geschicklichkeit in der Anwendung (was einer *téchne* entspräche)³¹¹, sondern aus den erlernbaren Regeln eines “Handwerksmäßigen”. Die Mechanik eines poetischen Textes kann für Hölderlin ganz nach Maßgabe des kantischen *Verstandes* “berechnet und gelehrt, und wenn sie gelehrt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden” (S 249). Solch “poetische[]

Logik" (S 411) behandelt eben das *Empfindungssystem ganzer Mensch* mit seinen drei *Vermögen*, welche nicht gleichzeitig, sondern in "verschiedenen Successionen, aber immer nach einer sichern Regel" (S 250) zur Darstellung kommen. Befolgt die *poetische Logik* diese Regel, wenn sie die Vermögen in ihren Abfolgen darstellt und dabei jeweils das entsprechende Vermögen im Rezipienten-*Empfindungssystem* anspricht,³¹² so produziert sie die *schöne Empfindung*: Der *ganze Mensch* fühlt sich in *harmonischer Entgegensetzung* zum dionysischen Naturgang. Dessen *Leere* und *Ungebundenheit* zerstört ihn im Moment der Empfindung nicht, sondern stellt das zentrale, aber jeglichen Inhalts entleerte Vermögen des *Empfindungssystems* heraus: die *Vorstellung selber*, die eine distanzierte Anschauung des Destruktionspotentials hervorbringt und so doch als Korrektiv auf das *Empfindungssystem* wirkt – wie der Todessprung Empedokles' auf die Aggrigentiner. Dieser Effekt soll durch die "Zuverlässigkeit" künstlerischer Produktion einklagbar werden, an der es laut Hölderlin den Werken seiner Zeit mangelt: Die Auswirkungen des Geniekults aus Sturm und Drang führen zu einem Mißverstehen von Kants *Kritik der Urteilskraft* als einer reinen Wirkungsästhetik, so daß die Hervorbringungen der angeblichen Genies bloß nach den von ihnen ausgelösten "Eindrücken beurtheilt" werden. Dem setzt Hölderlin eine Analyse künstlerischer Produktionsprinzipien – des "gesetzlichen Kalkul[s] und sonstiger Verfahrensart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird" – entgegen, um so eine Regelhaftigkeit der ausgelösten *schönen Empfindung* zu fassen und für die Kunstschaffenden erlernbar zu machen.

Es bedarf keines Genies im herkömmlichen Sinne mehr, um den für die poetische Darstellung gewählten Inhalt auf seine Relation zum *gesetzlichen Kalkul* zu untersuchen und die auftauchende Differenz zwischen Vorgefundenem und anzuwendender Regel in der poetischen *Verfahrungsart* zu überbrücken. Auf einer nächsten Stufe ist für die künstlerische Produktion jedoch (philosophische) Einsicht in die Dialektik des Absoluten vonnöten, um zu bestimmen, "wie im unendlichen aber durchgängig bestimmten Zusammenhang der besondere Inhalt sich zum allgemeinen Kalkul verhält" (S 249 f.). Der *besondere Inhalt* als Teil des *Bestimmten* wird

sich hin auf die Bedingtheit, und damit auch Endlichkeit des jeweiligen Bestimmten durch eine Unendlichkeit, welche sich einzig in immer neuen Bestimmungen vollzieht, relativieren müssen. Die Darstellung jeglichen Inhalts ist auf die Dionysik der Szene ausgerichtet. Diese wird hier allerdings nicht mehr als *gesetzlicher*, sondern als *allgemeiner Kalkül* anvisiert, denn die Bestimmungen durch das Unendliche unterliegen den Regeln der Anarchie, die zwar in ein Kalkül einbezogen, aber höchstens als die in *Das untergehende Vaterland* und im *Grund zum Empedokles* beschriebenen zerstörerischen Gesetze des *Todes des Einzelnen* beschrieben werden können. Solch Angewiesenheit von Kunstproduktion auf ihre Sensibilität für die Dionysik des Unendlichen zeigt sich in einem dritten Schritt als ihre notwendige Bedingung: Schon fast unabhängig vom besonderen Inhalt muß die künstlerische Tätigkeit Zugang zur Verknüpfung zwischen “lebendige[m] Sinn, der nicht berechnet werden kann” (Aorgizität, *Natur*) und “dem kalkulablen Gesez” (S 250) (Organizität, *Kunst*) erlangen, um in den regelhaften Mechanismen des letzteren die Dionysik des ersteren nicht zu verfehlen. Die völlige Entäußerung des Unendlichen an die Mechanismen der Verstandestätigkeit (und der vom *Verstand* analysierbaren Naturgesetze) garantieren den immer schon bestehenden Zusammenhalt von kosmischer Dionysik mit den in der Sphäre des Besonderen berechenbaren Organisationsformen. Erst in der durch *Kunst* hervorgerufenen *schönen Empfindung* ist dieses Potential jedoch auch aktualisiert – streng kantisch als Verbindung von “Geist”, “dem belebende[n] Prinzip im Gemüte”³¹³, mit den Mechanismen der Verstandestätigkeit; und somit auch als dionysische Szene des *absoluten Wissens*, welche doch das *Empfindungssystem* mit seinen *Vorstellungen* intakt läßt. Die Zeit der Szene gibt auch den Werken der *Kunst* und Poesie die Vergänglichkeit eines Entstehens, das nach immer neuen Werken verlangt.

Und auch mit Wissen ums künstlerische Handwerkszeug ist mit jedem neuen Werk auch der Zusammenhang zwischen *kalkulablen Gesez* und *lebendigem Sinn* neu herzustellen: zwischen der Regel und dem absolut Regellosen, so daß es für diese Verknüpfung keine Regel geben kann. Auch wenn das Ineinander von Mechanismus des *Verstandes* und dionysischem Leben in der Welt wie im

Kunstwerk als eine gesicherte Erkenntnis und die Mechanik als die Selbstentäußerung des *lebendigen Sinns*, also gerade als Zeichen seiner Lebendigkeit, gilt, bleibt unkalkulierbar, ob die Ausübung des *Gesetzes* den *lebendigen Sinn* trifft oder ihn verfehlt. Schillers Wendung der von Kant aufgemachten Analogie zwischen Freiheit und Schönheit in eine ästhetische Erziehung zur Freiheit wird von Hölderlin erneut verkehrt: in eine Freiheit zum ästhetischen Akt. Nicht gegen die *Natur*, sondern von ihr stimuliert, zielt der mit den Mechanismen des *Verstandes* begabte Dichter ins *Lebendige*, ohne um den Erfolg dieses Aktes wissen zu können. Ebenso läßt sich weder ein Akt kantischer Freiheit auf seine reine Vernünftigkeit überprüfen, noch kann die Freiheit als Prinzip der Vernunft, durch die sie sich doch äußert, einsichtig werden. Was bleibt ist der kategorische Imperativ eines immer neuen Vollzugs, der sein eigenes Prinzip immer wieder treffen und – wie Kant dies höchstens impliziert – immer wieder verfehlen kann.³¹⁴ Obwohl von der uneinsehbaren Vernünftigkeit der Vernunft angeordnet, läuft die kantische *Spontaneität* des Praktischen beständig in Gefahr, ein Widervernünftiges hervorzubringen – sei es als die alles destruierende Macht absoluter Freiheit, wie sie sich in der *terreur* der französischen Revolution äußert³¹⁵, oder spiegelbildlich als die ohnmächtige Entropie eines *Empfindungssystems*, das ganz der Ausübung einer überwältigenden Spontaneität verfällt. Nietzsche beschreibt Kant “als Automat der ‘Pflicht’”, der mit seiner Freiheitsphilosophie “das Recept zur *décadence*, selbst zum Idiotismus” erfunden habe: “Kant wurde Idiot.”³¹⁶ Solch Automatik der Idiotie wäre in der kantischen Abwehr der Sinnlichkeit ein verwandelter Wiedergänger des von Hölderlin gescholtenen *Epikuräismus*. Demgegenüber muß die Dionysik praktischer *Spontaneität* mit den Mechanismen des *Gesezes* verbunden werden, um *praktische Spontaneität* zu bleiben und nicht gerade durch Kants Analyse der Freiheit aus dem von dieser abgesteckten Bereich hinausgetrieben zu werden. Auf der anderen Seite kann die Regel, welche vor dem Automatismus bewahren soll, nur in ihrer Verbindung mit dem *lebendigen Sinn* die *schöne Empfindung* hervorbringen, um nicht selbst in den Automatismus einer leblosen Mechanik umzukippen.

Der poetische Akt vollzieht sich daher unter einer dreifachen Bedrohung: der durch die eigene *mechané* sowie der zum einen destruktiven oder zum anderen idiotisierenden durch eine Überfülle des *lebendigen Sinns*. Auf ein Gelingen des Vollzugs kann dank der Vernunftgesetze kalkuliert, es kann aber nicht durch Gesetze garantiert werden. Der *allgemeine Kalkul* ist daher etwas anderes als das *Gesetz*, und es ist nicht gleichgültig, ob in Hölderlins Text vom *Kalkul*, vom *Gesetz*, vom *gesezlichen Kalkul* oder vom *kalkulablen Gesetz* die Rede ist. „Mal um Mal ist das, was berechnet wird, seinem Wesen nach ein Unkalkulierbares.“³¹⁷, schreibt Jean-Luc Nancy: Indem er auf den *lebendigen Sinn*, der nicht berechnet werden kann, zielt, entzieht sich der Kalkul der Erlernbarkeit einer *mechané*: „Die Genauigkeit ist das eigentliche Wesen des Kalküls.“³¹⁸. So soll er das *Gesetz* des *Empfindungssystems* mit dem *lebendigen Sinn* zusammenbringen. Im *Kalkul* richtet sich das *Gesetz* auf den lebendigen Sinn aus und ist daher *kalkulables Gesetz*. Nur vom *Gesetz* aus kann der *Kalkul* in die *Lebendigkeit des Sinns* zielen und ist daher *gesezlicher Kalkul*. Der *Kalkul* steht auf der Seite des *Gesezes*, um über dies *Gesetz* hinauszudeuten: Er ist sich seiner immer schon sicher, aber bloß seiner dionysischen, vernichtenden Dimension, die vom *Gesetz* gleichzeitig domestiziert wie bewahrt werden soll. Das eine ist so wenig ohne das andere wie das Leben ohne die Mechanismen oder die Mechanismen ohne das Leben: Das absolute Ineinanderfallen von *Gesetz* und *Kalkul* ist weder das eine noch das andere, sondern etwas völlig anderes: eine Mechanik des *lebendigen Sinns*, die beständig fehlgehen, aber auch beständig gelingen kann. Da die Dionysik des *lebendigen Sinns* sich beständig austreicht, ist sie nur als mortifizierende Mechanik wirklich lebendig – so wie die hegelsche Herrschaft erst als Knechtschaft wirklich herrscht. Der Gang der Mechanik ist die materielle Zeit der Szene und schützt gleichzeitig vor deren dionysischer Dimension.

So wie das *absolute Wissen* Hegels als die völlige Unterwerfung der Materialität gelesen worden ist und, um die szenische Materialität zu bezeugen, sich notwendig so lesen lassen muß, wird keine Interpretation je sagen können, ob der *lebendige Sinn* die hölderlinsche Mechanik wirklich antreibt. Sie wird dies höchstens postulieren oder erinnern können: „Dahin gehört einmal eben

jener gesezliche Kalkul.” (S 249), lautet der aus einem Satz bestehende Paragraph, welcher der Erläuterung des *Handwerksmäßigen* der Poesie nachfolgt. Folgerichtig – mechanisch – schließt sich an die Ausführungen zur Regelmäßigkeit der *Kunst* eine Charakterisierung ihrer Verbindung mit dem *Kalkul* im *gesezlichen Kalkul: einmal eben*. Der kausalen Vernetzung ist ihre temporale Dimension völlig gleichzeitig. Das Zielen auf den *lebendigen Sinn* findet immer wieder ein einziges Mal statt – *einmal* – und ist im Moment seiner Thematisierung schon vergangen – dieses eine Mal war *eben*. Zeit des *Kalkuls* und Mechanik des *Gesezes* sind schon in Hölderlins sprachliche Anstrengung verbunden und verweisen auf die nur als ihr eigener Entzug statthabende Zeit der Szene.³¹⁹ Die Dionysik des *lebendigen Sinns* greift dabei auch auf die Regelmäßigkeit von Sprache über: “Dann hat man darauf zu sehen, wie . . . der Gang und das Vestzusetzende, der lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann, mit dem kalkulablen Geseze in Beziehung gebracht wird.” (S 249 f.) Der *lebendige Sinn* ist Apposition – zum *Vestzusetzenden*, auf welches das *Kalkul* zielt, um es im *Gesez* zu bewahren; aber auch zu der Einheit von *Gang* und *Vestzusetzendem*: Der dionysische Übergang von *Unendlichem* zur *Bestimmung* und von *Bestimmung* zum Unendlichen ist *lebendiger Sinn* als Einheit einer Zersplitterung; und diese Einheit *wird* in Verbindung – in eine vielfältige Verbindung: jeweils einmal, *einmal eben* – mit dem *Gesez* gebracht. Der *Gang* und das *Vestzusetzende* – ihr Plural *wird* in einem einzigen Mal. Dieses eine Mal ist die Einzigkeit der zerstückelnden Einheit, die sich weder in der Mehrzahl von *Werden* und schon gar nicht in einer mit diesem Plural aufgerufenen Gesamtheit des *Werdens* fassen läßt. Je strenger die Sprache der *Anmerkungen* diese Dionysik nachvollzieht, desto näher rückt auch sie an die Zerstückelung heran und schreibt so das Risiko oder vielleicht auch die Notwendigkeit derjenigen Regel aus, die in den *lebendigen Sinn* treffen soll.³²⁰ Deswegen ist die Kunstproduktion als Handwerk zwar, wie die einleitenden Paragraphen der *Anmerkungen* betonen, erlernbar, nicht jedoch die Ausführung dieses Handwerks, die sich immer wieder neu als ein Problem des *Kalkuls* stellt.³²¹ Diese Einschätzung der Kunst als Handwerk macht sie daher nicht notwendig für alle *Empfindungssysteme* zugänglich.

Während die hegelsche Dionysik des *absoluten Wissens* in der Vielfalt der Singularitäten auch alle Unterschiede einebnet und jeder Singularität in jeder Szene neu und anders Zugang zum *absoluten Wissen* gewährt, besteht Hölderlin auf einem Vorrang der *Kunst* und derjenigen, die fähig sind, sie zu produzieren: Wenige nehmen das Risiko der zerstörerischen Nähe des Dionysischen auf sich, um es als distanzierende Erfahrung einer schönen Empfindung an die Vielen zu vermitteln. Diese Wenigen sind aber nicht die privilegierten Sonntagskinder, als welche Hegel die von Schelling zum Träger einer *intellektuellen Anschauung* des Absoluten stilisierten Künstlertypen abtut. Vielmehr unterstellen sie sich der Dionysik des *absoluten Wissens* auch in jener zerstörerischen, von *Hegels Philosophie* bloß konstatierten Dimension.

6.3. Eifersucht der Sonne

Das *Empfindungssystem* widersteht seiner Auflösung in der Anarchie der Szene, besteht aber nicht unabhängig von dieser Anarchie. Das *Empfindungssystem* tritt als Formation nicht gegen die Dionysik des Absoluten an, sondern aus dieser hervor und wird nur von ihr erhalten. Zur Zeit der Arbeit am *Empedokles*-Projekt heißt es brieflich:

[D]enn, wenn der Mensch in seiner eigensten, freiesten Thätigkeit, im unabhängigen Gedanken selbst vom fremden Einfluß abhängt, und wenn er auch da noch immer modifiziert ist von den Umständen und vom Klima, wie es sich unwidersprechlich zeigt, wo hat er dann noch eine Herrschaft?

Das *Empfindungssystem* bleibt sich selbst ebenso ungenügsam wie das sich ins Materielle entäußernde Göttliche, so daß "keine Kraft monarchisch ist im Himmel und auf Erden"³²². Das *Empfindungssystem* weder den dionysischen *Umständen* zu unterwerfen, noch sich zur vergegenständlichenden, einem reinen knechtischen Bewußtsein entsprechenden Herrschaft aufzuschwingen: Das ist der Balanceakt des *gesezlichen Kalkuls*. Diesen kann er nur bestehen, wenn das Verhältnis zwischen *Empfindungssystem* und seinem anderen mit in die Kalkulation einbezogen wird. Das Inein-

ander von *Gesez* und *Kalkul* setzt Hölderlin daher auch gleich mit der “Art wie ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einfluß des Elements sich entwickelt, und Vorstellung und Empfindung und Räsonnement in verschiedenen Successionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehen”. Der *Einfluß des Elements* führt demnach zu verschiedenen Abfolgen der Vermögen, diese Abfolgen unterliegen ihrerseits jedoch einer überhistorischen, an die drei Gattungen gebundenen Mechanik: So herrscht “im Tragischen mehr Gleichgewicht als reine Aufeinanderfolge” (S 250) als feste Regel vor, während der *Einfluß des Elements* sich durch die Zeiten verändert. Dabei zeigt seine Heterogenität sich selbst nicht, bleibt aber an der Weise ablesbar, wie die drei Vorstellungsarten zusammenspielen.

Unter Rückgriff auf Herders geschichtsphilosophische Hypothesen bestimmt Hölderlin die Hauptmerkmale solchen *Einflusses* für die übersetzten Sophoklestexte wie auch für seine eigene Gegenwart: Eine unterschiedliche Intensität der Sonneneinstrahlung erklärt einerseits eine erhöhte Stimulation der Sinnlichkeit bei den Griechen, andererseits eine vergleichsweise stärkere Akzentuierung der Verstandestätigkeit bei den Abendländern.³²³ Solch Verstärkung eines *Vermögens* affiziert das *Empfindungssystem* insgesamt, nicht bloß in seinem leiblichen Äußeren: “Auf der Erde, unter Menschen, kann die Sonne, wie sie relativ physisch wird, auch wirklich relativ im Moralischen werden.” (S 414) Was als Erklärung biologistisch anmutet, transformiert in Wirklichkeit die von Platon eingesetzte Sonnenmetapher der Aufklärung.³²⁴ Das Sonnenlicht wirkt nun zunächst energetisch, nicht als Helligkeit. Es ist nicht auf einen ruhenden Punkt zurückzuführen, der die Helligkeit der Helle garantiert und ihr immer neue Leuchtkraft gibt, sondern die Sonne wirkt als Leben spendende, es durch ein Übermaß aber auch versengende Kraft. “Nicht lang mehr brütest / In eifersüchtger Sonne du.” (S 414), zitiert Hölderlin seine Übertragung der Prophezeiung des Tiresias an Kreon, die der herderschen Hypothese angeglichen ist: Eifersüchtig wird Kreon die gesetzgebende Kraft seiner neuerworbenen Königswürde – seiner Nähe zur ursprünglichen Kraft der Sonne also – gegen Antigone als die direkteste Nachfahrin des alten Königsgeschlecht vertei-

digen: mit der Eifersucht der Sonne selbst, die ihn zur auf die eigene Einzigartigkeit bedachten Identifikation mit ihr stimuliert. Doch eben diese Eifersucht – dem Anspruch der Sonne an Kreon, sich ihr ganz hinzugeben und dem damit identischen Anspruch Kreons an die Sonne, ihr alleiniger Stellvertreter in Theben zu sein – bewirkt den Fall Kreons. Sein Urteil über Antigone führt zur Vernichtung seiner Familie und zum Verlust der Macht seines Amtes. Die von Hölderlin auf Antigone gemünzte Interpretation des Niobe-Mythos trifft auch für ihren Antagonisten zu: Niobe, die sich aufgrund ihrer Fruchtbarkeit für den Göttern überlegen hält und durch Tötung ihrer Kinder sowie Verwandlung in unfruchtbaren Stein bestraft wird, personifiziert demnach “wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärkt und darum dürre wird” (S 415).

Identifikation mit der Sonne und wechselseitige Eifersucht verkehren sich in ihr destruktives Gegenteil, wo plötzlich die Sonne auf ihrer Vormachtstellung beharrt und eifersüchtig vernichtet, was dieser zu nahe kommt. Solch Ineinander von produktiver Identifikation und Destruktivität entspricht der Eifersucht des hegelschen *absoluten Wissens*, dessen Dionysik nichts als das Bild eines beständig seinen Spiegel zerschlagenden Narziß hinterläßt. Für das hölderlinsche *Empfindungssystem* äußert sich solch *absolutes Wissen* jedoch als absolute Katastrophe. Daher ist für den Theoretiker Hölderlin bei seiner Beschäftigung mit den Griechen nicht bloß die “Art, wie sie in ihrem Klima wuchsen,” von Belang, sondern vor allem “die Regel, womit sie den übermüthigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten”³²⁵. Wo die platonische Sonnenmetaphorik in der Aufklärung hauptsächlich für den Ursprung und damit die Helligkeit der Helle entsteht, da betont Hölderlin in ihr das zunächst energetische Moment einer ursprünglichen, sich selbst immer wieder überbordenden Kraft. Die Sonne bedingt so zwar das *Empfindungssystem*, ist aber auch sein absolut anderes. “Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?”³²⁶, kann Goethe in seiner Naturphilosophie schreiben und so eine harmonische Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem menschlichen *Empfindungssystem* und dem es Umge-

benden proklamieren. Das Auge des hölderlinschen *Empfindungssystems* hingegen blickt auf die Welt mittels einer *Vorstellung*, die es vor der Identifikation mit der Übermacht der Sonne bewahren soll. Weder beleuchtet die Sonne die Bühne dieser *Vorstellung*, noch stiftet sie die Energie zu ihrer performativen Herstellung. Beide Stränge der platonischen Tradition sind mit dem hölderlinschen Ansatz ausgesetzt.

Wo Hölderlins Behandlung des Sonnenmythos das energetische Paradigma aufnimmt, sucht sie es zu unterbrechen. Denn Hölderlins Interesse am antiken Verhältnis von Regel und vernichtendem Rausch ist nicht historisch, sondern durch die Virulenz des Problems für die eigene Gegenwart bestimmt. Der Bildungstrieb der *Empfindungssysteme* fokussiert notwendig das unter dem *Einfluß des Elements* weniger gereifte Vermögen: “[D]as eigentliche Nationelle wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden.”³²⁷ Die Nähe zur Sonne macht es für die Griechen unnötig, sich in der Kalkulation *lebendigen Sinns* zu üben. Sie benötigen vielmehr das *Handwerksmäßige* des *Gesezes*, um sich vor der dionysischen Vernichtungskraft zu bewahren. Demgegenüber mangelt es dem abendländischen *Empfindungssystem* in seiner Distanzierung vom *Element* an Zielgenauigkeit für den *lebendigen Sinn*. Der Griechen “Haupttendenz ist, sich fassen zu können, weil darin ihre Schwäche lag, da hingegen die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksaallose, das δυσμορον, unsere Schwäche ist” (S 418). Spiegelverkehrt bilden so auf der einen Seite die Griechen mit handwerklicher Präzision die formvollendete Kunst aus, welche Jahrhunderte später die Moderne in Anschluß an Winckelmann so sehr bewundert, während zur gleichen Zeit die Faszination des Dionysischen Philosophie und Kunst des Abendlandes bedroht: Das Gipfeln der Aufklärung in der kantischen Philosophie erklärt der Menschheit ihre praktische *Spontaneität*, die auch ohne abstrakte Übung in einer *Kritik der praktischen Vernunft* doch immer wieder ins Zentrum dieser Vernunft treffen soll. Die praktische *Spontaneität* findet ihre Parallele in der Genieästhetik des Sturm und Drang und ihre Katastrophe in der destruktiven *terreur* der französischen Revolution. Und selbst die Hölderlins so ähn-

liche Revolutionskritik Hegels, dessen Einfluß in der Phase der Freundschaft als beruhigendes Korrektiv für die eigene Begeisterungsfähigkeit empfunden wurde,³²⁸ wird einige Jahre später mit seiner Konzeption des *absoluten Wissens* einem dionysischen Taumel erliegen, den die darin proklamierte Veräußerung der Freiheit an die staatlichen Institutionen bloß maskiert. Die Nüchternheit des Abendlandes scheint sich in ihrem anderen verloren zu haben: “Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel.”³²⁹ In diesem Sinne spricht auch die Formvollendung der griechischen Werke von nichts anderem als vom Scheitern der Griechen im “freien Gebrauch des Eigenen”³³⁰: Das griechische Reich der Kunst vergißt immer mehr den *lebendigen Sinn* und wird zum leeren Automatismus geraten. Doch eben wo solch *Handwerksmäßiges* in den griechischen Werken perfektioniert ist, muß es der abendländischen Kunstproduktion zum Vorbild dienen, um deren Überhang zum Dionysischen zu korrigieren. Umso mehr, da Sophokles in seinen Dramen “des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd, . . . objectivieren” kann und nicht wie Aeschylos und Euripides “mehr das Leiden und den Zorn” (S 413) und damit die dionysischen Themen des Sturm und Drang behandelt. Den ihr so fremden *Kalkul* auf den *lebendigen Sinn* hat die abendländische Kunstproduktion sich angeeignet. Ihr fehlt es an den Regeln der *Geseze*, welche die *Vorstellung selber* erscheinen lassen könnten, statt auch diese der dionysischen Eifersucht der Sonne auszuliefern.

6.4. Cäsar: materielle Grenze

Das *Gesez* der Tragödie besteht für Hölderlin im richtigen Einsatz der *Cäsar*, welche die dionysische Dynamik der Szene gleichzeitig bändigen und erhalten soll:

Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der Transport sich darstellt, das, was man im Sylbenmaße Cäsar heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstel-

lungen, auf seinem *Summum*, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint.

Die *Cäsur* trägt in sich den Balanceakt des *Empfindungssystems* aus. Dieses besteht aus nichts anderem als aus dem Rhythmus der *Vorstellungen*. Gegen den Rhythmus kann nichts völlig anderes als der Rhythmus sein, sondern bloß seine *Unterbrechung*. Und diese wiederum wird in nichts anderem bestehen als in einer Überraschung des *Wechsels der Vorstellungen* durch einen Wechsel des Rhythmus, in welchem sich diese Abfolge der drei *Vermögen* vollzieht: durch einen – wie kurz auch immer eingefügten – *Gegenrhythmus*. Das Auftauchen der *Vorstellung selber* als Prinzip der *Vorstellungen* ist erst Effekt zweiten Grades: Durch die *Cäsur* wird ein „Gleichgewicht“ zwischen den von ihr getrennten Teilen hergestellt, die Zeitlichkeit der „Aufeinanderfolge“ der *Vorstellungen* durch die räumlich-energetische Metapher von Sichtbarkeit, Zweiteilung und Ausgeglichenheit ersetzt: Durch Einfügung der *Cäsur* „wird . . . der Rhythmus geteilt, und bezieht sich in seinen zwei Hälften so aufeinander, daß sie, als gleichwiegend, erscheinen“. Die Rede vom Gleichgewicht ist bloß in Kommata eingefügt. Denn erst durch die *Cäsur* können überhaupt zwei Hälften auftauchen, wo vorher bloßer *Wechsel* war: die dionysische Leere des *lebendigen Sinns*. Indem die *gegenrhythmische Unterbrechung* der Gewalt des Rhythmus Einhalt gebietet, wird der Rhythmus als solcher überhaupt erst aufzeigbar und zu einem möglichen Instrument der Mechanik. Die Setzung der *Cäsur* ist damit selbst noch nicht mechanisch, sondern ein Moment des Kalküls: Nur durch den *Kalkül* läßt sich in das *Summum* des *reißenden Wechsels* treffen. Auf diesem Höhepunkt der Intensität und damit auch der dionysischen Gefahr *begegnet* die *Cäsur* dem *Wechsel*, stellt sich also gegen diesen. Und erst diese Barriere ermöglicht das Erscheinen von *Vorstellungen* und *zwei Hälften*. Für die Immanenz der Tragödie führt Hölderlin dafür die Rede vom Schutzmechanismus ein. Die bedrohliche „Rapidität“ des *Oedipus*-Dramas kann wegen der gleich am Anfang auftretenden *Cäsur* nicht die für das Fehlgehen Ödipus' zentralen Anfangsstellen überdecken, die Hölderlin als ersten Akt zusammenstellt: „[D]ie erste Hälfte“ bleibt „gleichsam gegen die zweite geschützt“ (S 250); trotz der unterschiedlichen

Ausdehnung wirken beide Teile gleichwertig.³³¹ Umgekehrtes gilt für die *Antigonä*, wo “es das Ende ist, was gegen den Anfang gleichsam geschützt werden muß” (S 251), um das Drama um Kreon nicht auf eine bloße Folgeerscheinung von Antigones Untergang zu reduzieren. Indem sich aber überhaupt erst mit der *Cäsur* die *wechselnden Vorstellungen* des *tragischen Transports* herauskristallisieren, fungiert die *Cäsur* jedoch auch als Schutzmechanismus nach außen: Der *tragische Transport* läßt das *Vorstellungsvermögen* des *Empfindungssystems* intakt, statt es zu zerstören oder sich in seiner *Leere* aufzulösen. Erst mit der *Cäsur* gibt es, wie Lacoue-Labarthe unterstreicht, “la possibilité d’un monde. D’une expérience.”³³² Die *Cäsur* in Hölderlins *Anmerkungen* korrespondiert auf der Produktionsebene dem *Zurückschrecken* der Aggrigentiner im *Empedokles*-Stoff. Wo Hölderlin für die Gegenwart auf die heilsame Wirkung des Schreckens vertraut, sieht er die Griechen auf der Suche nach einer sprachlichen Mechanik, die das *Empfindungssystem* vor der und auf der Bühne vor der Übermacht des Schreckens schützen soll: Die *gegenrhythmische Unterbrechung* bestimmt Hölderlin als *das reine Wort*. Seine *Reinheit* erst strukturiert die Dionysik des *lebendigen Sinns* in den *Wechsel der Vorstellungen*. Das Risiko eines hölderlinschen *Kalküls* bestünde darin, für jede Tragödie neu das *reine Wort* zu finden. Für die Übersetzungsarbeit am *Oedipus* und der *Antigonä* hingegen bedarf es einer möglichst exakten Bestimmung dieses Gegenworts: “In beiden Stücken machen die *Cäsur* die Reden des Tiresias aus.” (S 251)

Je nach Machart der jeweiligen Tragödie setzt der Auftritt des Sehers einen stabilisierenden Kontrapunkt. Die Wahrheitssuche im *Oedipus* faßt Hölderlin als “Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt” (S 257) und so in die Unbestimmtheit des *leeren tragischen Transports* abzugleiten droht. Den Indizien seiner Schuld hält Ödipus Beschuldigungen seiner vermeintlichen Gegner, insbesondere Kreons, entgegen. Auch Tiresias wird der Parteilichkeit und der Mittäterschaft bezichtigt und soll so in das Schema *Rede gegen Rede* hineingezogen werden. “Verdächtig bist du mir, / Mit angelegt das Werk zu haben und gewirkt” (S 115. V. 350 f.). “Sind Kreons oder sind von dir die Worte?” (S 119, V. 382.) Doch der Seher verweigert die Gegenwehr und kontert statt dessen mit einer

prägnanten Analyse eben der zerstörerischen Leere dieser Struktur: “Ich bestätig’ es, du bleibst / Im Tone, wo du anfiengst, redest noch / Auf diesen Tag zu diesen nicht, zu mir nicht / Du sprichst mit dem, der unsrem Land’ ein Flek ist.” (S 115, V. 354-357.) Während das Original an dieser Stelle überdeutlich die Schuld des Ödipus fixiert – “als der seiend des Landes unheiliger Befehlender” (S 114, V. 358), lautet die wörtliche Übertragung der Frankfurter Ausgabe – spricht der hölderlinsche Tiresias eine Schuld desjenigen an, der alle Verbindungen zerschlägt und die Schuld am Ende bei sich selbst als dem einzig Übriggebliebenen finden wird:³³³ Er unterstreicht die destruktive Gefahr eines “Zorns”, der keine Mäßigung mehr kennt: “Den Zorn hast Du getadelt mir. Den deinen, / Der beiwohnt, siehst du nicht.” (S 115, V. 341-342.) Nichtsehend behält Ödipus den *zornigen Ton* bei, sieht weder Tiresias noch die anderen Thebaner vor sich, sondern immer bloß des Mordes an Laios Verdächtige. Die Schuldsuche durch *Rede gegen Rede* hat damit kein anderes Objekt als die durch sie vollzogene Zerstörungswut.³³⁴ Mit Tiresias’ Replik ist Ödipus jedoch in keiner Weise als Täter ausgemacht. Erst als Ödipus in Steigerung seiner Wut eine fixierende Verdeutlichung verlangt – “Und welch Wort? Wiederhols, daß ich es besser weiß.” (S 117, V. 363) –, benennt der Seher ihn, jedoch eben nicht als den Schuldigen, sondern eben präzise als jenen, der für schuldig befunden werden wird: “Des Manns Mord, den du suchst, ich sag, auf dich da fällt er.” (S 117, V. 366) Das *reine Wort* ist damit beides: Wort, welches die Quintessenz des Dramas zusammenreißt³³⁵, aber auch das völlig leere Wort, das den Rhythmus der Gegenreden suspendiert und auf die ihrer dionysischen Dynamik innewohnende Gefahr verweist.

Ähnlich zwischen Sinnenfülle und Leere schwankend ist das *reine Wort* in der *Antigonä* gesetzt. Deren Struktur bestimmt Hölderlin als die eines “Kampfspiel[s] von Läufern . . . , wo der, welcher zuerst schwer Othem holt und sich am Gegner stößt, verloren hat” (S 421). Im Antagonismus zweier Figuren, welche sich beide zu sehr mit der Sonne des Gesetzes identifizieren, folgt der früheren Anmaßung der Antigone notwendig ihr früherer Untergang. Der Auftritt des Tiresias zerstört den scheinbaren

Triumph Kreons und prophezeit ihm unter Verweis auf die *eifersüchtige Sonne* gleichfalls das Scheitern. Obwohl mit ähnlichen Vorwürfen und Drohungen wie durch Ödipus konfrontiert – “Die Seherart liebt nemlich all das Silber.” (S 375, V.1096.) – beharrt Tiresias im Antigonä-Text auf seiner Autorität: “[D]urch mich erhieltst diese Stadt du” (S 375, V. 1099.). Während die Konfrontation mit dem sich selbst absolute Gewalt anmaßenden Ödipus nur zu einer Reproduktion des Schemas *Rede gegen Rede* geführt hätte, bewirkt beim gesetzefixierten Kreon der Hinweis auf den Unmut der Götter eine Abkehr von dessen vormaliger Selbstsicherheit und leitet zum Drama um Kreons Autoritätsverlust und die Zerstörung seiner Familie über. Die so sehr vom Auftritt im *Oedipus* unterschiedene Deutlichkeit von Tiresias’ Weissagung leitet sich jedoch ihrerseits aus der vieldeutigen Ungeschiedenheit eines *Rauschens* her: Tiresias berichtet von “zeichenlosen Orgien” (S 371, V. 1051) bei der versuchten Durchführung eines versöhnenden Opfers. In dessen Mißlingen greifen die *Orgien* auf den Raum der Polis über. Für den Kundigen sind sie darin verständlich, wie “der Vögel wohlbedeutendes / Geschrei” “rauscht” (S 371, V. 1059 f.): Einzig die Differenzlosigkeit eines Rauschens, in der doch jegliche Bedeutung zusammenbrechen müßte, steht hier noch für Bedeuten ein. Der Groll des *Elements* ist jeglichen Inhalts entleert und besteht bloß noch aus der Stofflichkeit der Signifikanten, welche ohne zugehöriges Signifikat zum *Zeichen* nicht werden können, in diesem Scheitern als *zeichenlose Orgien* aber umso deutlicher die verlorene Balance zwischen Mensch und *Element* markieren. Die *Cäsar* im *Oedipus* hingegen überdeterminiert das Signifikat: Unzählige Täter kommen nach Tiresias’ Spruch infrage. Erst mit Ödipus’ aufrechterhaltenem Anspruch auf völlige Deutungsmacht wird Eindeutigkeit – und damit eindeutig eine Täterschaft des Ödipus – hergestellt.

Demnach pendelt das *reine Wort* unaufhaltsam zwischen reiner Lautlichkeit und reinem Gehalt. In einem Pendeln jedoch, die dem dionysisch-dialektischen Ineinander von Geist und Materie im *lebendigen Sinn* – Geist als Materie, Materie als Geist – widerstehen soll. Also kann das *reine Wort* weder Geist, noch seine materielle Äußerungsform sein. Seine Reinheit wäre vielmehr

etwas völlig A-Geistiges wie A-Materielles, das dem dionysischen Dualismus, der destruktiven Identität von Geist und Materie ein drittes, allen Bestimmungsversuchen Heterogenes hinzufügt, welches den Dualismus in seiner Geschieden-, wie Ungeschiedenheit bannen kann. Das Geist-Materie-Konglomerat, dessen dionysische Vernichtungskraft wie lähmenden Stillstand sich mit *Hegels Philosophie* als Szene des *absoluten Wissens* ausschreiben läßt, bricht sich an diesem seinerseits absolut Heterogenen – und tritt umso deutlicher hervor: als auf der unzugänglichen anderen Seite des Heterogenen liegend. Die Vielfältigkeit der szenischen Materialität, von der her die *Phänomenologie des Geistes* spricht – die immer neue Ankunft des Materiellen als seine immer neue Entfernung – wird hier ergänzt durch eine völlige Brechung: durch die Möglichkeit des Ausbleibens einer Ankunft, durch die Möglichkeit eines beständigen Widerstandes, der nicht im dionysischen Rausch zersplittert. Nur von dem Sinn-Sinnlichkeits- bzw. Geist-Materie-Dualismus abgekoppelt, kann es sich wirklich um jene Heterogenität handeln, die nach Kant die Sinnensphäre von der des *Verstandes* unterscheidet. Nur so ist Materialität; mit der dionysischen Szene der *Phänomenologie* als einem ihrer besonderen Zustände – das *absolute Wissen* vollzieht sich gleichermaßen singulär, manchmal und zufällig wie auch als Allgegenwart. Denn es weiß in seiner allesverschlingenden Dionysik gerade um die völlige Kontingenz jeglichen heterogenen Widerstandes und jeglichen aus dem Heterogenen stammenden Effekts.³³⁶ Auch ein beständig Heterogenes ist für keine Ewigkeit. Für das jeweils einzelne Kunstwerk schafft das *reine Wort* die Möglichkeit, das Dionysische zu erfahren, ohne darin verloren zu gehen. Sprache in ihrer Buchstäblichkeit – in *Hegels Philosophie* Szene in ihrer materiellen Zeitlichkeit – wird zu diesem Heterogenen einer absoluten Grenzziehung. Sie vollzieht nichts an sich als ihre eigene Auflösung, die absolute Einswerdung von Sinnlichkeit und Sinn, die Blanchot für *Hegels Philosophie* einfordert und in Mallarmés Dichtung zu finden meint. Die Sinnlosigkeit des *reinen Worts* hingegen steht in ihrem Gelingen für den Sinn selbst ein. Darum kann Tiresias von *zeichenlosen Orgien* sprechen, ohne daß sein Reden selbst in einer solchen sich auflöste.

Das *reine Wort* steht für das Gelingen der Differenz und damit für das Gelingen eines Sinns, der das *Empfindungssystem* intakt läßt.

Tiresias ist "Aufseher über die Naturmacht", und falls diese das *Empfindungssystem* "seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkt seines inneren Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Todten reißt" (S 251), steht es nicht in seiner Macht, dies zu verhindern. Aber sein *reines Wort* ermöglicht ein Wissen von dieser Naturmacht – sowohl für die Figuren als auch die Rezipienten der Tragödie. Erst von diesem *reinen Wort* her vollzieht sich die *Erfahrung des Heterogenen*, welche schon das *Empedokles*-Projekt anstrebt. Im Unterschied zur Empedokles-Figur bewahrt der Seher seine Distanz sowohl zu den Thebanern als auch zu der Macht, von der er kündigt. Als *Aufseher* wird er nicht den dionysischen Exzeß des Empedokles auf sich nehmen noch die Thebaner an jenen dionysischen Taumel führen, zu dem die Aggrigentiner ein Verhältnis suchen. Tiresias ist eine griechische Figur, welche gegen die ihr eigene Dionysik das Gesetz betont; Empedokles ist eine von Hölderlin aus der Antike – aber nicht aus dem Athen Sophokles' – verfrachtete Korrektiv-Figur für die Moderne, welche die Abstraktheit aufgeklärter Rationalität durch dionysische Freiheitsbegeisterung erweitern soll. Mit dem Rückgriff auf das *Handwerksmäßige* griechischer Kunst soll im *reinen Wort* der Gefahr solcher Verausgabung begegnet werden. Während der *Empedokles* das erstarrte *Empfindungssystem* an sein Verhältnis zum dionysischen Exzeß erinnert, da sollen die sophokles'schen Dramen ein Übergreifen der Dionysik auf das *Empfindungssystem* verhindern. Dies zu sehr verhindert zu haben, darin liegt für Hölderlin das Scheitern der Griechen. Sich des Dionysischen zu sehr zu erinnern, darin liegt für Hölderlin das Problem von Theorie und Kunst seiner eigenen Zeit. Nötiger als eine Vollendung des *Empedokles*-Projekts mag für ihn daher ein Umweg über die Sophokles-Übersetzungen gewesen sein, um sich der dichterischen *mechané* zu versichern.

6.5. *katharsis III: die Vorstellung selber*

Indem mit dem *reinen Wort* der Rhythmus der *Vorstellungen* eine stabile Struktur erhält, wird auf der Bühne eine Überschreitungs-
bewegung sichtbar, die sich gegen die sie tragenden Figuren richtet: Antigone identifiziert sich direkt mit dem Heiligen und rechtfertigt mit solch unmittelbarem Gotteskontakt – durch “[m]ein[en] Zevs” (S 309, Z. 467) – ihren Widerstand gegen das Gesetz Kreons. Ödipus’ Interpretation des von Kreon überbrachten Orakelspruchs übersteigert dessen konkret-politischen Gehalt in die Dimension des Heiligen: “Die Verständlichkeit des Ganzen beruht vorzüglich darauf, daß man die Scene ins Auge faßt, wo Oedipus den Orakelspruch zu unendlich deutet, zum nefas versucht wird.”(S 251) Während Hölderlin in der Verlautbarung des Orakels eine Aufforderung zur Einhaltung von “gute[r] bürgerlicher Ordnung” liest, bezieht Ödipus ihn “priesterlich”(S 252) auf eine Sühne für den unaufgeklärten Tod des alten Laios.³³⁷ Er ruft er sich zum Statthalter des Lichtgott Apollons aus und wird von eben diesem mit Blendung bestraft werden.³³⁸ Während Antigone das Göttliche zum Ursprung ihrer Handlungen macht, ist der Fehler des Ödipus intellektueller Natur. Hölderlin bestimmt das *Empfindungssystem* des Ödipus als ein Bewußtsein, welches “sich selbst reizt, mehr zu wissen, als es tragen oder fassen kann”. Eben aus dem Niederreißen der dem *Empfindungssystem* eigenen Grenzen resultiert der *Zorn*, der Ödipus zum Verhängnis wird und seine destruktiven Kräfte freisetzt: Zu groß wird das *Leiden*, durch welches Kant im Unterschied zur aktiven Spontaneität des Verstandes die passive *Rezeptivität* der Empfindungen charakterisiert.³³⁹ Der *Zorn* Ödipus’ ist nichts anderes als die dionysische Zerstörungswut des *Elements*, in der sich sein *Empfindungssystem* aufzulösen droht. Wo Ödipus “im zornigen Unmaas leidet”, gleicht er sich notwendig dem dionysischen Gang der Dinge an, indem er, “zerstörungsfroh, der reißenden Zeit nur folgt” (S 253), statt ihr kraft seiner Vermögen zu widerstehen. All seine Versuche, wieder “seiner mächtig zu werden” (S 254) führen daher nur zur dem *Element* eigenen Verkehrung: zu einer Verstärkung des Selbstverlustes, endend im “geisteskrank[e]n Fragen nach einem Bewußtseyn” (S 255). So wie

der hegelsche Herr in der Szenerie der *Phänomenologie* der Figur des Knechtes Platz weichen muß, so zerbricht auch die Herrenfigur des Ödipus an ihrem Exzeß: “Eben diß Allesuchende, Allesdeutende ists auch, daß sein Geist am Ende der rohen und einfältigen Sprache seiner Diener unterliegt”. (S 256) Jedoch ohne gleich dem hegelschen Herrn die Bühne zu verlassen und damit das Bühnenhafte überhaupt als Effekt seines Verschwindens erkenntlich zu machen: Hölderlins Auslegung der antiken Stoffe fixiert, wie seine Pointierung der Titelübersetzung mit *Oedipus der Tyrann* deutlich macht, den Fall eines Herrn, welcher seiner unrechtmäßigen Anmaßung folgt. Und auch in der *Antigonä* wird am Ende “Kreon von seinen Knechten fast gemißhandelt” (S 421). Während in der *Phänomenologie* die Bühne dem Exzeß unterliegt, werden in den *Anmerkungen* der Exzeß und seine Auswirkungen auf die Bühne gestellt. Gibt sich mit Lacoue-Labarthe das hegelsche *Verweilen beim Negativen* als permanente, exzessive Auto-katharsis zu lesen, welche sich beständig von sich reinigt und in immer neuen Szenen zu sich als dem *absoluten Wissen* zurückkehrt, um sich aufzulösen, so reinigt die in den *Anmerkungen* vorgestellte *katharsis* von eben diesem Exzeß. Das Tragische vollzieht sich in der Trennung des *Empfindungssystems* vom dionysischen *Element*:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reinigt. Της φυσικῆς γραμματεὺς ἦν τὸν καλαμὸν ἀποβρεχὼν εὐνοῦν.” (S 257)

Die Darstellung des Tragischen ist als Darstellung reinigende *katharsis*, wie Lacoue-Labarthe unterstreicht: “[L]a *katharsis* est transférée sur la scène.”³⁴⁰ Sie ist damit aber auch Reinigung von einer Dionysik der hegelschen Szene, indem sie auf die hölderlinische Szene als Bühne – in einen *Wechsel der Vorstellungen*, welche doch immer *Vorstellung* bleiben – gehoben und so als Rausch in eine erträgliche Distanz gebracht wird. Der Inzest zwischen Ödipus und Iokaste scheint bloß vorgeschobene Metapher für das wirklich *Ungeheure*: die Paarung von göttlicher *Naturmacht* und menschlichem *Empfindungssystem*. Diese verschmelzen als die Zerstörungs-

gewalt des dionysischen Zorns, von welchem das *Empfindungssystem* als erstes selbst betroffen wird: Die *Reinigung* vom gränzenlosen *Eineswerden* ist ebensolches gränzenloses *Scheiden* und solch *Scheiden* ist das *Selbstbegreifen* des gränzenlosen *Eineswerden*. Die Macht der Natur begreift sich in ihrer Andersheit als die beständige Selbstentäußerung, die Selbstentäußerung begreift sich als die eigene Andersheit der Naturmacht. Das *Ungeheure* des vereinigten *Elements* begreift sich als Trennung gleich dem Taumel des hegelschen *absoluten Wissens*.³⁴¹

Die von Hölderlin dieser Definition des Tragischen angefügte Charakterisierung des Aristoteles aus dem *Sudas*-Wörterbuch, dieser sei der *Natur Schreiber* gewesen, das *wohlgesinnte Schreibrohr* eintauchend, illustriert des *absoluten Wissens* sich in beständig neuen Szenen gebende Geste. Die Darstellung des Tragischen kündigt von der Dionysik der *Natur*, ihr Produzent ist auf zweifache Art der *Natur* Schreiber: als die *Natur* darstellend, aber auch als von der *Natur* zu ihrer Selbstdarstellung erhoben. Die verstandesgemäße Mechanik des Tragödientextes ist die Entäußerung der *aorgischen Natur*, in welcher diese erst ganz bei sich ist. Die Naturmacht stellt sich dar, indem sie sich unterscheidet; die *Kunst* des Schreibens der Tragödie ist Selbstunterscheidung der *Natur* in ihrer szenischen Materialität. Daher wird das *Schreibrohr* auch immer *wohlgesinnt* gewesen sein, wo solche Selbstunterscheidung gelingt: als Treffen des *gesetzlichen Kalkuls* in *lebendigen Sinn*, der erst mit dem Schreiben der Tragödie und der daraus hervorgerufenen *schönen Empfindung* wirklich lebendig – sich als *Scheidung fassend* – wird. Im Eintauchen des Schreibrohrs schreibt sich die *Natur* als den Sinn ihrer eigenen Differenz.³⁴² Dieser *Taumel* des Absoluten vernichtet aber weder das Rezipienten-Bewußtsein vor der Bühne noch das der Identifikation mit der Naturmacht erlegene Bewußtsein auf der Bühne. Dieser *Taumel* tritt so in Differenz zur Geste des *absoluten Wissens* in *Hegels Philosophie*:

Die tragische Darstellung beruhet . . . darauf, daß der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen . . . , daß die *unendliche* Begeisterung *unendlich*, daß heißt in Gegensätzen, im Bewußtseyn, welches das Bewußtseyn aufhebt, heilig sich scheidend, sich faßt, und der Gott in der Gestalt des Todes gegenwärtig ist. (S 417)

Die Identifikation führt in der *Scheidung* den Unterschied zwischen *Naturmacht* und *Empfindungssystem* wieder ein und kann sich so in einem *Bewußtsein* fassen, welches doch kein Bewußtsein – die *Aufhebung* eines Bewußtseins – ist. Solch *Aufhebung* vollzieht sich mit einer und gegen eine im Sinne des Dionysischen gelesenen *Phänomenologie des Geistes*: Sie *verweilt beim Negativen* als der in der destruktiven *Gestalt des Todes* auftretenden Naturmacht. Indem dieser Tod *Gestalt* hat, läßt er das Bewußtsein aber doch als Bewußtsein intakt und ist nicht bloß knechtische Bühnenmetapher herrschaftlicher Ausschweifung, die sich selbst als das *Negative* offenbart, bei dem zu verweilen sie vorgibt. Das Unendliche *faßt* wie *begreift* sich nicht bloß in der szenischen Materialität der *Phänomenologie* als einer beständigen Trennung der Materie von sich, sondern auch in der Scheidung der *Gegensätze* Bewußtsein und Bewußtseinsloses. Nur so gibt es ein Bewußtsein von der destruktiven Bewußtseinslosigkeit des Naturgangs, nur so ist das Unendliche ganz bei sich selbst: als Bewußtsein, das nicht sein eigenes Bewußtsein ist, sondern Gabe des Bewußtseins. Diese Gabe erschöpft und verschwendet sich nicht in der Geste eines *absoluten Wissens*, sondern widersteht in ihrer Heterogenität jenem Dionysischen, aus welchem sie hervortritt.

Die Sprache der Tragödie ist die sich begreifende Selbstentäußerung der *Natur* und gleichzeitig das Bollwerk gegen diese: “Sprache für eine Welt, wo . . . der Gott und der Mensch . . . in der allvergessenden Form der Untreue sich mittheilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten.” (S 257 f.) Während die Sprache der *Phänomenologie* die materielle(n) Szene(n) des Absoluten ausschreibt, markiert die Sprache der hölderlinschen Tragödie einen absoluten Hiatus sowohl in als auch zu diesem *absoluten Wissen*. Nicht die beständige Ankunft von Materialität in ihrer Andersheit, sondern deren Ausbleiben ermöglicht, daß “der Weltlauf keine Lücke hat und das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgehet”. Solch ein Ende des Wissens um die dionysische Szenerie des Materiellen bedroht beständig die hegelsche *Er-innerung*, welche bloß die Kehrseite der völligen Ausschweifung und damit eben ein völlig kontingentes und gelöscht Gedächtnis bildet:

keine Erinnerung, sondern den beständigen Neuanfang der Szene. *Gedächtnis* wird hingegen möglich durch die völlige Trennung vom Dionysischen: als Erfahrung eines völlig Heterogenen, das nicht nur als Gabe des Entzugs, sondern auch als das völlige Ausbleiben dieser Gabe die Möglichkeit eines Verhältnisses zum Dionysischen erst stiftet. Das Heterogene unterbricht die Vereinigung von Mensch und Element auf ihrem Höhepunkt: "In solchem Moment vergißt der Mensch sich und den Gott, und kehret, freilich heiliger Weise, wie ein Verräther sich um. – In der äußersten Gränze des Leidens bestehet nemlich nichts mehr als die Bedingungen der Zeit oder des Raums." (S 258) Das *Unmaß des Leidens*, welches den Ödipus fortreibt, wirft das *Empfindungssystem* auf seine Vermögen zurück. Statt weiter mit dem *zornigen Element* eins zu sein erliegt es einem heilsamen Vergessen: Das Erleiden der Erfahrungen nimmt überhand und unterbricht so die Möglichkeit überhaupt zum Erleiden des Sinnlichen in seiner Heterogenität. Die *Bedingungen der Zeit oder des Raumes* sind die Bestandteile des Schemas bei Kant, mit welchen die ankommenden Sinnesdaten als Vorstellungen geordnet werden. Sie sind nicht an die Erfahrung gebunden, sondern gehören der Spontaneität der Vernunft an. Als die jeglicher Empirie entleerte *Vorstellung* bilden sie somit die *Vorstellung selber*, auf deren Produktion die *gegenrhythmische Unterbrechung der Cäsur* zielt.

Mit der von Hölderlin aufgenommenen Akzentuierung Kants durch Reinhold³⁴³ läßt sich diese *Vorstellung selber* nicht bloß als Bedingung, sondern auch als absolute Grenze des *Empfindungssystems* Mensch fassen. So muß einerseits die "Wissenschaft des Vorstellungsvermögens . . . von dem *Begriffe* der *bloßen Vorstellung* ausgehen"³⁴⁴. Die Frage "[W]orin besteht die *Vorstellung* selbst?"³⁴⁵ läßt sich aber von der Philosophie nicht beantworten, da es sich bei der *Vorstellung selbst* sowohl um "das Bekannteste, aber auch das Unerklärbarste"³⁴⁶ handelt, sie somit jeder Definition vorausgeht und blinder Fleck menschlichen Wissens bleiben muß. In der *katharsis* von der dionysischen Versuchung ist das *Empfindungssystem* auf diesen blinden Fleck zurückgeworfen. Es schützt sich gegen seine Passivität im *Unmaß des Leidens* mit der einzigen Aktivität, die ihm bleibt. Bloß noch die leere *Vorstellung* kann von

sich aus – *selber* – erscheinen. Diese Aktivität hängt aber genauso von der Passivität des Erleidens ab, wie letzteres überhaupt bloß erfahrbar bleibt, solange die Aktivität der Vorstellungsproduktion vor dem *Unmaß des Leidens* schützt.

Die Produktion der entleerten *Vorstellung* ist weder aktiv noch passiv, weder *Kunst* noch *Natur*. Sie ist die Heterogenität von deren *différance*. Das *Empfindungssystem* begreift das *Unbegreifliche* als *unbegreiflich* durch Produktion einer *intellektuellen Anschauung* im streng an Kant orientierten Sinne Reinholds: nicht als Selbstgefühl des dionysischen Absoluten, sondern als paradoxer “Stoff a priori”³⁴⁷ einer “reinen Vorstellung”³⁴⁸, die als vom Bewußtsein erzeugte von der Erfahrung “unabhängig”³⁴⁹ bleibt.³⁵⁰ Die szenische Heterogenität eines *Stoffes a priori* ist im Sinne Reinholds schon Bühne. Nicht das Absolute zeigt sich in der *Vorstellung*, sondern einzig die Formen des rezeptiven Vermögens, die durch Einwirkung der Spontaneität zur *Vorstellung* von der *Vorstellung* erhoben werden.³⁵¹ Damit affirmiert Reinhold – obwohl schon auf halbem Wege zu Fichtes späteren Ausarbeitungen³⁵² – Kants Vernunftkritik, die eine intellektuelle Selbstanschauung der eigenen Bedingungen zwar für ein höchstes Wesen theoretisch annimmt, sie der menschlichen Vernunft aber strikt verwehrt. Im Sinne Hölderlins wird damit dem *Empfindungssystem* Mensch die Möglichkeit zur Verschmelzung mit dem Element abgesprochen: Statt eines Vollzugs der Einheit zeigt sich die *intellektuelle Anschauung* im Sinne Reinholds als Erinnerung an seine beschränkten Vermögen: als *Untreue* des göttlichen *Elements* aus der Sicht des tragischen Helden. Durch das Übermaß der Affektion wird der Mensch auf die von der Affektion unabhängige Begrenztheit seiner zurückgeworfen und vollbringt so die Trennung, die das Absolute braucht, um fühlend und anschauend bei sich zu sein: die Dionysik des Naturgangs fühlend und anschauend, ohne dem vernichtenden Taumel anheimzufallen. Diese Trennungslinie bildet Reinholds *natürliche Vorstellung*, von welcher die *Phänomenologie des Geistes* ausgeht, nur um sie zu parodieren und zu destruieren.

Diese *Bedingungen der Zeit oder des Raumes* unterwandern jedoch auch das von ihnen transportierte kantische Bild einer vom Zuschauer getrennten Bühne. Die *Bedingungen der Zeit oder des*

Raumes benennen nicht bloß Zeit oder Raum als Bedingungen der *Vorstellung selber*. Sondern auch das, was seinerseits Zeit wie Raum bedingt: das selbst unvorstellbare Vorstellungsvermögen³⁵³, welches durch *Vorstellung* die Heterogenität von Sinnenwelt und Vernunft miteinander vermittelt. Es ist Gabe der Entäußerung der *Naturmacht* ins *Mechanische*, um gleichzeitig den Verstand vor der *Naturmacht* zu bewahren. Es ist die Heterogenität eines schlechthin anderen, das es immer wieder zu erfahren gilt, um überhaupt Erfahrungen – mit der Klarheit des *Verstandes* oder der Dionysik der *Natur* – zu machen. Solch Heterogenität verlangt eine Rede von der Zeit *oder* dem Raum und verbietet es, die beiden Bedingungen der *Vorstellung* als Zeit *und* Raum zusammenzuschweißen. Diese formieren nicht die Unendlichkeit einer Zeit-Raum-Bühne des Bewußtseins, sondern widerstehen dem dionysischen *Element* entweder als Zeit oder als Raum, also als die Unmöglichkeit der reinen Innerlichkeit einer raumlosen Zeit oder der reinen Äußerlichkeit eines zeitlosen Raumes. Oder aber als die Möglichkeit von etwas, das nie ganz Zeit und nie ganz Raum ist und immer zwischen dem einen und dem anderen als Zeit oder Raum hin- und herfluktuiert. Solch Verschiebung eines Heterogenen – von einem Heterogenen ausgehend wie ihm gegenläufig – vollzieht sich als die paradoxe Verzeiträumlichung der derridaschen *différance*: Es ist die Materialität der Szene, welcher sich hier in der Dionysik des Elements nicht nur verausgabt, sondern ihm auch widersteht – wenn auch mit katastrophischen Folgen für das betroffene *Empfindungssystem*: Es wird der “kategorischen Umkehr folgen” und daher “im folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen”. Der weise Ödipus fällt in der Raserei von seiner ursprünglichen Befindlichkeit ebenso ab wie Hämon, der heimliche Held der *Antigonä*, von seiner Vaterliebe. Beide erfahren jedoch in ihrer Raserei die *Vorstellung selber* und machen sie auch für die Rezipienten der Tragödie ersichtlich: “So stehet Hämon in der *Antigonä*. So Oedipus in der Mitte der Tragödie von Oedipus.” (S 258) Die Heterogenität des *reinen* Tiresias-Worts, das Setzen der *Cäsur* durch den Dichter, bringt solchen *Wechsel der Vorstellungen* zur Erscheinung, so daß dieser sich zur Heterogenität der *Vorstellung*

selber verdichten und in der *schönen Empfindung* als diese Heterogenität erfahren werden kann.

6.6. *Linkische Revolution*

In der Bannung und Ermöglichung des Dionysischen ist für Hölderlin die jeweilige Weise markiert, “wie es vom griechischen zum hesperischen gehet” (S 414): vom Übermaß *lebendigen Sinns* zur Distanz des *kalkulablen Gesezes*. Antigone, eine durch und durch griechische Figur, spricht die Notwendigkeit dieses Übergangs am deutlichsten aus durch den Vergleich ihres Schicksals mit dem der mythischen Niobe:

Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden
Die Lebensreiche, Phyrigische,
Von Tantalos im Schoose gezogen, an Siplos’ Gipfel;
Hökricht sei worden die und wie eins Epheusketten
Anthut, in langsamen Fels
Zusammengezogen; und immerhin bei ihr,
Wie Männer sagen, bleibt der Winter;
Und waschet den Hals ihr unter
Schneehellen Thränen der Wimpern. Recht der gleich
Bringt mich ein Geist zu Bette. (S 351, V. 852-861)

Hölderlin findet in Niobe ein “Bild des frühen Genies”, in welchem die Züge der Empedokles-Figur aufgenommen sind: Die “unschuldige Natur” verkehrt sich ins “Allzuorganische”, während Niobe “sich dem Aorgischen nähert” (S 415). Ihre folgende Verwandlung in einen weinenden Stein läßt sich so klimatheoretisch mit der Eifersucht der Sonne erklären: Unter deren verstärkter Einwirkung wird Niobes Fruchtbarkeit zur *Wüste*, ohne daß sie darum sterben müßte. Sie verfällt dem Schicksal, das auch Antigone droht: “Nicht unter Sterblichen, nicht unter Todten” (S 353, V. 881) soll diese lebendig in Fels eingeschlossen, aber am Leben erhalten werden. Die Kontamination des Lebens mit einem Tod,

der es nicht sterben läßt, eröffnet aber laut Hölderlin erst ein Leben jenseits dionysischer Verausgabung:

Es ist aber ein Behelf der geheimarbeitenden Seele, daß sie auf dem höchsten Bewußtseyn dem Bewußtseyn ausweicht, und ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem oft sogar blasphemischen Worte diesem begegnet und so die heilige lebende Möglichkeit des Geistes erhält. (S 414 f.)

Die *lebende Möglichkeit des Geistes* wird ihr dabei sowohl zugesprochen wie auch insgesamt aufrechterhalten, wo der Geist der Trennung von seinem mechanischen Anderen ebenso wie der Mensch der Trennung von der Dionysik bedarf. Die Worte, mit denen Antigone sich zum „Antitheos“ aufschwingt und „in Gottes Sinne, wie gegen den Gott sich verhält“ (S 416), werden sie daher auf dem Höhepunkt ihrer Identifizierung mit dem *Element* als eine von dessen Eifersucht Bestrafte charakterisieren: „In ihrem hohen Bewußtseyn vergleicht sie sich dann immer mit Gegenständen, die kein Bewußtseyn haben, aber in ihrem Schicksaal des Bewußtseyns Formen annehmen.“ (S 415) Das Bewußtsein erhält sich also, indem es sich als bewußtlos kennzeichnet: als die Falte zwischen der toten Stofflichkeit von Wüste und der Sprache, welche die Tote mit Bedeutung auflädt, ohne es darum zu verlebendigen. Anders als das ewige dionysische Leben, welches sich bloß durch die beständige Verausgabung im immer neuen Sterben vollziehen kann, ist die *Wüste* weder als Leben noch als Sterben zu fassen, sondern bleibt dieser Dionysik heterogen. Im Vergleich mit der Wüste spricht sich ein Totes der Sprache aus, das nicht sterben kann. Diese Sprache ist gleichermaßen noch *griechisch* wie schon *hesperisch*: distanzierte Nähe zum dionysischen *Element*. Der Chor ermutigt Antigone, den Umschlag vom einen ins andere nachzuvollziehen und das kommende Leben in ihrem Grab anzunehmen, indem er seinerseits auf den Mythos von Danaë verweist:

Der Leib auch Danaes mußte,
Statt himlischen Lichts, in Gedult
Das eiserne Gitter haben.
Im Dunkel lag sie
In in der Todtenkammer, in Fesseln;

Obgleich an Geschlecht edel, o Kind!
Sie zählte dem Vater der Zeit
Die Stundenschläge, die goldnen. (S 363, V. 981-987)

Der Goldregen, als welcher Zeus in Danäes Verlies eindringen und sich mit ihr vereinigen kann, wandelt sich in Hölderlins Übersetzung in den Rhythmus der Zeit, “[u]m es unserer Vorstellungsart mehr zu nähern”: Als *Vater der Zeit* ist Zeus aus *hesperischer* Perspektive nicht identisch mit dem dionysischen Rhythmus von bestimmender Unbestimmung, sondern gleichermaßen “Vater der Erde, weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen, *das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese*” (S 415). Die Zeitenwende vom *Griechischen* (und seiner Tendenz zum Streben in eine göttliche Welt) zum *Hesperischen* ermöglicht den Zugang zum *Element* nicht, indem der Mensch sich ihm angleicht, sondern indem das *Element* auf den Menschen zutritt. Solch *Streben aus einer anderen Welt in diese* zeigt sich bei Niobe als Katastrophe, bei Danäe, die zur Mutter eines Gottessohns erhoben wird, als ein Muster *hesperischer* Existenz. Zeus offenbart sich ihr nicht als mitreißende dionysische Zeit, sondern im Rhythmus der *Stundenschläge*, in welchem sie “dem Wandel der Zeit mitfühlend folget” (S 416). So setzt sie sich zwar immer neu der Zeitlichkeit des Elements und der beständigen Verausgabungsbewegung seiner szenischen Materialität aus, bleibt aber durch die ihr von ihrem Verließ auferlegte Distanz vor dieser Verausgabung geschützt. Weil ein *hesperischer* Zeus als *Vater* sowohl *der Zeit* als auch *der Erde* die Dionysik des “ewig menschenfeindlichen Naturgangs, auf seinem Wege in die andre Welt, *entschiedener zur Erde zwinget*” (S 418), ist *hesperische* Zeit durch die Erinnerung an menschliche Beschränktheit bestimmt. Sie ist nichts anderes als ein *Rhythmus*, der sich beständig an der Heterogenität dessen bricht, was nicht in der Dionysik des Elements aufgehen kann und so zurück zur *Erde zwinget*. Das Heterogene, das diese Kehre bewirkt, ist aber die Erdhaftigkeit selbst: die Bestimmungen des menschlichen Empfindungssystem, die einer Auflösung im *Element* widerstehen. Der *hesperische* Rhythmus der Zeit – von Bestimmten zu Bestimmten, von *Erde* zu *Erde* – ist eine szenische

Materialität, die nicht die dionysischen Szenen der *Phänomenologie* in ihrer Verflüchtigung, sondern das Heterogene selbst in seiner Widerständigkeit immer wieder zur Disposition stellt und so die immer neue, immer wieder vereinzelte Erfahrung der dionysischen Szene von einem festen Ort her ermöglicht. Sie vollzieht sich immer wieder neu als die paradoxe Verzeiträumlichung der *Vorstellung selber*, deren Unfaßlichkeit streng kantisch alle *Vorstellungen* begleiten muß und als Unfaßlichkeit deren Rhythmus immer neu anstößt.

Der sich zur *Erde kehrende* Selbstvergleich Antigones mit der Wüste birgt diese hesperische Erfahrung, welcher sich die Griechin Antigone aber nicht hingibt. In der Tragödie *Antigonä* äußert sich solch Rhythmus nun *hesperischer* Zeit nicht bloß in einer Rolle, sondern als Wechsel von *persona* zu *persona*: Antigone verweigert die Rolle der Danäe und hat sich schon selbst das Leben genommen, als zunächst Haemon und später auch Kreon sie befreien wollen. Haemon folgt ihrem Beispiel, nachdem er in seiner Raselei die *Vorstellung selber* erfährt und damit den Höhepunkt der Tragödie markiert. So endet diese dann als eine Tragödie des Kreons, der den folgenden Selbstmord seiner Frau und den Verlust seiner königlichen Autorität ertragen werden muß. Erst in dem von Kreon ertragenen Verlust zeigt sich die hesperische Dimension der *Antigonä*: Während im *Oedipus* der gestürzte Tyrann noch durch einen anderen ersetzt wird, deutet für Hölderlin die Tragödie um dessen Schwester-Tochter auf eine "republikanisch[e]" "Vernunftform" und damit die Demokratie der antiken Polis voraus: auf ein Griechenland, welches allerdings seinen dionysischen Ursprung zugunsten des *Hesperischen* vergessen wird.

Um solch Umbruchmoment aufnehmend zu modernisieren und damit das "Schicksaal seiner Zeit" zu treffen, hat der Dichter nach Hölderlin inkauf zu nehmen, daß "das Unendliche, wie der Geist der Staaten und der Welt, ohnehin nicht anders, als aus einem linkischen Gesichtspuncte kann *gefaßt* werden" (S 421). Die Tragödie stellt somit kein Wissen vom Verlauf der Dinge insgesamt dar, sondern ist, gerade wo sie den *lebendigen Sinn* trifft, immer Verzerrung. Damit spricht Hölderlin sowohl ein Urteil über den eigenen Versuch, in *Das untergehende Vaterland* ein Schema für die Gesamt-

heit des geschichtlichen Prozesses zu entwickeln, wie auch über das spätere *absolute Wissen* von *Hegels Philosophie*, dessen Geste sich der Dionysik des Moments öffnet und in dieser Szene in eine andere Geste, in ein absolut anderes Wissen, übergeht. Indem das Heterogene des *reinen Worts* vor der Verausgabung im *lebendigen Sinns* schützt, verbietet es auch die direkte Teilhabe an diesem. Das Wissen um das *himmlische Feuer*, das sich in der *schönen Empfindung* mitteilt, ist immer ein *linkisches* Wissen, vereinzelt und besondert, auch wo es ins Ganze trifft. Das dramatische Projekt Hölderlins – zumindest die Arbeit am *Empedokles* – mag auf die Produktion eines revolutionären Festspiels und damit auf die Versammlung eines *Wir* vor der Bühne seiner Tragödie zielen. Laut der späteren Präzisierung in seiner Tragödientheorie hat das vorgeführte Drama damit Anteil bloß an dieser *linkischen* Revolution. Jedes einzelne *Empfindungssystem* verhält sich zu den anderen *Empfindungssystemen* heterogen und setzt sich zu diesen immer wieder auf linkische Art und Weise in neue Verhältnisse. Eine republikanische Vernunftform, die ihre Dionysik nicht verleugnete, wäre erst verwirklicht, wenn solch *Linkisches* für jeden und jede, immer und überall gewährleistet wäre: nicht notwendig gelingend, sondern notwendig auch scheiternd, aber immer wieder neu zum Problem werdend.

Die Vielfältigkeit der *linkischen Revolution* unterscheidet sich von der Vielfältigkeit der hegelschen dionysischen Szenerie des *absoluten Wissens*, die immer schon gewährleistet ist, nur um sich selber zu zerstören und in eine andere Vielfältigkeit überzugehen. Denn das *absolute Wissen* erzeugt sich immer wieder neu als eine absolut demokratische Instanz, darf ihr Potential aber nicht ausschöpfen, um absolut demokratische Instanz zu bleiben. Das Vielfältige ist in ihr immer schon verloren wie immer schon erreicht: “Die kahl zusammenfassende Beteuerung ‘Denn alles ist gut’ ist die durch solche Reduktion trostlose Quintessenz des Idealismus.”³⁵⁴, schreibt Adorno über den Textkorpus, dem sowohl *Hegels Philosophie* als auch die Bemühungen Hölderlins angehören. Solcher Trostlosigkeit setzt sich in Hölderlins *Anmerkungen* aber das schwierige *Gesetz* der Distanz entgegen, das immer in Gefahr laufen muß, in der für das *Empfindungssystem* destruktiven Dionysik des

Alles ist gut unterzugehen: “Aber des Schicksaals ist furchtbar die Kraft.” (S 363, V. 990) leitet der Chor der *Antigonä* seine Beschreibung des Lykurgos-Mythos ein, der die Rache des Dionysos an seinen Verächtern beschreibt. Einer dionysischen Gefahr muß das *Empfindungssystem* sich aber auch immer wieder aussetzen, um, wenn auch *unter linkischem Gesichtspuncte* das Dionysische in seiner Vielfältigkeit zu ermöglichen.³⁵⁵ Und so ist es im letzten Akt der *Antigonä* eben auch Dionysos, der nun als ein “Nahmenschöpfer” (S 383, V. 1162) angerufen wird, um die in Theben herrschende zerstörerische Verwirrung aufzulösen: “Io! Du! In Feuer wandelnd! / Chorführer der Gestirn’ und geheimer / Reden Bewahrer! / Sohn, Zevs’ Geburt! Werd’ offenbar!” (S 385, V. 1195-1199) An solcher Offenbarung hindert Dionysos nicht seine Abwesenheit, sondern seine übergroße Nähe. Erst in seiner Distanzierung durch die Heterogenität des *reinen Worts* wird er als der erfahrbar, den Hölderlin in *Brod und Wein* einen im Ankommen begriffenen *Halbgott* nennt. Erfahrbar in immer neuen, wenn auch *linkischen* Szenen, immer wieder die Heterogenität des materiellen *lebendigen Sinns* ausschreibend. Hölderlins Bemühungen, das *Ding an sich* auf der Bühne der kantischen *Vorstellung* auftreten zu lassen, kulminieren in einer Epistemologie, welche sich nicht bloß dem Flüchtigen der Materialität verschrieben hat, sondern darüber hinaus ein ganz anderes, der Andersartigkeit des Materiellen eingedenkes Ethos solchen Wissens einfordert.

