

Nicolas Pethes

„Poëtische Prosa“

Kontingenz, Nüchternheit und die Form des Maßlosen in der Prosakonzeption Friedrich Hölderlins

Die Form des Formlosen: Theorien der Prosa um 1800

Anders als der Anspruch von ‚Theorie‘ zu suggerieren scheint, zielt eine Theorie der Prosa nicht auf Kenntlichkeit ihres Gegenstands. Denn Definitionen von Prosa sind negativer Natur: Als Prosa gilt Schriftsprache ohne sichtbare formale Strukturierung, etwa durch Metrum, Reim oder, typographisch, Verszeilenbruch. Prosa ist, kurz und privativ gesprochen, ungebundene Rede.¹

Als solche galt sie in traditionellen Dichtungstheorien aufgrund ihres Mangels an *dispositio* und *elocutio* und der daraus resultierenden Struktur- und Schmucklosigkeit als formlos. Dieses Verdikt hat vor allem die Romankritik seit dem 17. Jahrhundert geprägt: So warnt, unter vielen anderen kritischen Stimmen der Zeit, Pierre Daniel Huet nicht nur vor den moralisch bedenklichen Inhalten der Romane, sondern auch vor ihrem „verwirrete[n] Misch-Masch ohne Ordnung und annehmlichkeit“,² und noch bei Jean Paul, einem der ersten deutschsprachigen Theoretiker der Prosa, heißt es in der *Vorschule zur Ästhetik* über das Genre: „Auch die Freiheit der Prose fließet schädlich ein, weil ihre Leichtigkeit dem Künstler die erste Anspannung erlässt und den Leser vor einem scharfen Studium abneigt.“³

Dennoch sind Texte in Prosa selbstredend nicht einfach formlos. Schon aus grammatischer Perspektive ist das Verdikt nicht aufrechtzuerhalten, und folgt man dem weit gefassten Formbegriff, wie ihn Niklas Luhmann in Anlehnung an Fritz Heider und George Spencer Brown profiliert hat, ist ohnehin jede Artikulation als ‚Form‘ zu betrachten, nämlich als Selektion einer spezifischen Kopplung von Elementen aus einem Pool möglicher anderer Elemente. Ungeformt ist ein Text demnach niemals, gleich ob in Prosa oder Versen, sondern immer nur sein Medium.⁴

¹ Vgl. differenzierter: Karlheinz Barck: Prosaisch – poetisch, in: ders. u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, 87–112.

² Eberhard Guerner Happel: Der Insulanische Mandorell, Buch 3, Kap. 3: Mandorell hält einen schönen discours von dem Uhrsprunge der Romanen [nach Pierre-Daniel Huet: De l'Origine des Romans, Paris 1670], Hamburg/Frankfurt 1682, zitiert nach: Eberhard Lämmert (Hrsg.): Romantheorie 1620–1880. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland, Frankfurt a. M. 1988, 30–34, hier: 30.

³ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Norbert Miller, München 1989, Bd. 9, 248 f.

⁴ Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, 165 ff.

Orientiert man sich an diesem Verständnis von Form, so lässt sich die Frage nach Prosa unabhängig von quantitativen und qualitativen Kategorien der Gattungsästhetik stellen. Form als feste Kopplung aus einem lose gekoppelten Pool von Elementen zu verstehen, richtet das Augenmerk auf den Sachverhalt, dass die jeweilige aktualisierende Selektion vor dem Hintergrund des offenen Möglichkeitsraums potentieller anderer Selektionen erfolgt – und also contingent ist.⁵ Das bedeutet aber, dass dieser weite Formbegriff genau dasjenige in den Blick rückt, was der enge Formbegriff mithilfe rhetorischer und poetischer Regeln einzuhegen bemüht ist: die strukturelle Offenheit und potentielle Unbegrenztheit des Texts.

In diesem Sinne ist die Rede von Prosa als formloser Form (oder Form des Formlosen) zu verstehen: Der problematische Status von Prosa erwächst nicht aus ihrer Formlosigkeit, sondern aus der Kontingenz ihrer Form, für deren Selektion keine Kriterien angegeben werden können. Diese Kontingenz betrifft aber nicht nur die Ebene der Form, sondern auch diejenige des Inhalts: Die Kritik an Prosa, wie sie bis ins 19. Jahrhundert hinein artikuliert wird, zielt ja neben dem Mangel an Maß und Struktur auch auf die alltägliche Banalität und Nüchternheit des Erzählten. Bei Hegel heißt es etwa über den eben zitierten Jean Paul:

[S]o sieht man es denn auch den Jean Paulschen Kombinationen häufig an, daß sie nicht aus der Kraft des Genies hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen sind. Jean Paul hat deshalb auch, um immer neues Material zu haben, in alle Bücher der verschiedensten Art, botanische, juristische, Reisebeschreibungen, philosophische, hineingeschen, was ihn frappierte, sogleich notiert, augenblickliche Einfälle dazugeschrieben und, wenn es nun darauf ankam, selber ans Erfinden zu gehen, äußerlich das Heterogenste – brasiliianische Pflanzen und das alte Reichskammergericht – zueinandergebracht.⁶

Der Vorwurf an Prosa betrifft neben der Kontingenz der Form also auch die Willkür des Inhalts – gleichsam als fehle der Filter, der Aufnahme oder Ablehnung von Textelementen regelte, so dass sowohl das Stilmittel der *digressio* als auch das Inventar der *copia* unkontrolliert wuchern. In diesem zweifachen Sinne ist Jean Paul bei Hegel

5 Vgl. ebd. Die prosatheoretische Relevanz von Luhmanns Form- wie Kontingenzbegriffen ergibt sich dabei nicht zuletzt aus deren frappierender Nähe zur Beschreibung konsistenter Weltentwürfe im Modus des Möglichen in den knappen, aber maßgeblichen romantheoretischen Überlegungen von Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Hans-Robert Jauß (Hrsg.): Nachahmung und Illusion, München 1969, 9–27. Dass Kontingenzbeobachtung ein zentrales Strukturmerkmal des modernen Romans ist, gehört seit der umfassenden Studie von Werner Frick: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bde., Tübingen 1988, zum Konsens im Fach. Kontingenz meint hier freilich nur die inhaltliche Anlage, Handlungsführung und Weltbild der entsprechenden Romane, nicht die Frage ihrer Form.

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik [1818–28], in: ders.: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Bd. 13–15, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, 382.

Anhaltspunkt für die Diagnose der „Prosa der Verhältnisse“, durch die der Roman zum Schauplatz materiell-kontingenter – und als solcher *per se* ideallos-unkünstlerischer – Quisquilen wird:

Hier tut sich die ganze Breite der Prosa im menschlichen Dasein auf. Schon der Kontrast der bloß physischen Lebenszwecke gegen die höheren des Geistes, indem sie sich wechselseitig hemmen, stören und auslöschen können, ist dieser Art. [...] Das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint, ist deshalb nicht aus seiner eigenen Totalität tätig und nicht aus sich selbst, sondern aus anderem verständlich. Denn der einzelne Mensch steht in der Abhängigkeit von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen, welche er vorfindet, und sich ihnen [...] beugen muß.⁷

So oft diese Formulierungen im Zusammenhang mit Prosatheorien auch zitiert werden, so bekannt ist zugleich, dass die Einordnung des Romans als Spätprodukt der Verfallsphase der Kunst der literaturhistorischen Bedeutung von Prosa kaum gerecht wird. Und das nicht zuletzt, weil sich gerade Hegels Engführung von wörtlicher und metaphorischer Bedeutung des Begriffs Prosa – also der auf die Form bezogenen Verwendung des Begriffs für kostlose Texte mit der auf den Inhalt bezogenen Verwendung des Begriffs für die Darstellung der Realität der bürgerlichen Gesellschaft – als besonders anschlussfähig für die literarische Ästhetik des 19. Jahrhunderts erwiesen hat. Das lässt sich beispielsweise an Stifters Romanen und Erzählungen oder demjenigen, was Erich Auerbach mit Blick auf Flaubert die „ernste Nachahmung des Alltäglichen“ genannt hat, zeigen.⁸

Man wird also Hegels kulturkritische Perspektive hinter sich lassen müssen, um dem ästhetischen Potential auf die Spur zu kommen, das dem Zusammentreffen kontingenter Formen und alltäglicher Inhalte in Prosakonzeptionen um 1800 innewohnt – wobei unter ‚Konzeption‘ im Folgenden sowohl theoretische Reflexionen über prosaische Formen und Inhalte als auch textuelle Realisierungen von Prosa in Einzelwerken verstanden werden sollen. Bei der Suche nach Belegen für die ästhetische

7 Ebd., 197 f. Vgl. hierzu ausführlicher Nicolas Pethes: Milieu. Die Exploration selbstgenerierter Umwelten in Wissenschaft und Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: Archiv für Begriffsgeschichte 59 (2017), 139–156.

8 Erich Auerbach: Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen, in: Karlheinz Barck, Martin Treml (Hrsg.): Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, Berlin 2007, 439–465. Dieser Aufsatz ist eine zentrale Vorstudie zu Auerbachs Buch *Mimesis*, in der die Repräsentation minderer und alltäglicher Phänomene in der europäischen Literatur von der Antike bis ins 19. Jahrhundert verfolgt wird. Vgl. hierzu auch Friedrich Balke: *Mimesis* und *Figura*. Erich Auerbachs niedriger Materialismus, in: ders., Hanna Engelmeier: *Mimesis* und *Figura*. Mit einer Neuedition des *Figura*-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn 2016, 13–88. Franco Moretti hat Auerbachs These zur nicht nur komisch-lächerlichen Darstellbarkeit des Alltäglichen zum Ausgangspunkt seiner Anmerkungen zur Funktion von Prosa in Romanen des Realismus gemacht: Vgl. Franco Moretti: The Bourgeois. Between History and Literature, London 2013, chapter 2: „Serious Century“, 67–100.

Würdigung von Kontingenz und Willkür im Roman, in dem beide Aspekte zusammenfallen, wird man – neben der ironischen Inszenierung von Digressionen, Einschüben und Anhängen bei Jean Paul – vor allem auf Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795/96 stoßen: Die *Lehrjahre* mit ihrem „realistischen Tick“⁹ bringen nicht nur wiederholt den Zufall als positive Alternative gegen den Glauben des Titelhelden an eine schicksalhafte Steuerung seines Lebenswegs in Position, sondern binden ihn zudem ausdrücklich gattungstheoretisch ein: Im Gespräch über Roman und Drama im siebten Kapitel des fünften Buchs „vereinigt[]“ sich die Theatergesellschaft bekanntlich, dass eine externe Handlungssteuerung und geschlossene Form nur in der Tragödie „statthabe“, während „man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne.“¹⁰ Damit ist die den zeitgenössischen Romanen oft vorgeworfene unmotivierte Willkür und Offenheit der Handlungsführung gattungsästhetisch nobilitiert.

Diese Aufwertung geringfügiger Ereignisse und willkürlicher Handlungselemente betrifft aber nicht nur die inhaltliche, sondern auch die formale Dimension des *Meister*. Das herauszustellen ist eben der Kern von Friedrich Schlegels wegweisender Rezension des Romans, in der Schlegel darauf hinweist, dass die *Lehrjahre* das Fehlen eines formalen Rahmens durch das interne Wechselspiel aus Voraus- und Rückdeutungen, Wiederholungen und Überblendungen der Motive kompensieren und so ihre Form immanent generieren:

Der angeborne Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden, äußert sich in den größeren wie in den kleineren Massen. Keine Pause ist zufällig und unbedeutend [...]. Diese wunderbare Prosa ist Prosa und doch Poesie.¹¹

Die Einheit des Romans ist gemäß dieses Verständnisses Folge der Selbstorganisation seiner Elemente. Die Voraussetzung für diese Selbstorganisation ist aber eben die doppelte Offenheit des Textes, d. h. das Zusammenspiel seiner formalen Kontingenz mit den inhaltlichen Zufällen und Beiläufigkeiten. Denn nur weil der Roman nicht auf eine Form festgelegt ist, kann er eine solche Vielzahl beliebiger inhaltlicher Elemente in sich aufnehmen, die sich dann wiederum frei von externen Steuerungsregeln in Gestalt von Rekursionen und Rückverweisen zu einer selbstgenerierten Binnenstruktur fügen. Es ist also gerade die Kontingenz von Prosa, die zur Grundlage ihrer spezifischen Selbstordnung wird.

⁹ So Goethe in seinem Brief an Schiller vom 9. Juli 1796, zitiert nach Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, mit Kommentar und Registern, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 7, München 1981, 643.

¹⁰ Ebd., 308.

¹¹ Friedrich Schlegel: Über Goethes *Meister*, in: ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler u. a., München/Paderborn/Zürich 1958 ff., Bd. 2, 126–147, hier: 132.

Auch damit ist das ästhetische Potential von Prosa in der Literatur und Literaturtheorie um 1800 aber noch nicht vollständig erschlossen. Wie Walter Benjamin in seiner Arbeit zum *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* anhand von Schlegels Romantheorie herausgearbeitet hat, schlägt die Komplementarität von Kontingenz und Ordnung im Rahmen der frühromantischen Kunstkonzepion am Ende wieder in eine „Aufhebung aller Begrenzung“¹² um: Denn wenn das Kunstwerk Form aus der Binnenreflexion seiner einzelnen Elemente gewinnt, dann impliziert dieser Selbstorganisationsprozess ein Wissen um die Möglichkeit der Auflösung dieser selbstgenerierten Form. Eben darin sieht Benjamin mit Schlegel aber das höchste Potential von Kunst: Betrachtet man jede Werkform als Begrenzung, so öffnet deren Aufhebung das Einzelwerk auf die absolute Idee der Kunst hin – weswegen sich nach Benjamin die „Idee der Poesie“ in „Gestalt von Prosa“ realisiert.¹³

Die formale wie inhaltliche Kontingenz von Prosa wird also um 1800 nicht nur kritisch gesehen, sondern auch als Möglichkeit, gerade im Modus der Ungebundenheit die denkbar höchste Offenheit und Anschlussfähigkeit eines Textes zu realisieren. Zugleich ist diese Möglichkeit aber nicht einfach nur gegeben bzw. durch das Schreiben ‚formloser‘ Texte einzulösen. Vielmehr ist die ‚Entgrenzung‘ des Werks auf seinen prosaischen Kern hin Resultat der Wiederauflösung einer selbstgenerierten Struktur.

Man hat oft gefragt, ob dieser Prozess bei Schlegel und Novalis lediglich postuliert wird oder in Werken wie *Lucinde* oder *Heinrich von Ofterdingen* nachweisbar ist. Im Folgenden soll diese Frage aber anhand eines anderen Textkorpus weiterverfolgt werden, das am Ende von Benjamins Romantikarbeit ausblickhaft erwähnt wird und besonders gut geeignet scheint, das angedeutete Modell einer ‚Prosakonzeption‘ um 1800 – verstanden als Form und Inhalt bzw. Theorie und Praxis von Texten zugleich – zu veranschaulichen: Texten von Friedrich Hölderlin. Benjamin nimmt hierbei bezeichnenderweise aber nicht diejenigen Werke in den Blick, die tatsächlich in Prosa verfasst wurden, sondern vielmehr die späten Hymnen, in deren Gedichtform er eine spezifische Tendenz zum Prosaischen erkennt.¹⁴ Dieser Ansatz, den poetologischen Gehalt von Prosakonzeptionen um 1800 aus Motiven, Strukturen und Transformationen lyrischer Texte abzuleiten, soll hier exemplarisch vertieft werden.

¹² Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974–1991, Bd. 1, 9–120, hier: 72.

¹³ Ebd., 98. Diese These ist auch Ausgangspunkt der Studie von Ralf Simon: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013.

¹⁴ Vgl. Uwe Steiner: Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins, Würzburg 1989, 97 ff.

Die Nüchternheit der Poesie: Hölderlins Dichtungskonzeption als Negierung von Form

Dass Hölderlins später Lyrik ein prosaischer Kern eigne, leitet Benjamin aus dem „Satz von der Nüchternheit der Kunst“ ab, der dem Anspruch an Dichtung, Ausdruck des Absoluten zu sein, nicht etwa entgegenstehe, sondern vielmehr unmittelbar mit diesem Anspruch zusammenhänge.¹⁵ Denn insofern das Absolute umfassend sei, habe es in seiner Unbegrenztheit auch das vermeintliche Gegenprinzip zur poetischen Form zu umgreifen. Das ist Benjamin zufolge der Kern des oxymoralen Kompositums vom ‚Heilignüchtern‘, wie es sich beispielsweise signifikant am Ende der ersten Strophe von *Hälften des Lebens* findet:

Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssem
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.¹⁶

Als Engführung eines semantischen Gegensatzpaars spiegelt der Ausdruck ‚heilignüchtern‘ – darin der Wasseroberfläche vergleichbar, in der sich die Schwäne spiegeln – an der Gelenkstelle der beiden Strophen zum einen den Umschlag aus dem Zustand der Harmonie aller Gegensätze in der ersten in denjenigen des Verlusts dieser Harmonie in der zweiten, in deren Winter „Blumen“ und „Sonnenschein“ verloren sind, „Die Mauern [...] / Sprachlos und kalt“ stehen, und die Wetterfahnen auf den Kirchtürmen „im Winde / Klirren [...]“ (ebd.). Zum anderen aber markiert der Neologismus als morphologische Fügung der poetischen Vorstellung vom ‚Heiligen‘ und der prosaischen Vorstellung vom ‚Nüchternen‘ zugleich die Zusammengehörigkeit der beiden Kontrastbegriffe im Allgemeinen wie der beiden Strophen im Besonderen.¹⁷

Diese Zusammengehörigkeit ist bei Hölderlin allerdings nicht als dialektische Synthese gedacht, in der die Unterscheidung zwischen heiliger Poesie und nüchternen

¹⁵ Benjamin, Begriff der Kunstkritik (Anm. 12), 111.

¹⁶ Friedrich Hölderlin: *Hälften des Lebens*, in: ders.: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992–1994, Bd. 1, 320. [Sigle: HSW]. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Edition unter Angabe der Bandnummer und der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen

¹⁷ Zum zugrundeliegenden Topos der *sobria ebrietas* (nüchternen Trunkenheit), der die Notwendigkeit des Ausgleichs dichterischer Begeisterung durch besonnene Komposition bezeichnet und in diesem Sinne in der Weimarer Klassik aufgegriffen, von Hölderlin aber bewusst wieder in Fühlung mit der rationalitätsfremden Dimension der Poesie gebracht wird, vgl. Jochen Schmidt: *Sobria ebrietas*. Hölderlins *Hälften des Lebens*, in: Hölderlin Jahrbuch 23 (1982/83), 182–190. Auch dieser Lesart geht es aber nicht um ein Ausspielen der Begeisterung gegen die Nüchternheit, sondern um die Markierung, dass ein auf Vollkommenheit zielendes Dichtungsverständnis das vermeintlich unpoetisch Nüchternen miteinzubegreifen habe.

Prosa ‚aufgehoben‘ wäre. Im Unterschied zu Hegel geht es Hölderlin um den unendlichen und offenen Prozess wechselseitiger Transformationen zwischen beiden Vorstellungen, innerhalb dessen sie sowohl als harmonische Einheit als auch als entgegengesetzte Differenz kenntlich werden, und also als „Harmonischentgegengesetztes“ koexistieren. Mit diesem Kompositum umreißt Hölderlin in *Über die Verfahrungsweise des poëtischen Geistes* seine Vorstellung vom Absoluten, das als Absolutes noch sein mangelhaftes Anderes einzuschließen hat:

Der Mensch sucht also in einem zu subjektiven Zustande, wie in einem zu objektiven vergebens seine Bestimmung zu erreichen, welche darin besteht, daß er sich als Einheit in Göttlichem-Harmonischentgegengesetztem enthalten, so wie umgekehrt, das Göttliche, Einige, Harmonisch-entgegengesetzte, in sich, als Einheit enthalten erkenne. (HSW, Bd. 2, 546)

Hölderlin skizziert den Prozess der ästhetischen Formbildung aber nicht nur als beständiges Wechselspiel zwischen dem prinzipiellen Streben nach dem unbegrenzten Allgemeinen und der Begrenzung der jeweiligen Einzelartikulationen, sondern auch ganz konkret als Aufeinandertreffen der „ursprüngliche[n] Empfindung des Dichters“ mit dem „Unbekannte[n] und Ungenannte[n] in seiner Welt“, also demjenigen, das ihm vor aller sprachlichen Beschreibung und Kategorisierung als Erfahrung oder Erlebnis begegnet (HSW, Bd. 2, 551). Dieser Zustand des vorsprachlichen Empfindens ist es, der die „schöpferische Reflexion“ auslöst, in welcher der Dichter eine der Eigenheit seiner Wahrnehmung kommensurable Sprache hervorbringt. Sprache ist also weniger vorab existierendes Medium, sondern selbst allererst „Produkt dieser schöpferischen Reflexion“, die selbst noch ohne vorausgehende Begrenzung „auf den unendlichen Stoff und die unendliche Form“ zielen kann und muss, um die Eigenheit des Empfindens nicht in fremde Zeichen zu übertragen und zu verfälschen (ebd.). Da sie aber umgekehrt zwangsläufig Sprache und Zeichen werden muss, ist das Werk so zu präsentieren, dass alle bestimmten und endlichen Bezeichnungen in ihrer potentiellem Fortsetzbarkeit und Öffnung auf das Absolute und Allgemeine erkennbar bleiben, oder wie es bei Hölderlin heißt: Der Künstler muss seine Sprach- und Zeichenwahl erklären

in ihrem Maß, in der schönen Bestimmtheit und Einheit und Festigkeit ihrer unendlichen Zusammenstimmung, in ihrer unendlichen Identität und Individualität, und Haltung, in ihrer poëtischen Prosa eines allbegrenzenden Moments, wohin und worin sich negativ und eben deswegen ausdrücklich und sinnlich alle genannten Stücke beziehen und vereinigen, nämlich die unendliche Form mit dem unendlichen Stoffe, dadurch, daß *durch jenen Moment* [...] sich beede in der Langsamkeit und Schnelligkeit endlich im Stillstande der Bewegung negativ vereinigen, immer durch ihn und die ihm zum Grunde liegende Tätigkeit, die *unendlich schöne* Reflexion, welche in der durchgängigen Begrenzung zugleich durchgängig beziehend und vereinigend ist. (HSW, Bd. 2, 551)

Diese Schlussätze des Aufsatzes können hier nicht erschöpfend interpretiert werden. Sie interessieren in erster Linie wegen ihres Grundgedankens, dass jede

Hervorbringung eines Kunstwerks die Begrenztheit und Fremdheit der eigenen Sprachgebung mit Elementen zu deren Auflösung kombinieren muss – das aber nicht durch die Tilgung der konkreten Artikulationen, sondern indem deren sinnliche Konkretheit in ihrer jeweiligen Begrenzung beständig, d. h. potentiell unendlich, weiterverknüpft und weiterbezogen wird. Und in diesem Sinne spricht Hölderlin an der zitierten Stelle auch von „poëtische[r] Prosa“ als einem weiteren analog zum ‚Heilignüchternen‘ und ‚Harmonischentgegengesetzten‘ gebildeten Oxymoron – wobei das ‚Harmonischentgegengesetzte‘ gewissermaßen als Metaformel für alle diese Bildungen fungiert, insfern es die Einheit des Gegensatzes von Harmonie und Gegensatz repräsentiert, die jede einzelne oxymorale Fügung für sich abbildet. Prosa poetisch zu verstehen meint hier ein zweifaches, nämlich das avisierte poetisch Absolute in der Auflösung des Prosaischen, verstanden als das negativ Begrenzte der konkreten Zeichenform, auf ein Prosaisches, verstanden als ein unbegrenzt Verweisendes, in den Blick zu bekommen.

Was diese Forderung für die konkrete ästhetische Theorie und dichterische Formbildung bedeutet, lässt sich in einem nächsten Schritt anhand der Überlegungen nachvollziehen, die Hölderlin in seinem Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 zum Zusammenhang von antiker und moderner Dichtung angestellt hat. ‚Heiligkeit‘ bzw. ‚Poesie‘ stehen hier auf Seiten des der Gegenwart fremden antiken Pathos, während ‚Nüchternheit‘ bzw. ‚Prosa‘ Prinzipien der zeitgenössischen deutschen Dichtung sind, die Hölderlin auch das Eigene, Nationelle, Hesperische oder Vaterländische nennt und die alltägliche Inhalte und sachliches Schreiben zulassen: „Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel“ (HSW, Bd. 3, 460).¹⁸

Im Unterschied zu Schillers Gegenüberstellung von naiver und sentimentalischer Dichtung oder Schlegels Anschluss an die *Querelle* der Antiken und Modernen geht es Hölderlin also nicht um die Reflexion eines wie immer gearteten Vorzugs des poetischen Pathos der Antike gegenüber der prosaischen Nüchternheit der Gegenwart. Dichtung entstehe vielmehr dadurch, dass man das der eigenen Zeit und Kultur Zugehörige nach Durchgang durch das fremde und vergangene Gegenprinzip nicht mehr als quasi-natürliche Vorgabe, sondern als selbstgewählte und selbstgestaltete Artikulation vollende. Wenn Hölderlin schreibt, „Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen“ (HSW, Bd. 3, 459 f.), dann meint er eben dieses Bestreben, sich das der Gegenwart zugehörige Prinzip der Nüchternheit und die mit ihm einhergehenden sachlichen Inhalte des Alltagslebens, die nur aus klassizistischer Sicht unkünstlerisch und contingent wirken, in Auseinandersetzung mit dem antiken Poesie-Pathos neu anzueignen.¹⁹

¹⁸ Vgl. Peter Szondi: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, in: ders.: *Schriften 1*, hrsg. von Jean Bollack u. a., Frankfurt a. M. 1978, 345–366.

¹⁹ Vgl. zur Nüchternheit als dem der Empirie des Lebens zugewandten ‚naiven‘ Ton, den der moderne Dichter als Gegengewicht zum „Holzweg“ des Idealismus als das ihm ‚Eigene‘ zu freiem Ge-

Auch hier kommt es mithin wieder zu einer Harmonisierung des Entgegengesetzten im Prozess des Durchgangs durch Gegensatzpaare. In einem vergleichbaren Sinne heißt es bereits in Hölderlins Brief vom 12. November 1798 an Christian Ludwig Neuffer:

Das Reine kann sich nur darstellen im Unreinen und versuchst Du, das Edle zu geben ohne Gemeines, so wird es als das Allerunnatürliche, Ungereimteste dastehn, [...] weil das Schöne, so wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, von den Umständen unter denen es hervorgeht, notwendig eine Form annimmt, die ihm nicht natürlich ist, und die nur dadurch zur natürlichen Form wird, daß man eben die Umstände, die ihm notwendig diese Form gaben, hinzunimmt. (HSW, Bd. 3, 316 f.)

Dasjenige, was Hegel als prosaisches Ende der Kunst kritisieren wird, der Einbezug des Nüchtern-Sachlichen ins Kunstwerk, ist für Hölderlin mithin dessen notwendiger Bestandteil – und ‚ungereimt‘ ist folglich gerade nicht das Schreiben von Prosa, sondern vielmehr jede idealistische Poesie, die sich von deren Kontingenz ‚rein‘ zu halten bemüht.²⁰ ‚Prosa‘ ist entsprechend weder Mangel an Form noch kunstloser Inhalt, sondern eine Schreibweise, die als Charakteristikum hesperischen Dichtens im Durchgang durch die der Gegenwart fremdgewordenen antiken Formen als poetische Form eigenen Werts erarbeitet werden muss.

In einem Aufsatz aus dem Umfeld der Romantikarbeit hat auch Benjamin diesen Zusammenhang am Beispiel der zwei Gedichtfassungen *Dichtermuth* und *Blödigkeit* von 1800 bzw. 1805 herausgearbeitet: Während *Dichtermuth* noch von einer mythischen Trennung von göttlicher und menschlicher Welt und einer entsprechenden Abhängigkeit des Menschen ausgehe, propagiere *Blödigkeit* ein immanentes Modell, in dem das Verhältnis zwischen Gott und Mensch vom Dichter gestiftet werde, so dass der Bezug auf das Heilige selbst Produkt eines nüchternen Akts – oder eben das poetische Produkt des Prosaischen – sei. In dieser Relativierung der Autonomie des Göttlichen sei aber gerade keine Beschränkung des Dichterischen, sondern dessen höchste Potenz zu erkennen: „Die Versachlichung der Gestalt in der Idee bedeutet zugleich: ihr immer unbegrenzteres und unendliches Umsichgreifen, die Vereinigung der Gestalten in der Gestalt, zu der die Götter werden.“²¹

brauch erlernen muss und nur dadurch Dichtung gerade in Prosa lebendig gestalten kann, Szondi, Überwindung des Klassizismus (Anm. 18), 364: „Denn der Ausschluß der Wirklichkeit aus der Poesie, durch den das warme Leben (das Pathos) im Dichter vor der eiskalten Geschichte des Tags (vor dessen Nüchternheit) sollte geschützt werden, entzog der solcherart sich abgekapselten Poesie das Leben.“

20 Vgl. zum Begriff des Ungereimten im Anschluss an Kants Kritik populärphilosophischer Schreibweisen einerseits, Denkfehler andererseits Wolfgang Hottner: Ungereimtheit. Poesie und Prosa um 1755, in: Reto Rössler, Tim Sparenberg, Philipp Weber (Hrsg.): Kosmos und Kontingenz, Paderborn 2016, 127–139.

21 Walter Benjamin: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, in ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1977–1991, Bd. 2, 105–126, hier: 120; zur Nüchternheit ebd., 125. Vgl. auch Hans Jürgen Scheuer: Verlagerung des Mythos in die

Auf diese Weise koppelt das harmonisch entgegengesetzte Kompositum ‚heilig-nüchtern‘ nicht nur die inhaltliche Beziehung zwischen Gott und Mensch, sondern auch die formale Relation zwischen einer poetischen und einer prosaischen Fassung dieser Beziehung. Daraus folgt aber nicht, dass *Blödigkeit* in Prosa geschrieben wäre – das asklepiadeische Versmaß bleibt vielmehr erhalten. Es bedeutet aber, dass das klassische Verständnis der poetischen Form als einer harmonischen Einheit durch die Reflexion der Konstruiertheit dieser Einheit relativiert wird. An diese Beobachtung schließt auch Theodor W. Adornos Argumentation in seinem *Parataxis*-Aufsatz von 1963 an, führt sie aber mit Blick auf die Frage der poetischen Form einen entscheidenden Schritt weiter: Entgegen der gängigen Interpretationen von Emil Staiger oder Martin Heidegger lehnt Adorno es ab, Hölderlins Gedichte als subjektive Erlebnis- oder Ausdruckslyrik bzw. Versifizierung allgemeiner philosophischer Konzepte zu lesen. Denn diese Lesarten unterstellen eine Unterordnung von Gedichten unter die „Norm des Diskursiven“, der sie sich durch die Widerständigkeit ihrer „Form“ sperren.²²

Auch bei Adorno ist der Formbegriff also gerade nicht als klassisch-harmonisierende Kehrseite einer inhaltlichen Aussage des Gedichts zu verstehen, sondern als Einspruch gegen deren Lesbarkeit: Weder gebrauche Hölderlin abstrakte Begriffe in der idealistischen Allgemeinheit Schiller’scher Gedankenlyrik, noch verkläre er seine naiv-realistischen Darstellungen des Besonderen zu einem Mythos ursprünglicher Naturverbundenheit. Das Prinzip von Hölderlins Lyrik laute vielmehr: Negativität der Form.²³ Diese Negativität wiederum, verstanden als Absage an die Versöhnung des Allgemeinen mit dem Besonderen (d. h. der Vorstellung einer Harmonisierung ohne Aufrechterhaltung der Gegensätze), ist Adorno zufolge in denjenigen Elementen von Hölderlins Gedichten angelegt, die Adorno entgegen der Gattungserwartung als ‚prosaisch‘ bezeichnet. Zu diesen Elementen gehören Gegenfragen, durch die Hölderlins Verse ihr eben Gesagtes umgehend wieder relativieren oder zurücknehmen, so zum Beispiel „Wie denn nun?“ oder „Wo aber?“ sowie auch das „Weh mir, wo nehm ich [...]?“ aus *Hälfte des Lebens*; des Weiteren logische Konjunktionen wie „nämlich“ oder „denn“, die mitunter programmatisch ohne konsekutiven Anschluss bleiben.

Die prosaische Tendenz von Hölderlins Lyrik entsteht mithin aus einer zweifachen Bewegung: zum einen aus der Hervorhebung syntaktischer und logischer Elemente wie Gegenfragen und Konjunktionen, die bereits für sich genommen nicht zum poetischen Vokabular zu gehören scheinen; zum anderen aus der Tatsache, dass just diese syntaktischen und logischen Kontrafakturen sich obendrein gegen homogenisierende

Struktur. Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge *Muth des Dichters – Dichtermuth – Blödigkeit*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), 250–277.

22 Theodor W. Adorno: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins, in: ders.: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970–1980, Bd. 11, 447–491, hier: 460.

23 Ebd., 469. Adorno führt hier Belege für die differenzierende und distanzierende Funktion von Hölderlins Sprache an und bezeichnet die „Sprachform“ entsprechend als „Fremdheit“ und „Hiatus“ (ebd., 470).

Lektüren sperren, indem sie argumentativ und semantisch leerlaufen und also gerade nicht in eine diskursive Stimmigkeit übertragbar sind. Eben diese Aneinanderreihung widersprüchlicher Elemente, die der Vorstellung einer lyrisch geschlossenen Formensprache entgegenstehen, bezeichnet Adorno als das parataktische Prinzip von Hölderlins späten Gedichten, deren Struktur entsprechend nicht mehr aus der Reimform, sondern aus einer negativen Syntax und Logik resultiert, und die in diesem Sinne prosaisch wirken:

Sie nähern aber als reimlose in ihrer Strenge paradox sich der Prosa und werden dadurch der Erfahrung des Subjekts kommensurabler als die offiziell-subjektiven Reimstrophen. Ihre Rigidität wird beredter denn das scheinbar Flexiblere. Mit dem Übergang zu den freien Bildungen der späten Hymnen hat Hölderlin diese Tendenz explizit gemacht. Die reine Sprache, deren Idee sie konfigurieren, wäre Prosa wie die heiligen Texte.²⁴

Es ist also gerade die Verweigerung poetischer Formung, die das Potential der Dichtung erweitert – und an eben dieser Stelle trifft sich Adornos Beobachtung zur parataktisch-paradoxen Anlage der späten Lyrik Hölderlins mit der These zum Roman als Aufhebung aller Begrenzungen im frühromantischen Kunstverständnis: Beide zielen aufs Heilige bzw. Absolute, setzen aber auf eine Reduktion der formalen Geschlossenheit des Ausdrucks zugunsten der Öffnung des Kunstwerks auf das von geschlossenen Formen Unfassbare.²⁵ Poesie und Prosa, Form und Formlosigkeit, oder, wie es in *Die Verfahrensweise des poetischen Geistes* heißt, „Maß“ und „unendliche Zusammensetzung“ (HSW, Bd. 2, 552) sind bei Hölderlin mithin nicht als zu überwindender Gegensatz, sondern zugleich als Einheit und als Differenz verstanden, d. h. als ‚Harmonischentgegengesetztes‘ oder eben: ‚poetische Prosa‘.

Sehnsucht ins Ungebundene und Maßlose: Die Gedichte *Mnemosyne* und *In lieblicher Bläue*

Wie lässt sich diese ‚Konzeption‘ – verstanden als poetologische Reflexion wie dichterische Umsetzung des Modells einer Verbindung der Gegensätze von Poesie und Prosa – aber unabhängig von diesen theoretischen Rekonstruktionen in Dichtungen selbst nachvollziehen? Dies soll hier anhand zweier Beispiele entfaltet werden, die in

24 Ebd., 470.

25 Vgl. zur „Idee der Immanenz des Absoluten, dessen Ausdrucksform nicht als definitiver Modus eines eminenten Gehalts gedacht werden kann“, Volker Rühle: „Schikliche Hände“. Der Anspruch des Absoluten in Hölderlins Dichtung, in: Christoph Jamme, Anja Lemke (Hrsg.): „Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes“. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins, München 2004, 197–222, hier: 215.

Adornos Aufsatz ebenfalls eine zentrale Rolle spielen: der Hymne *Mnemosyne* in ihrer dritten Fassung von 1803, die zwar in Gedichtform notiert ist, aber freie Rhythmen und wechselnde Tonlagen aufweist, sowie der in Prosa überlieferten Aufzeichnung *In lieblicher Bläue* aus der Zeit im Tübinger Turm.

Mnemosyne, deren dritte Fassung als einzige den Namen der Mutter der Musen im Titel trägt sowie mit deren Tod endet, reflektiert explizit das Problem der Auflösung von Ordnung und Maß: Der Beginn der Hymne evoziert die Vorstellung eines drohenden Weltenbrands (*ekpyrosis*) angesichts eines Bruchs mit den „alten / Gesetze[n] der Erd“ sowie einer allgemeinen Sehnsucht „Ins Ungebundene“. Diesem drohenden Ordnungsverlust setzt die Hymne die Forderung „Vieles aber ist / Zu behalten“ entgegen, für die die Kunst im Anschluss an Mnemosynes Erinnerungsauftrag einzustehen hat (HSW, Bd. 1, 364).

Diese Bewahrungsleistung ist aber, wie die zweite Strophe zeigt, eine zutiefst künstliche: Denn eigentlich ist es der Kreislauf der Natur, der Stabilität durch zyklische Wiederkehr gewährt. Auf diese Weise ist Natur aber zugleich Schauplatz steter Vergänglichkeit, gegen die Dichtung „zornig“ aufgekehrt, wenn sie das Verlorene zu bewahren versucht (HSW, Bd. 1, 365).

Indem sie sich aber zu Anwälten des Vergänglichen machen, sind Erinnerung und Kunst nicht nur die Instanzen, die der Sehnsucht ins Ungebundene entgegenwirken: Vielmehr ist Kunst, indem sie Vergängliches bewahrt, zugleich auch Ausdruck dieses Vergehens selbst, also des Todes – Achills, Ajax', Patroklos' und „Noch andere[r] viel“. Sie dokumentiert auf diese Weise just den Auflösungsprozess, dem sie entgegenzuarbeiten versucht. Und genau darin liegt auch das ‚Fehlen‘ (im Sinn von ‚Verfehlen‘) der Trauer, von dem der letzte Vers spricht: Indem sie an den Verlust von Ordnung erinnert, affirmsiert Dichtung diejenige Deformierung, gegen die sie anschreibt.

Die Auflösung von Ordnung und die Sehnsucht ‚ins Ungebundene‘ können aber zugleich auch als Kommentar zur Prosaisierung der Kunst um 1800 verstanden werden, der Dichter entgegenzuwirken versuchen, wenn sie an vergangene Zeiten poetischer Geschlossenheit erinnern. Damit besingen sie aber zugleich die Vergänglichkeit dieser Formensprache und präsentieren mithin als Poesie deren Tendenz zur Prosa. Der einzige Ausweg aus diesem ‚Fehlen‘ der Trauer um den Verlust der Poesie scheint der Verzicht auf ihre Unterscheidung:

Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See. (HSW, Bd. 1, 364)

Fragt man nach Prosakonzeptionen im doppelten Sinne, so ist dieses Mittelbild des ‚schwanken Kahns‘ am Ende der ersten Strophe auch Bild eines beweglichen Ausgleichs zwischen Form und Formlosigkeit. Dazu passt die eigentümliche Veruneindeutigung aktiver und passiver Rollen – wer wiegt wen? – durch die Transformation des Partizips ‚schwankend‘ in ein neologistisches Adjektiv zur Bezeichnung eines

„medialen“ Zustands. Entsprechend mischt das Gedicht Daktylen mit freien Versen und unterstreicht deren syntaktische Autonomie gegenüber der Versordnung durch zahlreiche Enjambements; hinzu kommen die von Adorno bemerkten Häufungen logischer Konnektoren wie „daß“, „aber“, „und“ oder „nämlich“ sowie, besonders auffällig, die Fragen, die die zweite Strophe rahmen: „Wie aber liebes?“ (HSW, Bd. 1, 364) und „aber was ist dies?“ (HSW, Bd. 1, 365). Man wird sie als prosaische Infragestellungen des poetisch Gesagten zu lesen haben, und also als ein dem Gedicht immanenten Widerspruch gegen seinen poetischen Anspruch, durch formal-motivische Geschlossenheit „Vieles [...] Zu behalten“, in Gestalt einer Öffnung aufs Ungebundene.

Zu dieser Beobachtung einer Selbstauflösung der poetischen Form in prosaische Wendungen passt schließlich der editionsphilologische Befund, dass es ‚den‘ Text der Hymne nicht gibt, sondern nur die Abfolge dreier Schreibansätze und deren Neufassung.²⁶ Dieser textgenetische und editorische Befund gilt *a fortiori* für das zweite Beispiel, das hier betrachtet werden soll, *In lieblicher Bläue*. Zu diesem Text ist gar keine Handschrift überliefert, sondern nur der Abdruck am Ende von Wilhelm Waiblingers Briefroman *Phaëton* aus dem Jahr 1823.²⁷

Waiblinger hat diesen Roman nicht nur in deutlicher Anlehnung an Hölderlins *Hyperion* konzipiert, sondern die Titelfigur anhand der Eindrücke seiner eigenen Besuche bei dem kranken Dichter gestaltet: In kaum verhohlener Kontrafaktur des Schicksals von Diotima bzw. Susette Gontard schreibt Phaëton seinem Freund Theodor Briefe aus Griechenland über die Begegnung mit der Künstlerin Cäcilie und seine Liebe zu Atalanta, nach deren Tod er dem Wahnsinn verfällt. Von diesem Wahnsinn berichtet der Roman anhand des auch Hölderlin zugeschriebenen wilden Klavierspiels sowie der notorisch wirren Aufzeichnungspraxis. Diese letztere wird im Roman aber nicht nur erzählt, sondern auch exemplarisch dokumentiert:

Alles, was er bekommen konnte von Papier, überschrieb er in dieser Zeit. Hier sind einige Blätter aus seinen Papieren, die zugleich einen tiefen Blick in den schrecklichen Zustand seines verwirrten Gemüthes geben. Im Original sind sie abgetheilt, wie Verse, in einer Pindarischen Weise.²⁸

Es folgt der Abdruck des dreiteiligen Texts, der mit den Worten *In lieblicher Bläue* einsetzt. Da dieser Text ansonsten nicht überliefert und auch die Handschrift verloren ist, fungiert der Roman an dieser Stelle einerseits weniger als Herausgeberfiktion denn als tatsächliche Edition. Andererseits verbindet er diese Edition aber mit der Auskunft, die ursprünglich versifizierte Fassung in die vorliegende Prosaform übertragen zu haben.

²⁶ Vgl. Jochen Schmidt: Hölderlins Hymne *Mnemosyne*. Ein altes philologisches Problem in neuen Editionen und Interpretationen, in: *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 5 (1991), 122–157.

²⁷ Friedrich Wilhelm Waiblinger: *Phaëton*. Zwey Theile, Stuttgart 1823, 153–156.

²⁸ Ebd., 152f.

Es besteht demnach ein eigentümlicher Widerspruch zwischen überlieferter Textgestalt und editorischem Kommentar, der zu einem prekären – oder ‚schwanken‘ – Zwischenstatus des Textes zwischen Poesie und Prosa führt. Das hat in der Geschichte der Hölderlinphilologie dazu geführt, dass Editoren versucht haben, die angeblich originale Versfassung zu restituieren – so beispielsweise Ludwig von Pigenot und Friedrich Seebass in Band 6 der von Norbert von Hellingrath begonnenen Werkausgabe von 1923, in der es heißt, „daß das Gedicht in metrischer Form den Geist des Originals [...] in jedem Fall besser vermittelt als die ungegliederte Prosa“ – eine formale Konjektur auf Basis eines fiktionalen Erzählerberichts also.²⁹

Seit der Edition in Band 2 der *Stuttgarter Ausgabe* von 1951 hingegen wird der Text stets in Prosaform präsentiert, und das weniger – wie dann ein halbes Jahrhundert darauf in Band 7 von D. E. Sattlers *Frankfurter Ausgabe* – aufgrund der Waiblinger'schen Vorlage, sondern weil sich Friedrich Beißner zufolge

die reimlosen und unmetrischen Niederschriften der ersten Krankheitsjahre ebendadurch sich von den Vaterländischen Gesängen unterscheiden, daß deren strenges Baugesetz nun nicht mehr beachtet wird. Es fehlt daher an jedem *gesetzlichen Kalkul*.³⁰

Die Formel vom „gesetzlichen Kalkul“ entlehnt Beißner dabei Hölderlins *Anmerkungen zum Oedipus* (HSW, Bd. 2, 849). Hier sind sie allerdings auf die Form der Tragödie als rhythmische Abfolge ihrer Teile bezogen, und also gerade nicht als kritische Diagnose eines Mangels an klassischer Formung, sondern vielmehr – im Sinne eines *Wechsels der Töne* (HSW, Bd. 2, 524) – als Alternative zu dieser.³¹

In diesem Sinne wäre Waiblingers Entscheidung, den Text als Prosaaufzeichnung zu präsentieren, insofern ernstzunehmen, als sie drucktechnisch diejenige Tendenz zur Prosa abbildet, die sich in *In lieblicher Bläue* artikuliert. Schon der Herausgeberbericht im *Phaeton* verweist zwar auf die „Pindarische Weise“ des „Original[s]“,

29 Vgl. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, begonnen durch Norbert von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebass und Ludwig von Pigenot, Bd. 6, Berlin 1923, 490–492: „Waiblingers Anteil muss m. E. als ein ganz geringer gelten und beschränkt sich vielleicht bloss auf die Auflösung der Verse in Prosa. [...] Daß ich hier die Prosa Waiblingers in Verse aufgeteilt habe, mag nur aus prinzipieller Erwägung heraus zum Vorwurf gemacht werden. Doch habe ich den Versuch erst auf Grund eines genauesten Studiums von Hölderlins rhythmischen Formen dieser Periode gewagt, überzeugt, dass das Gedicht in metrischer Form den Geist des Originals (dieses war nach Waiblingers ausdrücklicher Versicherung in freien Rhythmen geschrieben) in jedem Fall besser vermittele als die ungegliederte Prosa.“

30 Vgl. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beißner, Stuttgart 1946–85, Bd. 2.2, Stuttgart 1951, 991 f., mit der voranstehenden editorischen Konsequenz: „Desto entschiedner verbieten sich müßige Versuche, Verse und sogar Strophen ‚wiederherzustellen‘ [...].“

31 Vgl. Peter Szondi: Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin, in: ders.: Schriften 1, hrsg. von Jean Bollack u. a., Frankfurt a. M. 1978, 367–412.

versteht dessen Textanordnung aber nicht als geschlossene Form, sondern nur als *vergleichbar* („wie“) mit „Versen“.

Diese eigentümliche Zwischenstellung des Textes zwischen Vers- und Prosaform lässt sich auf verschiedenen Ebenen nachvollziehen: Auch in *In lieblicher Bläue* stehen metrische neben rhythmisch freien Passagen – wobei sich vor allem zu Beginn der ersten beiden Abschnitte regelmäßige Daktylen finden, verbunden mit nicht minder auffälligen Alliterationen:

In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchturm. Den umschwebet Geschrei der Schwalben, den umgibt die rührendste Bläue. [...]

Gibt es auf Erden ein Maß? Es gibt keines. Nämlich es hemmen den Donnergang nie die Welten des Schöpfers. (HSW, Bd. 1, 479)³²

Diesem formalen Regelmaß widerspricht aber der Inhalt der Sätze bzw. Verse: So steht dem Daktylus „lieblicher Bläue“ der vom „metallenen Dache“ entgegen – und also poetische Natur prosaischer Technik. Der weitere Verlauf des ersten Abschnitts greift diesen Kontrast auf und macht gerade die Trennung dieser beiden Sphären – der poetischen Natur und der Alltagswelt, die voneinander „abgesondert“ sind bzw. „Verschiedenem“ zugehören – zur Bedingung der „Bildsamkeit“ des Menschen, also seiner Darstellungsfähigkeit: So wie Tore und Gewölbe einer Kirche Formen der Natur aufgreifen und nachbilden, heißt es auch über die „Himmlischen“: „Der Mensch darf das nachahmen.“ Diese Nachahmung des Heiligen wiederum ist aber nicht in Angleichung an das Göttliche zu erreichen, sondern auf Grundlage der erwähnten Trennung, d. h. mit „ernste[m] Geist“ und „Des Menschen Maß“ (HSW, Bd. 1, 479).

Das entspricht exakt Benjamins Analyse der Rückführung des Verhältnisses von Gott und Mensch auf kontingente Konstruktionen des Menschen. Der zweite Abschnitt allerdings problematisiert diese Möglichkeit wieder durch die Gegenüberstellung von menschlichem Maß und göttlicher Maßlosigkeit: Der „Donnergang“ Gottes kann demnach durch keine göttliche Schöpfung, auch nicht diejenige des Menschen, begrenzt und eingehetzt werden. Und ähnliches wird im dritten Abschnitt über menschliches Leid wie dasjenige des Ödipus ausgesagt, das ebenfalls „unbeschreiblich, unausprechlich, unausdrücklich“ bleiben muss (HSW, Bd. 1, 480).

Und doch ist es just diese Absage an ein angemessenes Maß der Darstellung, die zu Beginn des zweiten Abschnitts in geregelten Daktylen erfolgt: „Gibt es auf Erden

³² Zum Verhältnis von organischem Maß und aorigischer Maßlosigkeit in Hölderlins Poetik vgl. Elena Polledri: „... immer bestehet ein Maas“. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Würzburg 2002. Die Spannung zwischen ‚fehlendem‘ und ‚angemessenem‘ Dichten thematisiert in diesem Sinne auch die erste Fassung von *Der Einzige*: „[...] Diesesmal / Ist nämlich vom eigenen Herzen / Zu sehr gegangen der Gesang, / Gut machen will ich den Fehl / Wenn ich noch andere singe. / Nie treff ich, wie ich wünsche, / Das Maß. Ein Gott weiß aber / Wenn kommt, was ich wünsche das Beste.“ (HSW, Bd. 1, 346).

ein Maß? Es gibt keines.“ Man wird den Begriff „Maß“ hier auch wörtlich mit ‚Metrum‘ übersetzen und die zwei Sätze mithin als gezielten performativen Selbstwiderspruch lesen dürfen, der die Aporie der Darstellung des Absoluten in einem autoreferentiellen Paradox offenlegt: Just das inhaltlich explizite Bekenntnis zur Auflösung poetischer Metren ist metrisch geformt.

So betrachtet handelt es sich auch bei *In lieblicher Bläue* um ‚Poesieprosa‘, um dem Heilignüchternen bzw. Harmonischentgegengesetzten ein weiteres oxymorales Kompositum hinzuzufügen: Ihren Anspruch, aufs Absolute zu zielen, erreicht Dichtung hier nicht in Gestalt einer Entscheidung für eine der beiden Seiten ‚Prosa vs. Poesie‘, ‚Formlosigkeit vs. Form‘ oder ‚Nüchternheit vs. Heiligkeit‘ und auch nicht durch Aufhebung ihres Unterschieds in einer Synthese. An die Stelle dieser Optionen tritt die paradoxe Parataxe von Poesie und Prosa, da dichterische Nachahmung „des Menschen Maß“ bedarf, aber nur in einer durch kein Formprinzip gehemmten Maßlosigkeit den dionysisch-aorgischen „Donnergang“ spiegeln kann.

Entsprechend ist auch der Text selbst weniger als Gegenüberstellung von Form und Auflösung zu lesen, sondern als performativer Vollzug der Auflösung selbstgesetzter Formen. Das betrifft die Zunahme metrisch freier und sachlich-reflektierender Passagen sowie die von Adorno beobachteten leerlaufenden logischen Konnektoren und Infragestellungen: So setzt der Beginn des zweiten Abschnitts mit einer Frage ein und fährt mit einem „Nämlich“ fort; Fragen prägen auch die Reflexionen über die Grenzen der Nachahmung im ersten und dritten Abschnitt, und das Wort „nämlich“ steht, neben Partikeln wie „denn“ oder „aber“, insgesamt fünfmal im Text. Hinzu kommen Relativierungen des Ausgesagten wie das doppelte „ich glaube“ im zweiten Abschnitt oder das „vielleicht“ im dritten, so dass der Text – am auffälligsten in den ersten Sätzen des dritten Abschnitts – sowohl formal als auch inhaltlich in einen prosaischen Duktus übergeht und so Waiblingers Layout legitimiert.

Ausblick

Dass Waiblinger diese sprachliche wie drucktechnische Entgrenzung zur Prosa nicht nur dem Streben nach dem Heiligen, sondern auch Hölderlins Wahnsinn zuordnet, steht am Anfang derjenigen Geschichte der Pathologisierung des Autors, die im 19. und 20. Jahrhundert durchgängiger Bestandteil sowohl der Auf- als auch der Abwertung seiner nachgelassenen Schriften gewesen ist und sich dabei immer wieder auf die Feststellung der Formlosigkeit der fraglichen Texte gestützt hat.³³ Die voranstehende Analyse hat versucht, diese Tendenz als poetologische Konzeption zu fassen, aus der

³³ Vgl. Yvonne Wübben: *Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts*, Konstanz 2012.

sich drei Vorschläge zum Verständnis von Prosa um 1800 ableiten lassen: erstens, dass dieses Verständnis nicht nur im Ausgang von poetologischen Theorien zu entwickeln ist, sondern auch auf der Grundlage konkreter textueller Realisierungen, das heißt aus der Struktur von Texten selbst heraus; zweitens, dass Beobachtungen von ‚Kontingenz‘, aber auch Hölderlins Begriffe ‚Nüchternheit‘, ‚Ungebundenheit‘ oder ‚Maßlosigkeit‘ nicht nur inhaltlich zu lesen sind, sondern immer auch als Benennung und Reflexion der Relation zwischen geschlossenen und offenen Textformen; und drittens, dass eine Theorie der Prosa ihren Ausgang nicht nur von einer Analyse ausdrücklich in Prosa verfasster Texte und deren formal-inhaltlichen Kontingenz zu nehmen hat, sondern sich vollständig erst aus dem Durchgang durch lyrische Formen erschließt.

In diesem Sinne hätte auch in der gegenwärtigen Theoriebildung an die Stelle statischer Gegenüberstellungen von Poesie und Prosa bzw. Form und Formlosigkeit der Nachvollzug der konkreten Dynamiken der Aushandlung und Transformation zwischen beiden Polen zu treten: Die Form von Texten ist, gleich ob sie sich als Poesie oder Prosa realisiert, ein kontingenter Selektionsprozess, dessen Aktualisierungen nicht in stabile Strukturen münden, sondern stets reversibel bleiben.

