

*LIZENTIATSARBEIT
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT ZÜRICH*

*EINGEREICHT BEI:
Prof. Dr. Charles de Roche*

Das doppelte continuum der Sprache: Dargestellt im Gedicht

*LIZENTIATSARBEIT VON:
FABIAN SCHWITTER*

MAI 2013

Den Dichtern

Stell dich! ins Licht einer Sonne,
In den Sog ihrer Hitze –
Verbrannt fast
Nichts
Was bleibt –
Verleiht dem Vers
Des langen Atems Kraft.

(F.S.)

Inhalt

Einleitung.....	1
Form und Methode	1
Gang der Argumentation.....	4
Terminologische Klärungen.....	8
1. Unterscheidung des phänotypischen und genotypischen Rhythmus.....	8
2. Umgehung der Differenz Metrum-Rhythmus – die Metrik als Wissenschaft	10
3. Der wohlgeformte Satz.....	12
1. Teil: Ausgangspunkt der Problemstellung: Wissenschaft, Philosophie und Dichtung.....	13
A. Ein neuer Begriff des Gedichts	13
Das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung.....	18
Das Phänomen des freien Verses.....	24
Zu Metrik und Versgeschichte.....	30
Phänotypischer Stillstand im einwortigen Vers	39
Noch einmal: Das Verhältnis von Wissenschaft, Philosophie und Dichtung.....	47
B. Ursprung und Rhythmus	54
Momente des Ursprungs.....	57
Das zweite continuum: die Bewegung der Besinnung	64
2. Teil: Der Ursprung im Gedicht.....	75
Hölderlins Rhein	80
Der Ursprung der Sprache?	96
Schluss	112
Bibliographie.....	116

Einleitung

Was macht das Gedicht zum Gedicht? Dieser Frage nachzuspüren, heisst dem Vers nachzuspüren, der im Verlauf der Geschichte die verschiedensten Formen angenommen hat und so beispielsweise vom Reim oder vom Metrum bestimmt wurde – bis sich der freie Vers herausbildete, der ein besonderes Problem darstellt, weil die eindeutige Abgrenzung von der Prosa schwerfällt. Unter diesen Bedingungen stellt sich die Frage mit besonderer Vehemenz: Was macht das Gedicht zum Gedicht? Eine Antwort wurde beispielsweise mit dem Titel „Prosagedicht“ gegeben. Das mag unbefriedigend erscheinen und so ist die gegenwärtige Untersuchung bestrebt, den Vers und mit ihm das Gedicht auf eine neuen Grundlage zu stellen, um unwillkürlich zur Frage nach dem Ursprung der Sprache zu gelangen.

Form und Methode

Diese Lizentiats-Arbeit ist in mehreren Phasen entstanden, die zum Teil weit auseinander liegen. Sie basiert auf einer nie eingereichten, ziemlich umfangreichen Seminararbeit, die als textliche Grundlage für die vorliegende Lizentiats-Arbeit diente. Die thematische Ausrichtung jener Seminararbeit, die sich – aufbauend auf sprachphilosophischen Überlegungen und in einer Lektüre der Rheinymne Hölderlins mündend – um den Zusammenhang von Rhythmus und Ursprung der Sprache drehte, wurde im Verlauf der nachfolgenden detaillierteren Ausarbeitung um literaturwissenschaftliche Reflexionen zur Metrik ergänzt. Dies hat zur Folge, dass die innere Einheit der ursprünglichen Seminararbeit nicht mehr gegeben ist. So resultiert eine Heterogenität, die zu verschleiern versuchen kaum angemessen wäre und die zu überwinden aufgrund der unterschiedlichen Ausrichtungen der zwei Teile – einer Theorie des Rhythmus und einer Lektüre von Hölderlins Rhein – nicht mehr möglich ist.

Diese Heterogenität wird in der gegenwärtigen Lizentiats-Arbeit am Übergang vom ersten, theoretischen Teil „Ausgangspunkt der Problemstellung: Wissenschaft, Philosophie und Dichtung“ zum zweiten, konkreten Teil „Der Ursprung im Gedicht“ deutlich. Da die Lektüre des Hölderlingedichts „Der Rhein“ lange vor der detaillierten Ausarbeitung und Weiterführung der Theorie des Rhythmus im ersten Teil geschehen war, treffen sich die beiden Teile nicht gänzlich. Ihre thematische Einheit ist somit nur implizit nachvollziehbar, was in einer

groben Skizze der Parallelen zwischen der Theorie des Rhythmus und dem Hölderlingedicht am Anfang des zweiten Teils „Der Ursprung im Gedicht“ resultiert. Die Lektüre der Rheinymne steht in der Folge recht eigenständig da. Trotzdem ist davon auszugehen, dass die beiden Teile einander zu ergänzen vermögen, obwohl der Kulminationspunkt dieser Lizentiats-Arbeit eigentlich ausserhalb ihrer selbst zu liegen käme.

Dieser methodische Mangel kann aber im Licht der theoretischen Grundlagen dieser Lizentiats-Arbeit durchaus gerechtfertigt erscheinen. Denn Walter Benjamins Methode des Umwegs wird dadurch noch akzentuiert. Benjamin ist die zentrale Instanz, an die sich diese Lizentiats-Arbeit vor allem im theoretischen Teil lehnt. Die Engführung von Sprachursprung, Wort und Name in seiner Sprachphilosophie bilden den Fluchtpunkt hinsichtlich der metrischen Überlegungen, die hauptsächlich von Friedrich Georg Jüngers Buch *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht* ausgehen. Ein Buch, das der Ausgangspunkt der ursprünglichen Seminararbeit war. Im Verlauf der weiteren Ausarbeitung der Theorie des Rhythmus wurde aber schnell klar, dass Jüngers Ausführungen zu kurz greifen und ergänzt werden müssen. Jüngers Buch ist jedoch insofern ein fruchtbarer Ausgangspunkt, als dort bereits wichtige Leitlinien und Konflikte angedeutet werden, die im Rahmen dieser Lizentiats-Arbeit eine zentrale Rolle spielen. Hauptsächlich geht es dabei um Jüngers Verständnis des Verhältnisses zwischen Satz und Vers im Gedicht – ein Verhältnis das er im Begriff des *doppelten continuums* zu fassen versucht – sowie um die Frage, ob der Rhythmus der Sprache immanent ist oder nicht.

Im Zug dieser Problemstellung ist der Anspruch dieser Lizentiats-Arbeit nichts geringeres, als den Begriff des Gedichts aus metrisch-rhythmischer Sicht neu zu fassen. Methodisch ist dafür eine Abgrenzung der unterschiedlichen Gebiete Wissenschaft, Philosophie und Dichtung nötig, damit deutlich wird, in welcher Weise der Zugriff auf das Gedicht erfolgt – ganz grundsätzlich, unabhängig vom jeweiligen Anspruch, den die drei Gebiete Wissenschaft, Philosophie und Dichtung an die Sprache stellen, ist diese Lizentiats-Arbeit von einer phänomenologischen Perspektive auf das Gedicht und die Sprache geprägt. Aus dieser phänomenologischen Perspektive dienen einzelwissenschaftliche – insbesondere germanistische – Argumente, die vor allem hinsichtlich der Geschichte des deutschen Verses relevant sind, dazu, den philosophischen Anspruch dieser Lizentiats-Arbeit zu unterstützen.

Die erläuterte Heterogenität dieser Lizentiats-Arbeit legt, in einem Gestus der Übertragung von der Dichtung auf die Wissenschaft und die Philosophie, ein Wort zu Hölderlins Dichtung

aus Hans-Jost Freys Buch *Der unendliche Text* nahe: „Er [der Text] ist fertig, wenn er sich zum Fragment konstituiert hat.“ (S. 76) Dieser Fragment-Charakter beruht überdies nicht nur in der dargelegten Heterogenität der zwei Hauptteile, sondern auch auf einer spekulativen Haltung, welche dieser Lizentiats-Arbeit zugrunde liegt.

Der vormals gestellte Anspruch dieser Lizentiats-Arbeit erfordert nämlich den Versuch, aus Überlegungen zur Entwicklung der Metrik heraus sprachphilosophische Konsequenzen ziehen zu können, die letztlich wiederum in eine neue formal-metrische Konzeption für die Dichtung münden sollen – was allerdings im Rahmen dieser Lizentiats-Arbeit höchstens ansatzweise geschehen kann. Konkrete poetologische Forderungen sind – zumindest innerhalb der Argumentation – nicht mit dieser Lizentiats-Arbeit verbunden. Insofern muss diese Lizentiats-Arbeit fragmentarisch bleiben, weil sie Aussagen zu einer Entwicklung der Metrik und zur formalen Gestaltung von Gedichten trifft, ohne diese konkret im Sinne poetologischer Forderungen auszuformulieren – einer Entwicklung zudem, die noch nicht absehbar ist und möglicherweise auch ganz anders verlaufen könnte.

War die ursprüngliche Seminararbeit noch auf ein Konzept eines rein sprachimmanenten Rhythmus ausgerichtet, der anhand des Begriffs der Besinnung bei Jünger entwickelt worden war, so wurde dieses Konzept eines sprachimmanente Rhythmus in der gegenwärtigen Lizentiats-Arbeit um metrische Überlegungen erweitert. Das hat zur Folge, dass im ersten Teil Linien aufgezeigt werden müssen, entlang derer Gedichtformen, die im 20. Jahrhundert auftauchten und alle mehr oder weniger treffend durch den Begriff des freien Verses gekennzeichnet werden, von einem metrischen Standpunkt aus interpretiert werden können. Einem metrischen Standpunkt, der unabhängig von den herkömmlichen metrischen Schemata ist und dem freien Vers damit Eigenständigkeit zuspricht.

Diese Eigenständigkeit des freien Verses mündet in die These, dass der freie Vers der paradigmatische Ort für die Darstellung des Sprachursprungs ist. Im Vordergrund steht dabei weniger die genaue begriffliche Ausarbeitung des Begriffs des Ursprungs, sondern wie der Ursprung im Gedicht anhand formal-metrischer Kriterien *sichtbar* gemacht werden kann – hauptsächlich geht es dabei um den Versuch, Benjamins Sprachtheorie mit einer metrisch-rhythmischen Theorie zu verbinden. In letzter Konsequenz, so die Hypothese dieser Lizentiats-Arbeit, stünde unter anderem Celans Dichtung am Ende dieser Ausführungen, da sich bei ihm Möglichkeiten ergeben, Gedichte von ihrer metrischen Form her auf die Sprachtheorie Walter Benjamins und den zentralen Begriff des Namens zu beziehen. Über diese Verbin-

dung zeigt sich der Zusammenhang der Thematik mit derjenigen des Ursprungs, die im zweiten Teil „Der Ursprung im Gedicht“ wieder im Vordergrund stehen wird.

Bereits vor der Ausarbeitung dieser Theorie des Rhythmus wurde die Untersuchung aber, entsprechend der oben erwähnten ursprünglichen Seminararbeit, anstatt auf Celans Dichtung auf diejenige Hölderlins hin angelegt. Seine Gedichte deuten zwar vieles schon an, worum es in dieser Lizentiats-Arbeit geht, doch sind sie diesbezüglich weniger deutlich als die Celans – eine Hypothese, die zu prüfen noch aussteht, was aber im Rahmen dieser Lizentiats-Arbeit nicht geleistet werden kann.

Hölderlins Dichtung wird daher als Übergangsphänomen betrachtet, das vorbereitete, was die in dieser Lizentiats-Arbeit vorgeschlagene Theorie des Rhythmus zu fassen versucht. Die Theorie des Rhythmus kann daher nicht explizit anhand von Hölderlins Gedicht „Der Rhein“ demonstriert werden. Die Verbindung zu Hölderlin ergibt sich aufgrund bestimmter Parallelen in den Zeitkonzeptionen zwischen der vorgeschlagenen Theorie des Rhythmus und Hölderlins Gedicht „Der Rhein“ bzw. Hölderlins Dichtung allgemein. Die Zeitkonzeption Hölderlins ist allerdings noch nicht zu der von dieser Theorie des Rhythmus postulierten formalen metrischen Deutlichkeit ausgearbeitet. Dafür wird das Augenmerk der Untersuchung in diesem zweiten Teil „Der Ursprung im Gedicht“, wo es um eine Lektüre von Hölderlins „Rhein“ gehen wird, zugunsten des Sprachursprungs in inhaltlicher Hinsicht verschoben.

Gang der Argumentation

Beim angesprochenen rein immanenten Konzept des Rhythmus in der ursprünglichen Seminararbeit ging es vor allem um die Bewegung, die sich – so die These – in der Sprache selbst und weniger in ihrer Phänomenalität vollzieht. Dabei wurde mitunter eine Verbindung, die vom Begriff der Besinnung nahegelegt wird, zwischen der Sprache und dem Denken gezogen, die in der gegenwärtigen Lizentiats-Arbeit kaum mehr berührt wird, auch wenn sie implizit noch enthalten sein mag und aufgrund der ursprünglichen Seminararbeit sporadisch erwähnt wird. Jüngers Begriff der Besinnung konstituiert sich aus drei Unterbegriffen oder Momenten: Wiederkehr, Wiederholung und Erinnerung. Diese Struktur, die stark an Heideggers Exposition der Zeit aus *Sein und Zeit* angelehnt ist, hinsichtlich der Sprache genauer auszuarbeiten, war die Absicht der Seminararbeit. So resultierte ein rhythmisches Konzept, das aus zeitlicher Perspektive gleichermassen in die Zukunft wie in die Vergangenheit gerichtet ist.

Das so ausgearbeitete Konzept des Sprachrhythmus ist zwar hinsichtlich des theoretischen Teils immer noch der Kulminationspunkt der gegenwärtigen Lizentiats-Arbeit – allerdings um eine konkrete metrisch-rhythmische Theorie ergänzt, die den Überlegungen zum Begriff der Besinnung vorangeht. Die aufgrund ihres spekulativen Charakters äusserst komplexe und vielschichtige Konzeption aus dem ersten Teil erfordert zum leichteren Verständnis eine kurze Skizze des argumentativen Verlaufs sowie einige begriffliche Klärungen. Zusammengefasst ist das Ziel dieser Lizentiats-Arbeit die Schaffung eines neuen Begriffs für das Gedicht aus metrischer und sprachtheoretischer Sicht, aus welchem Begriff Konsequenzen für die metrische-formale Gestaltung von Gedichten bzw. deren Interpretation aus metrischer Sicht gezogen werden können.

Die formale Entwicklung des Verses in der deutschen Dichtung bildet den Ausgangspunkt der Überlegungen im Sinn des kurz dargelegten phänomenologischen Zugangs. Die vereinfachende Darstellung dieser Entwicklung unterschlägt zur Verdeutlichung der Argumentation, dass keinesfalls von einer linearen Entwicklung ausgegangen werden kann. Verschiedene Phänomene überlagerten sich im Verlauf der Dichtungsgeschichte immer wieder gegenseitig. Trotzdem standen unterschiedliche Merkmale des Verses zu verschiedenen Zeiten als primäres Bestimmungskriterium im Zentrum der metrischen und allgemein poetischen Debatten. Die Hauptlinie dieser Entwicklung führt, gemäss den nachfolgenden Erläuterungen, vom gereimten Vers als primäres Bestimmungskriterium des Verses über den metrischen Vers hin zum freien Vers. Dabei ist eine immer stärkere Reduzierung des Verses zu beobachten – als äusserster Punkt dieser Entwicklung steht, was diese Lizentiats-Arbeit bloss als spekulative Annahme zu formulieren vermag, der einwortige Vers – ein Vers, der aus nur einem Wort besteht – zugespitzt aus nur eine Silbe und idealerweise sogar aus einem einsilbigen Nomen. Welche Position dieser reduzierteste Vers in der Dichtung einnimmt, bliebe in einer eingehenderen Studie der Versgeschichte unter Berücksichtigung zeitgenössischer Dichtung zu klären.

Dieser phänomenale Befund zur Entwicklung der deutschen Dichtung wird in einem weiteren Schritt durch metrische Überlegungen bzw. die spezifische Charakteristik der deutschen Sprache begründet. Der Vergleich mit den antiken Vorbildern, auf die sich Jünger ebenfalls bezieht, legt den Schluss nahe, dass sich die antike Dichtung mit ihrer Metrik und die deutsche Dichtung mit ihrer Metrik an entgegengesetzten Polen der sprachlich-metrischen Möglichkeiten befinden. Während die antiken Sprachen bzw. die antike Dichtung der Musik sehr

nahestehen, hebt die deutsche Sprache bzw. die deutsche Dichtung das abstrakte Bedeutungspotential der Sprache hervor. Zugespitzt formuliert ergibt sich aus dieser Gegenüberstellung, dass die antike Dichtung reiner Klang und die deutsche Dichtung reine Bedeutung wären. Diese Zuspitzung der Gegenüberstellung von Antike und Gegenwart hinsichtlich der rhythmischen Konzeption ist möglicherweise nicht gänzlich haltbar, allerdings ist sie illustrativ hilfreich für die aufgestellte These, dass die Bedeutungsbezogenheit der deutschen Sprache phänomenal etwas zugänglich macht, das allen Sprachen zukommt – jede Sprache ist als Phänomen auch auf Bedeutung ausgerichtet, wenn dies im Deutschen auch besonders ausgeprägt ist. Steht in der antiken Sprache also der kontinuierliche Klang im Vordergrund, so legt die deutsche Sprache viel mehr Gewicht auf die Bedeutung des Worts – auf die artikulierte bedeutende Stammsilbe.

Die radikale Auffassung des Verses als einwortiger Vers hat metrisch gesehen einen Stillstand der wahrnehmbaren rhythmischen Bewegung zur Folge, was die Notwendigkeit deutlich macht, den Rhythmus der Sprache, wenn der Rhythmus sprachimmanent gedacht wird, weiter zu fassen als nur bezüglich seiner phänomenalen Erscheinung im rezitierten Gedicht. Dieser sprachimmanente Rhythmus wird mittels des Begriffs der Besinnung deutlich zu machen versucht. Dabei handelt es sich um einen Begriff der, wie bereits erwähnt, wesentlich durch die Momente Wiederkehr, Wiederholung und Erinnerung konstituiert ist. Dieser Begriff der Besinnung ist das Scharnier zwischen formalen und inhaltlichen Aspekten im Gedicht – d.h. zwischen phänomenalem und immanentem Rhythmus – oder wie die Terminologie dieser Lizentiats-Arbeit vorschlägt: zwischen phänotypischem und genotypischem Rhythmus. Mittels dieser Unterscheidung, die am Ende dieser Einleitung noch genauer erläutert und begründet wird, soll Jüngers *doppeltes continuum* auf neue Weise gefasst werden.

Die erwähnten Pole der metrischen Möglichkeiten sind gleichzeitig die Pole der Sprache selbst, wenn angenommen wird, dass die Sprache aus ihrem klanglichen und ihrem Medium abstrakten Bedeutungspotential besteht. So geht es beim Sprachursprung um das Umspringen des Ersten in das Zweite: Wie wird aus dem kontinuierlichen Klang eine diskontinuierliche, artikulierte Silbe mit einer Bedeutung? Auf das Gedicht bezogen bedeutet dies, dass im einwortigen Vers – selbst in mündlich vorgetragenen Gedichten – der kontinuierliche Klang des regelmässig strukturierten, fortschreitenden Gedichts zum Stillstand kommt und das Phänomen der Artikulation hervorgehoben wird. Jünger, der ausdrücklich vom gehörten Gedicht ausgeht, bezeichnet im Zusammenhang mit dem metrischen Gedicht den Rhythmus

als eintönig, auch wenn er die „Eintönigkeit des Rhythmus“ (S. 28 – Zitate aus Jüngers *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht* sind nur mit Seitenangaben versehen.) hinsichtlich des Gedichts nicht als fortlaufend sondern als zyklisch auffasst – indem der Klang zwar fortschreitet, die Artikulation aber wiederkehrt. Diese von Jünger beschriebene Eintönigkeit des Rhythmus nicht nur als zyklisches Phänomen auszuweisen, sondern auf die singuläre Artikulation und deren immanenten Rhythmus hin zu durchbrechen ist der Sinn des einwortigen Verses.

Auf diesem Hintergrund öffnet sich der Blick auf Benjamins Sprachtheorie. Zum einen wird eine Verbindung vom im einwortigen Vers isolierten Wort im Gedicht zu Benjamins Namen gezogen. Demzufolge markierte das einzelne Wort dieses reduzierten Verses aus phänomenaler Sicht den Ort des Sprachursprungs. Diese These ist eine Weiterentwicklung von Jüngers Perspektive auf das Gedicht und rechtfertigt so gleichzeitig die Hinwendung zum Gedicht: „Der Dichter ist Dichter, weil er diese genaue Wiederkehr, die in Zeit, Rhythmus und Sprache entsteht, darzustellen vermag.“ (S. 20) Um die formalen Aspekte dieser Darstellung geht es. Insofern wird das Gedicht als paradigmatischer Ort betrachtet, an dem die Bedingungen der Sprache – die komplementären, sich kreuzenden Zeitstrukturen im Ursprung der Sprache – anschaulich werden – und mit diesen Bedingungen natürlich die Möglichkeit des Gedichts selbst. Bei den sich kreuzenden Zeitstrukturen, deren chiastische Verschränkung bei Benjamin deutlicher wird als bei Jünger, handelt es sich, wie in den vorangegangenen kurzen Erläuterungen zum Ursprung angetönt, um eine zyklische Zeit und eine lineare Zeit und deren Verhältnis zueinander.

Der Ursprung wird in dieser Lizentiats-Arbeit also vor allem hinsichtlich seiner Zeitstruktur auf dem Hintergrund von metrischen Überlegungen herausgearbeitet. Es geht gewissermaßen nicht so sehr um den Ursprung selbst als um die Bewegung im und durch den Ursprung – es geht um die zeitlichen Strukturen und weniger um die genauen Mechanismen und Probleme des Ursprungs. Obwohl es beim Ursprung immer um den Ursprung eines bestimmten Phänomens, wie eben den Ursprung der Sprache, geht, erweist sich der Ursprung in seinen formalen Bestimmung als allgemein. Diese formalen Bestimmungen gelten für einen allgemeinen Begriff des Ursprungs ebenso wie für den Ursprung eines konkreten Phänomens. Wenn also in dieser Lizentiats-Arbeit vom Ursprung die Rede ist, so steht zwar immer der Ursprung der Sprache im Zentrum der Überlegungen, aber die herausgearbeiteten Strukturen können als für einen allgemeinen Begriff des Ursprungs geltend aufgefasst werden.

Beispielhaft dafür, dass weniger die genauen Mechanismen als vielmehr die zeitlichen Strukturen des Ursprungs im Vordergrund steht, ist ein paradoxes Moment in der Sprache bezüglich ihrer kommunikativen Funktion im alltäglichen Sinn, auch wenn dieser Aspekt der Sprache für diese Lizentiats-Arbeit nicht im Vordergrund steht. So ist Mitteilung nur nötig, wenn die Zeit fortschreitet – allerdings ist umgekehrt Mitteilung nur möglich, wenn die Zeit stillsteht. Denn wenn die Zeit stillsteht, ist immer schon mittgeteilt. Wenn die Zeit aber nicht stillsteht, so fehlt das stabile verbindende Element.

Zum anderen scheint sich in der Gegenüberstellung der antiken und der deutschen Dichtung das Problem des Sprachursprungs schlechthin anzudeuten, wenn der Sprung im Sprachursprung, wie bereits erwähnt, die Artikulation, d.h. den Übergang vom klanglichen Medium zum bedeutenden Laut bezeichnet. Diese Problematik des Sprachursprungs wird vor allem im zweiten Teil „Der Ursprung im Gedicht“ durch eine Lektüre der Rheinymne Hölderlins besprochen werden, insofern geht es dort um das Problem der Identität, d.h. um das Problem des Übergangs von einer umfassenden, kontinuierlichen Materialität zu einer geformten, diskontinuierlichen Einheit.

Terminologische Klärungen

Die Terminologie in dieser Arbeit ist in bestimmten Fällen recht eigenwillig, was eine vorgängige Klärung und Begründung dieser Terminologie nahelegt. Dabei handelt es sich hauptsächlich um drei Probleme: eine Unterscheidung eines phänotypischen und eines genotypischen Rhythmus; die Umgehung einer systematischen Differenz von Metrum und Rhythmus sowie eine bestimmte Auffassung der Metrik als Wissenschaft; den Begriff des wohlgeformten Satzes.

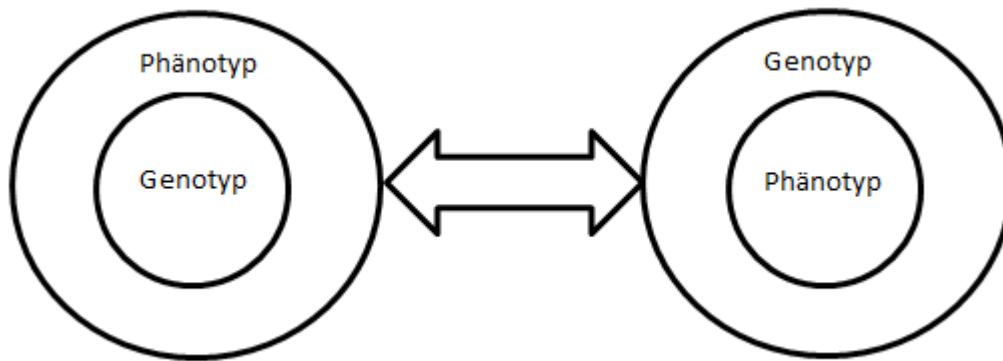
1. Unterscheidung des phänotypischen und genotypischen Rhythmus

Die wichtigste begriffliche Unterscheidung für diese Arbeit ist diejenige zwischen einem phänotypischen und einem genotypischen Rhythmus. Aus sprachwissenschaftlicher Sicht sind diese Begriffe vor allem aus der Linguistik bekannt, wobei die Entgegensetzung von Phänotyp und Genotyp sich auf die empirischer Beobachtung zugängliche bzw. die abstrakte, universale Ebene bezieht.¹ Allerdings zeigen Wolfgang Kayzers Vorlesungen zur *Geschichte*

¹ Diese kurzen Definitionen von Phänotyp und Genotyp sind dem Lexikon Brockhaus entnommen. (vgl. Brockhaus Bde. 8/17, S. 303/76)

des deutschen Verses (GV, mehrfach zitierte Werke werden in der Folge abgekürzt), dass diese Unterscheidung auch in der Literaturwissenschaft anzutreffen ist und dort ebenfalls ihren Sinn hat. So nimmt Kayser in Überlegungen zum Volkslied des 16. Jahrhunderts beispielsweise an, „dass zwischen der phänotypischen Gleichheit zwischen frühhöfischem Minnesang und späterem Volkslied ein genetischer Zusammenhang besteht.“ (GV, S. 21)

Die Wahl dieser beiden Begriffe für die gegenwärtige Arbeit ist aber vor allem auf ein strukturelles Element zurückzuführen, das in ihnen besonders deutlich wird: der Chiasmus. Diese Figur wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine prominente Rolle spielen. Die Figur des Chiasmus beschreibt eine Struktur, wonach der Phänotyp gleichermassen im Genotyp ist wie umgekehrt. Diese Figur ist an dieser Stelle, damit später weniger Konfusion entsteht, vorgehend dargelegt und wird sich in verschiedenen Kontexten dieser Arbeit noch verdeutlichen. Bereits in der einleitenden Bemerkung zur Theorie des Rhythmus ganz am Anfang des ersten Teils „Ausgangspunkt der Problemstellung: Wissenschaft, Philosophie und Dichtung“ wird sie anhand der Eingangsszene von Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* illustriert. Weiter tritt sie im Abschnitt „Das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung“ wieder auf, wo Jünger das Verhältnis zwischen Gegenstand und Wissenschaft zu fassen versucht – damit in Verbindung steht Heideggers Formulierung am Anfang seines Kunstwerkaufsatzes, wo er Werk und Künstler als sich gegenseitig bedingend auffasst. Besonders prominent kommt sie jedoch in Benjamins sprachtheoretischen Überlegungen vor, die als Fluchtpunkt dieser Arbeit im ersten Teil von speziellem Gewicht sind. Hauptsächlich wird auf die Figur des Chiasmus bei Benjamin im Abschnitt „Elemente des Ursprungs“ einzugehen sein. Ganz grundsätzlich befinden sich in Benjamins Sprachtheorie Wort und Name in einem chiastischen Verhältnis, wonach das göttliche Wort sich über den menschlichen Namen in die menschlichen Worte zersetzt. Was bei Gott schaffendes Wort ist, wird beim Menschen erkennender Name. Darüber hinaus zeigt sich dies noch einmal im Darstellungsbegriff der erkenntniskritischen Vorrede des Trauerspielbuchs. Dort werden die Ideen als gleichermassen sich selbst darstellend wie auch als der Darstellung bedürftig beschrieben. Und zuletzt ist die chiastische Figur auch hinsichtlich Benjamins Ursprungsbegriff zentral, denn im Ursprung, so legt Benjamins Theorie nahe, kreuzen sich zwei Zeitordnungen, um die es in der nachfolgenden Theorie des Rhythmus vor allem geht. Vorläufig ist diesbezüglich nur wichtig, dass mit der Terminologie von Phänotyp und Genotyp zwei verschiedene Rhythmen angenommen werden, die sich gleichzeitig, einander kreuzend, bewegen.



Gemäss der obigen Darstellung sind, weil, wie erwähnt, der Genotyp gleichermassen im Phänotyp wie der Phänotyp im Genotyp ist, die Perspektiven innerhalb dieser Struktur gegeneinander austauschbar. Je nach Wahl der Perspektive umschliesst so der Phänotyp den Genotyp als seinen Kern oder umgekehrt wird der Phänotyp als bestimmte Ausprägung vom weiter gefassten Genotyp als Gesamtheit der Möglichkeiten umschlossen. Entscheidend ist dabei, dass üblicherweise der „Rhythmus vom Metrum her“ (S. 18) eingesehen wird, wie Jünger das vorschlägt. D.h. vom Phänotyp, dem im metrischen Gedicht erscheinenden Rhythmus, wird auf den Genotyp geschlossen. So muss angenommen werden, dass die Erscheinung eines bestimmten Rhythmus letztlich in Form eines abstrakten Metrums festgelegt wurde. Insofern konnte vom Phänotyp auf den Genotyp geschlossen werden. Die Perspektive, wonach vom Phänotyp auf den Genotyp geschlossen wird, kehrt sich aber – innerhalb der chiastischen Struktur von phänotypischem und genotypischem Rhythmus – um, sodass der Rhythmus als Legitimierung für das Metrum und das Metrum in einem Gestus der Umkehrung demzufolge, entgegen Jüngers Herangehensweise, in letzter Konsequenz vom Rhythmus her eingesehen und begründet wird. Das Metrum, das im Zusammenhang dieser Arbeit vor allem die metrische Erscheinungsweise des Gedichts meint, ist so auf der phänotypischen Ebene angesiedelt.

2. Umgehung der Differenz Metrum-Rhythmus – die Metrik als Wissenschaft

In dieser Arbeit wird hauptsächlich vom Rhythmus gesprochen, der jede mögliche Form der zeitlichen Strukturierung meint. Der Rhythmus kommt dabei auf beiden Ebenen – sowohl der phänotypischen als auch der genotypischen – vor. Im Gegensatz dazu ist das Metrum, wie bereits angesprochen, eine ganz bestimmte Ausprägung des Rhythmus auf der phänotypischen Ebene. Vom Metrum ist daher einzig in Bezug auf den metrischen Vers die Rede, der einem ganz bestimmten und klar wahrnehmbaren metrischen Schema folgt. Grundsätzlich

ist festzuhalten, dass das Metrum als Variante des Rhythmus gesehen werden kann – allerdings nie der Rhythmus als Variante des Metrums. Die von der Antike überlieferte Metrik muss, dem oben geschilderten Perspektivenwechsel folgend, für die deutsche Dichtung und Sprache aufgrund der sprachlichen Charaktereigenschaften, wonach in der deutschen Sprache die bestimmte Artikulation gegenüber dem reinen Erklingen in den Vordergrund tritt, umgekehrt werden.

In diesen Erklärungen deutet sich an, dass die Unterscheidung von Metrum und Rhythmus äusserst schwierig ist, weshalb sie für diese Arbeit grösstenteils und so weit wie möglich umgangen wird. Je nach Bedeutung des Begriffs Metrum verschiebt sich das Verhältnis zwischen Metrum und Rhythmus. Wird angenommen, dass der konkrete rhythmische Vollzug im Gedicht unklar sein muss, weil sich nach der Prosodie nicht immer eindeutig entscheiden lässt, wie in der (deutschen) Dichtung die Betonung zu setzen ist, so muss gesagt werden, dass der gesprochene, d.h. konkrete, Rhythmus dann vom abstrakten Metrum her eingesehen wird, was der Terminologie dieser Arbeit entgegensteht. Denn es wird in dieser Arbeit gesagt, dass das Metrum phänotypische ist, was vor allem in denjenigen Fällen zutrifft, in denen Prosodie und Metrum übereinstimmen. Wird aber umgekehrt angenommen, dass es beim Rhythmus letztlich gar nicht um die abstrakten metrischen Schemata geht, so hat die Terminologie dieser Arbeit – so wird sich im Abschnitt „B. Ursprung und Rhythmus“ zeigen – durchaus ihre Berechtigung. Demnach sind vor allem zwei verschiedene Abstraktionsebenen zu unterscheiden: einerseits die technisch-metrische, worauf sich alle formalen Gedichtaspekte befinden und andererseits die rhythmische, worauf sich die Sprachtheorie befindet.

Die von Boris Previšić im Buch *Hölderlins Rhythmus* (HR) verwendete Dichotomie von Metrum und Rhythmus wurde in dieser Arbeit grösstenteils umgangen, weil die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus begriffliche Schwierigkeiten in sich birgt, die sich ohne reduktionistische Entscheidung nicht auflösen lassen. Bei Previšić fungiert das Metrum als festgelegtes, allgemeines Schema, auf dessen Hintergrund sich der Rhythmus als individueller Vollzug beim Lesen bzw. Sprechen des Gedichts entwickeln kann. (vgl. HR, S. 21)

Die wissenschaftliche Betrachtung rhythmischer Formen im Gedicht wurde traditionell unter dem Titel Metrik gefasst, was für diese Arbeit auch beibehalten wird, obwohl der Titel Metrik im Kontext dieser Arbeit auf jegliche wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Vers überhaupt ausgeweitet werden könnte. Hinsichtlich der gegebenen Thematik werden – unter Vernachlässigung anderer Typen – zwei verschiedenen Arten von Metrik unterschieden:

eine Quantitätsmetrik und eine Qualitätsmetrik. Der Terminus Quantitätsmetrik ist in der Forschungsliteratur gängig. Er bezeichnet ein quantifizierendes Prinzip in der Metrik wonach gemäss der Addition Zeit als etwas Hinzukommendes aufgefasst wird. Dem steht in dieser Arbeit die Qualitätsmetrik entgegen, die üblicherweise als akzentuierende Metrik bezeichnet wird. Sie folgt einem Prinzip der Division, wonach die Zeit als abstrakte Ganzheit vorgestellt und nachträglich unterteilt wird. Der unübliche Terminus Qualitätsmetrik ist auf zwei Merkmale zurückzuführen. Zum einen soll der Terminus Qualität den gegenüberliegenden Pol zur Quantität bezeichnen und damit das Verhältnis zwischen Qualitätsmetrik und Quantitätsmetrik verdeutlichen. Demzufolge spannen die äussersten Extreme Quantitäts- und Qualitätsmetrik die metrischen Möglichkeiten zwischen sich auf. Zum anderen bezieht sich die Qualität auf das Prinzip der Division, wonach ein eigens herausgehobener – unendlich kleiner – Punkt in der Ganzheit der Zeit als strukturierendes Merkmal fungiert. Dadurch ist ein qualitatives entgegen dem quantitativen Prinzip am Werk. Denn der Fokus liegt in der Quantitätsmetrik weniger auf der Unterbrechung im Einschnitt als auf der dazwischenliegenden Kontinuität. Genau umgekehrt verhält es sich in der Qualitätsmetrik. Zudem soll durch den Terminus Qualität die Verbindung von Betonung – als strukturierendes metrisches Merkmal – und Bedeutung hervorgehoben werden.

3. Der wohlgeformte Satz

Dem bereits angesprochene Verhältnis von Satz und Vers, um dessen Klärung sich Jünger in seiner Untersuchung vor allem bemüht, liegt in Jüngers Herangehensweise eine ganz bestimmte Auffassung des Satzes zugrunde, die im Licht späterer Entwicklungen nicht mehr haltbar zu sein scheint. Jünger geht grundsätzlich von einem grammatisch-syntaktisch korrekten Satz aus, der aber in Gedichten keinesfalls zwingend sein muss. Die Ellipse als Stilmittel ist dabei nur die gewöhnlichste Art der Modifikation des Satzes. Der wohlgeformte Satz hebt sich also von reduzierten Formen ab, selbst wenn diese in ihrer Struktur hinsichtlich der syntaktischen und grammatischen Regeln noch erkennbar und verständlich bleiben. So ist im Weiteren immer dann vom wohlgeformten Satz die Rede, wenn dieser gänzlich den syntaktisch-grammatischen Regeln entspricht.

1. Teil: Ausgangspunkt der Problemstellung: Wissenschaft, Philosophie und Dichtung

A. Ein neuer Begriff des Gedichts

Das Verhältnisses von Wissenschaft, Philosophie und Dichtung; Der Gegenstand der Wissenschaft; Das Phänomen des freien Verses; Quantitäts- und Qualitätsmetrik; Phänotypischer und genotypischer Rhythmus; Das Verhältnis von Rhythmus und Sprache; Die Aufweisung des Zusammenhangs des Rhythmus mit dem Ursprung der Sprache.

„[Ü]ber die sanfte Anhöhe lagen vor Jahren drei prächtige lange Aecker weithingestreckt, gleich drei riesigen Bändern neben einander. An einem sonnigen Septembermorgen pflügten zwei Bauern auf zweien dieser Aecker, und zwar auf jedem der beiden äussersten; der mittlere schien seit langen Jahren brach und wüst zu liegen, denn er war mit Steinen und hohem Unkraut bedeckt und eine Welt von geflügelten Tierchen summt ungestört über ihm. Die Bauern aber, welche zu beiden Seiten hinter ihrem Pfluge gingen, waren lange, knochige Männer von ungefähr vierzig Jahren und verkündeten auf den ersten Blick den sicheren, gutbesorgten Bauersmann. [...] So glichen sie einander vollkommen in einiger Entfernung; denn sie stellten die ursprüngliche Art dieser Gegend dar, und man hätte sie auf den ersten Blick nur daran unterscheiden können, dass der eine den Zipfel seiner weissen Kappe nach vorn trug, der andere aber hinten im Nacken hängen hatte. Aber das wechselte zwischen ihnen ab, indem sie in der entgegengesetzten Richtung pflügten; denn wenn sie oben auf der Höhe zusammentrafen und an einander vorüberkamen, so schlug dem, welcher gegen den frischen Ostwind ging, die Zipfelkappe nach hinten über, während sich bei dem andern, der den Wind im Rücken hatte, sie nach vorn sträubte.“

(Gottfried Keller: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, Sämtliche Werke, Band 4, Seiten 74/75)

Vor und zurück – hin und her. Immer wieder. Es mag ironisch erscheinen, wenn ein kurzes Prosastück als Paradigma des Verses verstanden werden soll und dieser Vers gewissermassen über diesen Umweg – ein von Benjamin geliehener Begriff (vgl. GS I.I, S. 208) – beschrieben wird. Warum aber genau dieses Prosastück? Tatsächlich trifft Gottfried Kellers Beschreibung der beiden pflügenden Bauern Manz und Marti aus der Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* in erstaunlichem Mass auf den Vers und damit auf das Gedicht zu. Und gerade um dieses Mass muss es beim Vers gehen – um das Mass oder das Kriterium; ein Kriterium, inwiefern sich der Vers von der Prosa unterscheidet. Insofern ist es weniger erstaunlich, mit einem Prosastück zu beginnen, um danach den Vers – mithin in seiner wohl radikalsten Form – von diesem abzusetzen.

Erscheint Kellers Szene am Anfang seiner Novelle noch recht idyllisch, so ändert sich diese Stimmung im Verlauf der Geschichte mehr und mehr, was den Blick auf die Doppelbedeutung des Ursprungs öffnet, um den es im Verlauf dieser Untersuchung gehen wird. Dieser Riss durch die Idylle, der in Kellers Geschichte – durch den Streit der beiden Bauern – nach und nach immer deutlicher wird, ist in der Beschreibung des mittleren Ackers bereits vorweggenommen. Auf dem mittleren Stück Land findet sich alles, was in der ruralen Landschaft keinen Platz hat. Steine türmen sich dort auf und markieren – zwar nicht als Abgrund – eine Lücke in der wohlbestellten und gepflegten Landschaft. Trotzdem strotzt dieses wüste Stück Land vor Leben, wenn an all das Getier gedacht wird, das dort einen Lebensraum findet – und nicht zuletzt lässt Keller die beiden Hauptprotagonisten seiner Geschichte – Vrenchen und Sali – als scheinbar unschuldige Kinder auf diesem Stück Land einem ambivalenten – gleichzeitig treuherzigen und gewalttätigen – Spiel mit einer wehrlosen Puppe frönen. Genau diese Kinder, obwohl sie selbst keineswegs frei von Schuld sind, werden im Verlauf der Geschichte den Sprung, verstanden als Riss durch dieses unbestellte mittlere Ackerstück im idyllischen Bild, in einem Sprung ihrerseits, verstanden als Überschreiten, zu überwinden versuchen. Der überschreitende Sprung, das Bild dafür könnte kaum stärker sein, symbolisiert sich in ihrer prekären Liebe – einer Liebe, die ihre Erfüllung nur im Tod, d.h. in ihrem Ende, findet.

Der Riss, den dieser scheinbar unfruchtbare Acker markiert, lässt das Verhältnis der beiden Bauern in einen wüsten und verbissenen Streit um dieses Stück Land ausarten. So wüst und verbissen soll es in der Folge nicht zu und her gehen, aber das Motiv des Streits spielt dennoch eine wichtige Rolle. Einerseits geht es dabei um das Kriterium für das Gedicht und die Hoheit über dieses, wodurch sich, so werden die nachfolgenden Ausführungen deutlicher machen, die Wissenschaft, die Philosophie und die Dichtung selbst in einem Streit befinden. Im Gedicht wiederum, das nach der ursprünglichen Bedeutung des Wortes *Vers* – die *versura* markiert, so Giorgio Agamben in seinem Buch *Idee der Prosa* (IdP), den Wendepunkt am Ende einer Furche (vgl. IdP, S. 22)² – als Acker beschrieben werden kann, ereignet sich ebenfalls ein Streit: nämlich der zwischen Satz und Vers. Und in diesem Streit öffnet sich der Blick auf

² In den Anmerkungen des Übersetzers wird folgende Erklärung für den von Agamben verwendeten Begriff der *versura* gegeben: „lat. Ausdruck, der die Stelle bezeichnet, an der der Pflug am Ende des Feldes gewendet wird. Ein ähnliches Schema kehrt in einigen frühen Schriften wieder, bei denen die Zeilen abwechseln von links nach rechts und von rechts nach links laufen, wie in der altgriechischen, der hethitischen oder auch der Runenschrift. Sie werden gemeinhin Furchenschriften oder Bustrophedon (griech. = wie man die Ochsen wendet) genannt.“ (IdP, S. 22)

den Ursprung, in dem sich, so die Ausführungen Heideggers zu Hölderlins Hymne „Der Rhein“, ein weiterer Streit zeigt, wie schon dem Titel des dritten Kapitels „Das Reinentsprungene als Streit in der Mitte des Seins“ (GA 39, S. 239) zu entnehmen ist.

Im Streit zwischen Satz und Vers geht es aber vorläufig hauptsächlich um zwei Ordnungen der Zeit, die für die Sprache gleichermaßen bestimmend sind und trotzdem in einem Verhältnis der – beinahe kontradiktorischen – Entgegensetzung zueinander stehen. Wie diese beiden zeitlichen Ordnungen zu verstehen sind, wird sich in der Folge klären. Vorderhand sei nur erwähnt, dass sie in ein komplexes Wechselverhältnis zueinander treten, das zu beschreiben diesen ersten Teil der Arbeit in Anspruch nehmen wird.

Das Verhältnis dieser beiden zeitlichen Ordnungen hängt mit dem Ursprung der Sprache überhaupt zusammen, insofern durch die Erfahrung ihrer eine Ahnung vom Ursprung geweckt wird. Den Ort dieses Ursprungs zugänglich zu machen, wird anhand einer Theorie des Rhythmus versucht, deren Entwicklung in spekulativer Weise Anhaltspunkte aus der Geschichte des deutschen Verses und seiner Metrik in Gegenüberstellung zur antiken Metrik zu verbinden trachtet. Insofern ist das Anliegen, diese Szene am Anfang von Kellers Novelle auf Überlegungen zum Rhythmus hin zu öffnen und sie damit in eine Terminologie der Metrik zu übersetzen bzw. aus der Metrik heraus den Blick auf das Problem des Ursprungs zu gewinnen – der Ursprung, der in seiner Struktur von Keller in der besprochenen Szene dargestellt wurde. Der Ursprung wird dabei in einem ersten Schritt weniger in seiner grundsätzlichen Struktur untersucht,³ als dass eine mögliche Darstellung seines Ortes durch das Gedicht – basierend auf phänomenalen Befunden – herausgearbeitet werden soll.

So bildet das Gedicht den Ausgangspunkt der Überlegungen, obwohl die Argumentation sich weit von diesem entfernen muss, um erst im zweiten Teil „Der Ursprung im Gedicht“ wieder – mit Hölderlins Rheinymne – zu diesem zurückzukehren. Diese Entfernung ist notwendig, um Deutlichkeit hinsichtlich der Figur des Ursprungs in Bezug auf die Metrik zu gewinnen, die allerdings – und darin liegt der Grund für die Wahl dieses kurzen Prosastücks – bildhaft in Kellers Eingangspassage zur Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* vorliegt.

³ Das Problem des Ursprungs der Sprache insbesondere aufbauend auf Benjamin, der in dieser Arbeit ebenfalls prominent ist, hat Charles de Roche in seinem Buch *Monadologie des Gedichts* (MdG) weit deutlicher und direkter aufgegriffen als dies in den gegenwärtigen Erläuterungen der Fall ist. (vgl. vor allem S. 47-67: „Name Idee Monade“) Das Unterfangen dieser Überlegungen ist es, aus der Perspektive der Metrik einen Blick auf die Ursprungsproblematik zu gewinnen, wie de Roche sie darstellt. Dabei kann das Niveau an begrifflicher Durchdringung des Buchs von de Roche in keiner Weise erreicht werden. Es fügt jenen Ausführungen lediglich noch eine neue – metrische – Perspektive hinzu. Die Untersuchung von de Roche zeigt dieser Arbeit gleichermaßen ihre Grenzen auf wie sie ihr Fluchtpunkt ist.

Nicht nur eignen sich der Acker als Bild für das Gedicht und der Streit zwischen den beiden Bauern zur Illustration des Ringens um ein Kriterium für den Vers. Sondern die unscheinbare aber äusserst komplexe Bewegung der pflügenden Bauern zeichnet die Figur, um die es hinsichtlich des Ursprungs gehen wird, schon vor. Die beiden Bauern kreuzen sich für einen schier unendlich kurzen Moment – ein Kreuzen, das in seiner abstrakten Fassung hinsichtlich des Ursprungs eher als „aneinander übergehen“ (MdG, S. 60) zu charakterisieren ist – auf der Höhe des Hügels, bevor sie weitergehen – immer wieder in ihrem Hin und Her des Pflügens. Geht allerdings der eine in der Richtung des Windes, was seine Kappe anzeigt, stetig vorwärts, weht dem anderen der Wind ins Gesicht und die Kappe steht der Richtung seines Ganges entgegen. So ist der Eine – er geht mit dem Wind – ein Bild dafür, dass die Zeit geradlinig und kontinuierlich fortschreitet, während der Andere, der ihm entgegenkommt, diesem Bild des geradlinigen und kontinuierlichen Fortschreitens entgegen geht und dies durch die Position seiner Kappe – nicht nur im Gegensatz zum anderen Bauern, sondern sogar in sich selbst, weil die Kappe seinem Gang entgegensteht – deutlich macht: das Bild einer Verwerfung. Damit aber nicht genug. Befinden sich die Bauern schon so in einem äusserst komplexen Verhältnis beinahe chiasmischer Verschränkung zueinander, wenden sie, sobald sie am Ende ihres Ackers angelangt sind, und tauschen damit auch die Rolle, indem nun der Eine gegen den Wind geht und der Andere mit diesem: hin und her – immer wieder, immer wieder, immer wieder.

Doch sei der Blick nun von den beiden Bauern weg auf das mittlere, steinige Stück Land gerichtet, das unscheinbar daliegt, aber dennoch die Geschichte vorantreiben wird. Denn im steinigen Feld zwischen Wissenschaft, Philosophie und Dichtung ist es schwierig, die Grenzen klar zu ziehen – mithin Ordnung in den Verhältnissen zu halten und ein klares, wenn auch notgedrungen vorläufiges, Bild zu zeichnen. Nicht nur die Grenzen dieses mittleren Feldes selbst, auch die Umrisse der angrenzenden Gebiete sind bisweilen und aus vielerlei Gründen undeutlich. Leicht lassen sich in einer solchen Situation der Grenzziehung Kellers Bauern Manz und Marti wiedererkennen, deren verbissener Wetteifer im Grenzstreit sie nicht nur um den in gegenseitigem Einverständnis geteilten, kargen Acker in der Mitte sondern um ihren gesamten Besitz – um alle ihre bis anhin wohlbestellten Felder, um Ansehen und Würde – brachte.

So liegt auf der Hand, dass dieser herrenlose, wilde Acker in der Mitte zwar lange Zeit brach liegen kann, eines Tages aber urplötzlich in den Vordergrund treten muss, wenn die

allerseits stillschweigend anerkannte Ordnung umgestossen wird. Wenn von allen Seiten Hände nach diesem unscheinbaren Acker greifen. Und dass eine Ordnung umgestossen werden kann, dass dies geschehen ist, wird sich in den folgenden Ausführungen, die sich vor allem um die Ordnung des Verses drehen, und insbesondere in Abschnitten „Das Phänomen des freien Verses“ und „Zu Metrik und Versgeschichte“ durchaus zeigen.

Wie hängen also Wissenschaft, Philosophie und Dichtung zusammen? Und weshalb ist eine klare Scheidung ihrer schwer zu vollziehen?

Unweigerlich springt vorerst eine Gemeinsamkeit ins Auge. Eine fast lapidare Feststellung: Alle drei bedienen sich der Sprache – alle drei beziehen sich damit in unterschiedlicher Weise auf diese Sprache – alle drei stellen und erheben ihren je spezifischen Anspruch an und auf diese Sprache.⁴ Insofern liegt es auf der Hand, dass Überschneidungen wahrscheinlich sind, die Grenzziehung mithin nicht leicht sein kann und letztlich vielleicht unmöglich bleiben muss. Dennoch soll – um den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung zu klären – ein Versuch der Unterscheidung gemacht werden.

Eine Unterscheidung dieser drei Gebiete ist für den eingeschlagenen Weg sinnvoll, weil in dieser Unterscheidung – einer vielfach impliziten Voraussetzung – begründet liegt, was die einzelnen Gebiete füreinander leisten können, wenn sie überhaupt etwas füreinander leisten. Aber ohne den Versuch einer klaren Trennung, die den einzelnen Gebieten ihre Bedeutung beimisst, wäre es kaum nachvollziehbar, wie die Wissenschaft zu ihrem Gegenstand kommt, wie sie sich diesen durchaus aneignet; was – ausser einer lapidaren Feststellung – Dichtung mit Wissenschaft zu tun hat oder welche Rolle die Dichtung für die Philosophie spielt. Ohne den Versuch einer klaren Trennung blieben Wissenschaft und Philosophie – und mit ihnen diese Untersuchung, so wird sich zeigen, nicht nur bedeutungs- sondern geradezu sinnlos. Ohne den Versuch einer klaren Trennung wäre es mithin unmöglich Ordnung, im Lande zu halten und die eigensinnigen Bauern Manz und Marti von ihrem verderblichen Streit abzuhalten.

Gerade weil die gesamte Untersuchung gleichermassen von der Wissenschaft und der Philosophie sowie in gewisser Hinsicht von der Dichtung bestimmt wird, ist es notwendig, diese wenigstens am Anfang auseinander zu halten. Sie werden einander im späteren Verlauf aber dennoch mehr und mehr durchdringen. Denn hinter dem Problem einer genauen Trennung

⁴ Eine mögliche Fassung dieser verschiedenen Ansprüche legen Deleuze und Guattari in *Was ist Philosophie?* dar. Sie unterscheiden dabei zwischen Konzepten (bzw. Begriffen), Prospekten sowie Perzepten und Affekten, welche jeweils die Philosophie, die Wissenschaft bzw. die Kunst (Dichtung) Sätzen entnehmen. (vgl. S. 31/32) Insofern ändert jeweils der Blickwinkel auf – im äussersten Fall – denselben Satz oder sogar dasselbe Wort.

von Wissenschaft, Philosophie und Dichtung verbirgt sich hinsichtlich dieser Untersuchung die Frage nach dem, was – mit Jünger nicht nur die Wissenschaft sondern auch – das Gedicht denkbar macht und was letztlich überhaupt *Unbedachtes* denkbar macht. Damit ist nicht die Frage nach einer Interpretation des Gedichts, sondern diejenige nach dem Grund des Gedichts gestellt. Das Gedicht ist der Acker, um den sich Wissenschaft, Philosophie und Dichtung – im schlimmsten Fall – streiten.

Das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung

Jünger zeichnet das Verhältnis vor, in dem zumindest Wissenschaft und Dichtung zueinander stehen. In seinem Buch *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht* von 1952, an welches die nachfolgenden Überlegungen anknüpfen, stellt er eingangs klar, dass die Wissenschaft ihrem Gegenstand zu folgen habe. (vgl. S. 7) Dies kann als allgemeine Bestimmung von Wissenschaft aufgefasst werden, ist vorderhand doch noch unklar, welche Wissenschaft sich hinter dem Titel *Metrik* verbirgt. Jünger weist in der ersten Anmerkung auf das problematische Verhältnis hin, in dem sich die Wissenschaft zu ihrem Gegenstand befindet, wenn sie auf Begriffe zurückgreift, die ihr fremd sind – fremd, wie beispielsweise einer anderen Wissenschaft entnommene Begriffe. Dieses Problem stellt sich, auch ohne vorderhand zu berücksichtigen, dass die Wissenschaft zuerst zu ihrem Gegenstand kommen, sich auf diesen Gegenstand zubewegen muss, um den Gegenstand wirklich gewinnen zu können, bevor sie Wissenschaft sein kann. Denn selbst wenn die Wissenschaft ihren Gegenstand schon gewonnen hat, droht sie diesen zu verfehlen, wenn die Begriffe der Wissenschaft ihrem Gegenstand nicht angemessen sind. Um dieser Gefahr zu entgehen, muss die Wissenschaft, um die es Jünger geht, erst noch definiert werden, d.h. ihre Begrifflichkeit muss neu – und in angemessener Weise – entwickelt werden. Aber aus einer Perspektive der Chronologie jedenfalls kommt die Wissenschaft nach dem Gegenstand.

Sobald jedoch die Wissenschaft ihren Gegenstand zu gewinnen trachtet, legt sie diesen Gegenstand auch schon fest, wenn Jünger schreibt: „Ein Gedicht kann Gegenstand der Wissenschaft werden, aber die Wissenschaft des Gegenstandes ist nicht in ihm, und nicht ihretwegen ist es da.“ (S. 9) Vor der Wissenschaft, so legt dieser Satz nahe, ist kein Gegenstand, aber ohne ihren Gegenstand ist auch keine Wissenschaft – zumindest im modernen Sinn. Die Wissenschaft ist also weder vor noch nach dem Gegenstand: sie ist nur mit dem Gegenstand.

Martin Heidegger hat den Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Gegenstand in seinem Aufsatz „Wissenschaft und Besinnung“ (GA 7) dargelegt. Der Begriff des Gegenstands

leitet sich demnach aus der Entwicklung ab, die vom altgriechischen Begriff ἔργον über das lateinische *obiectum* führt und in der Subjekt-Objekt-Beziehung der neuzeitlichen Erkenntnistheorie endet. Die Welt steht, so Heideggers Schluss aus der dargelegten Begriffsgeschichte, dem Menschen entgegen, er ist nicht in ihr und erst aus diesem Weltverständnis heraus ist dem Menschen der Zugriff auf die Objekte oder eben die Aneignung der Gegenstände ermöglicht. Dass ohne Gegenstand keine Wissenschaft ist, hat also primär mit dem Verhältnis des Menschen zur Welt überhaupt zu tun, muss aus Heideggers Überlegungen gefolgert werden. Dieses Verhältnis des Menschen zur Welt gründet im Begriff des Weltbildes, das, wie im Aufsatz „Die Zeit des Weltbildes“ dargelegt, das „wechselseitige Sichbedingen“ (GA 5, S. 88) von Subjekt und Objekt voraussetzt.

Die Rückführung des Begriffs Gegenstand auf das altgriechische ἔργον sieht Heidegger als Rückführung in den Grund „unseres geschichtlichen Daseins“. (GA 7, S. 41) Auf diese Weise versucht er den gesamten Umfang des Begriffs aufzuzeigen und ihn insofern neu zu bestimmen. Ein bestimmtes Verhältnis zwischen Wissenschaft und Philosophie zeichnet sich in Heideggers Erläuterungen bereits ab. Vorläufig ist aber, im Anschluss an Heideggers Bestimmung des Begriffs Gegenstand, vor allem festzuhalten, dass sich Wissenschaft und Gegenstand (das Kunstwerk) gegenseitig bedingen – analog zum Verhältnis von Kunst und Kunstwerk bzw. Künstler und Werk, worin in Heideggers Formulierung der Ursprung, um den es noch gehen wird, bereits auftaucht: „Der Künstler ist der Ursprung des Werks. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers.“ (GA 5, S. 1)

Wie hängt dieses eigenartige Verhältnis zwischen Wissenschaft und Gegenstand darüber hinaus mit der Dichtung zusammen?

Das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Dichtung⁵ führt über den Gegenstand, als der das Gedicht – der Dichtung entrissen und von der Wissenschaft auf ihre Seite gezogen und angeeignet – zwischen Wissenschaft und Dichtung zu liegen kommt. Das Gedicht ist in diesem Sinn zweifach – es ist von der Dichtung und es ist für die Wissenschaft. Das Gedicht ist von der Dichtung hervorgebracht und für die Wissenschaft Gegenstand, weil das Gedicht als Hervorgebrachtes dem Hervorbringen entsprungen ist und danach eigenständig daliegt. Sei-

⁵ Der Terminus *Dichtung* wird von Jünger, der Hauptreferenzpunkt der vorliegenden Untersuchung ist, nicht in eindeutiger Weise verwendet. Zum einen dient er als Bezeichnung der Gesamtheit aller Gedichte sowie als Gesamtwerk eines bestimmten Dichters, zum anderen bezeichnet sie den Vorgang des Dichtens – eine bestimmte Art des Hervorbringens – selbst. Im Rahmen dieser Untersuchung wird Dichtung im zweiten Sinn verwendet, wobei es ausschliesslich um Gedichte und nicht um andere literarische Werke geht. Insofern ist der Begriff Dichtung wiederum eingeschränkt.

ne Eigenständigkeit erhält es, weil es nur sich selbst verpflichtet ist. Wissenschaft und Philosophie sind nicht frei, da sie dem Gegenstand bzw. der Wahrheit verpflichtet sind. Die Dichtung (Kunst) ist nur sich selbst verpflichtet. Ihr eigentliches Kriterium ist immanent – ihr eigentliches Kriterium ist performativ.

Die Unterscheidung zwischen einem Hervorgebrachten, das eigenständig und abgeschlossen da ist, und dem Hervorbringen, verdeutlicht das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Dichtung. Dass die Wissenschaft dem Hervorbringen folgt, ist in Abgrenzung zur Freiheit des Hervorbringens zu verstehen – einer Freiheit, die es erst möglich macht, dass das Hervorgebrachte eigenständig wird, weil es auf nichts zurückzugehen scheint. Diese schaffende Freiheit der Dichtung entlässt die Sprache für einen kurzen Moment aus ihrer bedeutungsbezogenen Medialität.

Dafür steht Benjamins Namenstheorie exemplarisch, die er anhand des Schöpfungsmythos aus der Genesis entfaltet. Während dort die Sprache einerseits als Schöpfungsmedium Gottes fungiert, entlässt Gott die Sprache andererseits im Menschen, sodass Gott „im Menschen sein Schöpferisches sich selbst überliess.“ (GS II.I, S. 149) Der Name steht dabei als „Grenze“ (GS II.I, S. 149) zwischen dem schöpferischen Wort und dem erkennenden Wort. Die Sprache kommt bei Benjamin im Namen der reinen Medialität, die sie als Medium der Schöpfung Gottes hat, am nächsten.

„[D]enn der Eigenname ist Wort Gottes in menschlichen Lauten. Mit ihm wird jedem Menschen seine Erschaffung durch Gott verbürgt, und in diesem Sinn ist er selbst schaffend [...] Der Eigenname ist die Gemeinschaft des Menschen mit dem *schöpferischen Wort Gottes*.“

(*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, GS II.I, S. 150)

Diese Namenstheorie wird im weiteren Verlauf der Untersuchung, vor allem im Abschnitt „B. Ursprung und Rhythmus“, noch eingehender zu besprechen sein. Nur so viel: Im Namen ist etwas als sich selbst – oder eher schlicht sich selbst, während das bedeutungsbezogene Wort, Heideggers Begriff der Auslegung aus *Sein und Zeit* folgend, „Etwas als Etwas“ (GA 2, S. 198) erscheinen lässt.⁶ Heideggers Begriff der Auslegung darf dabei nicht als voraussetzungs-

⁶ Im Aufsatz *R(e)inentsprungenes oder Wie kommt der Rhein zur Sprache?* (RRS) hat de Roche auf diesen Umstand hinsichtlich der Auseinandersetzung Heideggers mit Hölderlins Hymne „Der Rhein“ im Aufsatz „Die Frage nach der Technik“ (GA 7) aufmerksam gemacht. Im Gedicht kommt, entgegen Heideggers Auffassung aus *Sein und Zeit* der Rhein als Naturphänomen – „als das, was er ist, sozusagen im „eigenen Namen“ im, wie Heidegger betont, „gleichnamigen“ Gedicht“ (RRS, S. 31) – zur Sprache.

los verstanden werden. Vielmehr zeigt sich in der Auslegung, nach Heidegger, bereits der „Umgang mit dem umweltlich Zuhandenen“ (GA 2, S. 198) – damit erscheint der Gegenstand, so muss daraus gefolgert werden, in Bezug zu seiner Verwendung, wodurch der Gegenstand nicht mehr um seiner selbst willen besteht. Selbst der wissenschaftliche Zugriff auf den Gegenstand, der vom Erkennen geleitet ist, muss demnach noch innerhalb der Struktur „Etwas als Etwas“ verstanden werden, fasst Heidegger das wissenschaftliche Erkennen doch als abgeleitete Weise der Auslegung auf. (vgl. GA 2, S. 202) Der Gegenstand versteht sich dabei nur in Abgrenzung zu einem anderen und ist somit nicht eigenständig. Es geht nicht um das schlichte Sein (des Gegenstandes), sondern um das So- oder Anderssein. In diesem Sinn ist die Sprache – nach Benjamins Entgegensetzung von Klassifikation und Idee in der erkenntniskritischen Vorrede zum Trauerspielbuch (vgl. GS I.I, S. 218) – klassifizierend und hat, nach Heidegger, einen begrifflich-definitiven Charakter, (vgl. GA 2, S. 200) was sich in der urteilenden Aussage manifestiert. (vgl. GA 2, S. 204) Darin zeigt sich ein fundamentaler Unterschied, wie sich Wissenschaft und Dichtung auf die Sprache beziehen. Die Namenssprache als ursprünglich schaffende ermöglicht Erkenntnis, (vgl. GS II.I, S. 149) deren Ausdruck letztlich die Wissenschaft ist. Damit bringt die Wissenschaft, Jüngers Bestimmung von Wissenschaft zufolge, ihren Gegenstand nicht hervor, legt ihn aber trotzdem als Gegenstand überhaupt erst fest. So muss aus den angeführten Überlegungen folgen: Nicht dass etwas ist – aber was etwas ist, kommt mit der Wissenschaft.

Wie wird in dieser Festlegung das hervorgebrachte Gedicht, das einem anderen – eben der Dichtung – entsprungen ist, zum Gegenstand?

Jünger macht, wie dem letzten Zitat – „Ein Gedicht kann Gegenstand der Wissenschaft werden, aber die Wissenschaft des Gegenstandes ist nicht in ihm, und nicht ihretwegen ist es da.“ (S. 9) – zu entnehmen ist, klar, dass aus einem Gedicht⁷ ein Gegenstand der Wissenschaft werden kann aber nicht muss und dass das Gedicht auch nicht um der Wissenschaft willen da ist. Das Gedicht selbst steht weder in einem kausalen noch einem finalen Verhältnis zur Wissenschaft. Der Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Gedicht, das zum Gegenstand wird, lässt sich insofern nicht kausal fassen, als aus dem Gedicht selbst, obwohl die Wissenschaft auf das Gedicht und diesem folgt, nicht notwendigerweise die Ausbildung ei-

⁷ Es besteht eine Schwierigkeit, diesen Sachverhalt gleichzeitig adäquat und verständlich auszudrücken. Deshalb ist hier der Titel *Gedicht* ambivalent gebraucht. Denn vom Gedicht kann, streng genommen, nicht gesprochen werden, bevor die Wissenschaft dieses nicht definiert hat. Dennoch wird der Titel *Gedicht* bereits vor dem wissenschaftlichen Zugriff verwendet, um umständliche Formulierungen wie „etwas“ oder „sprachliches Ereignis“ vermeiden zu können.

ner Wissenschaft abgeleitet werden kann. Das Gedicht kann in keiner Weise als dasjenige verstanden werden, was die Wissenschaft hervorbringt. Aber ebenso wenig ist die Wissenschaft der Zweck des Gedichts. Wer käme auch auf die Idee, Hölderlin hätte nur für die Wissenschaft – die Zunft der Germanistinnen und Germanisten – gedichtet, selbst wenn es mittlerweile so scheinen mag?

In welcher anderen Hinsicht kann das Gedicht aber Gegenstand einer Wissenschaft werden, wenn es als Gegenstand der Wissenschaft gemacht wurde?

Die Festlegung des Gegenstandes einer Wissenschaft geschieht, dem bisherigen Gedankengang zufolge, analog zu dem, was Jünger über die Entstehung des Gedichts sagt. Im Gedicht „muss die Regel doch zugleich mit dem Hervorbringen vorhanden sein.“ (S. 8) Ob und wie etwas ist, zeigt sich einzig im Hervorbringen. Es zeigt sich, indem sich diese Regel manifestiert. Ebenso entsteht die Wissenschaft gleichzeitig mit der Festlegung ihres Gegenstandes. Gegenstand und Wissenschaft bedingen sich gegenseitig.

Für die Wissenschaft wird das Gedicht Gegenstand und somit etwas, was es vorher nicht war. Das Gedicht als Gegenstand kann jedoch nur sein, insofern es als Singuläres der Performativität des Hervorbringens entsprungen ist und von diesem entlassen wurde. Das Gedicht will sich durch seine Performativität als solches zu erkennen geben. Dem Hervorbringen entsprungen ist es selbstreferentiell und beansprucht Gültigkeit durch seine Faktizität. Diesem Begriff aus Heideggers Analyse des Daseins folgend, (vgl. GA 2, S. 75) ist das Gedicht als sprachliches Erzeugnis unhintergebar und unbegründbar – es besticht, wenn es dies denn vermag, dadurch, dass es eben da ist.

Die Immanenz des Gedichts wird sich im späteren Verlauf dieser Untersuchung noch verdeutlichen. Dabei wird in bestimmter Hinsicht die kleinste Einheit des Gedichts im Vordergrund stehen. Ob es aber als Gedicht – mithin als Exemplar einer allgemeinen Bestimmung – Anerkennung findet, entscheidet sich auf einem anderen Gebiet, dem Gebiet der Wissenschaft. Nicht ob oder wie ein Gedicht ist, sondern was ein Gedicht ist, bleibt dem Gedicht äusserlich. Das Hervorbringen legitimiert sich durch seine Performativität, in der es sich durch die Lektüre – oder durch das Aufsagen – immer wieder neu konstituiert. Das Gedicht ist nur – Sprache. Erst die Wissenschaft postuliert das Gedicht.

Auf die Frage nämlich, womit sie sich beschäftigt, antwortet die Wissenschaft mit dem Gedicht und deutet auf ein gegenwärtiges Exemplar, das sie als Gegenstand annimmt. Allerdings rekurriert sie dabei zwangsläufig auf einen Kanon oder auf ein sprachliches Erzeugnis,

das den kanonisierten Texten ähnlich sieht, denn durch die Frage, was ein Gedicht sei, gerät die Wissenschaft meist in Verlegenheit. „Die Sprache spricht jedoch, ohne dass sie zur Literatur wird und vollends unabhängig davon, ob die Literatur ihrerseits in die Gegenständigkeit gelangt, der die Feststellungen einer Literaturwissenschaft entsprechen.“ (GA 7, S. 58) Festlegung und Feststellung folgen wohl aufeinander, sobald die Sprache Gegenstand wird, ist sie festgelegt, worauf wiederum Feststellungen erfolgen können, wie sie beispielsweise erstmals in der Gattungstheorie des Aristoteles in den ersten fünf Kapiteln der *Poetik* auftreten. Die Problematik einer gattungstheoretischen Kunstwissenschaft zeigt sich an einem knappen Befund Walter Benjamins: „Ein bedeutendes Werk – entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den vollkommenen vereinigt sich beides.“ (GS I.I, S. 225)

Die Frage liegt damit nahe, ob eine Wissenschaft, die ihrem Gegenstand einzig folgt, einen Sinn hat. Wann, wenn überhaupt, holt die Wissenschaft ihren Gegenstand ein? Wann ist die Wissenschaft ihrem Gegenstand angemessen?

Es braucht eine gegenseitige Angewiesenheit, die über das Verhältnis von Wissenschaft und Gegenstand hinausgeht, damit die Wissenschaft einen Sinn hat, damit die Wissenschaft in ein Verhältnis zur Dichtung treten kann, damit die Wissenschaft durch ihren Gegenstand legitimiert wird. Das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Dichtung muss dem Modus des „Yes, but...“ (Edmundson, S. 26) folgen, wonach beide einander zu antworten vermögen und sich so auch gegenseitig antreiben. Gerade weil die Wissenschaft nicht aus dem Gedicht abgeleitet werden kann, bleibt sie diesem verantwortlich. Das Verhältnis des Gedichts von der Dichtung für die Wissenschaft kehrt sich darin um, wodurch die Wissenschaft zurückzugeben vermag, was ihr vorher gegeben wurde. Auf diese Weise legitimieren sich Wissenschaft und Dichtung gegenseitig. Die Wissenschaft ist gleichermassen für die Dichtung, wie die Dichtung für die Wissenschaft ist. Die Dichtung gibt der Wissenschaft ihren Gegenstand und die Wissenschaft gibt der Dichtung, gleichsam über die Dichtung hinausgehend ohne vorzuschreiben, Regeln bzw. Techniken als explizite, was es dem Dichter ermöglicht ein Dichter zu sein – und nicht bloss als willkürlicher Schreiberling sein Dasein fristen zu müssen.

Anekdotisch ist darauf hinzuweisen, dass viele „Schreiberlinge“ von sich selbst zwar behaupteten, Dichter zu sein, aber erst postum als solche anerkannt wurden, nachdem die Wissenschaft sie zu solchen geadelt hatte. Dies trifft wohl insbesondere auf Hölderlin zu, der in dieser Arbeit prominent ist und von seinen Zeitgenossen als Dichter nicht recht ernstgenommen wurde. Seine Publikationen, sofern er bei seinen Gedichten überhaupt so weit

kam, wurden vielfach redigiert und zu Hölderlins Lebzeiten von den Herausgebern „verbessert“ – was auch das Beispiel der Rheinymne zeigt, worauf Previšić hinweist. (vgl. HR, S. 161) Der Verleger Leo von Seckendorf schreibt dem Arzt Justinus Kerner hinsichtlich der publizierten Gedichte Hölderlins: „Ich habe sie, mit äusserster Schonung, aber doch hie und da verändern müssen, um nur Sinn hineinzubringen.“ (FHA 7, S. 82)

In neuerer Zeit ist die Verquickung von Wissenschaft und Dichtung auch in einer zunehmenden Institutionalisierung der Dichtung in Form von Literaturinstituten zu beobachten. Dabei wird Dichtung zur Lehre und muss sich insofern zwangsläufig mit den Erkenntnissen der Wissenschaft verbinden. Die Wissenschaft ist in diesem Sinn zweifach, denn einerseits mag sie die Erkenntnis fördern, andererseits dient sie der Herstellung von Kultur und Technik. Fast scheint das Bedürfnis nach dieser Verbindung aus Jüngers Text selbst zu sprechen, ist Jünger doch eher für seine literarischen Texte bekannt.

Das Phänomen des freien Verses

An diesem Punkt setzt Jünger auf unscheinbare aber fast schon beissende Weise ein. Denn nach seinen Ausführungen muss gefolgert werden, dass die Dichtkunst ihrer selbst verlustig geht und ihre Bestimmung verliert, dass sie willkürlich vom Zufall regiert wird und so keine Kunst, d.h. Kunstfertigkeit, im Sinne der griechischen *μηχανή* mehr sein kann. Unweigerlich drängt sich damit die Forderung auf, dass die Gesetzmässigkeiten, die in ihr walten, wieder aufgezeigt werden müssen.

In Anlehnung an Hölderlins „Anmerkungen zum Ödipus“, die 1804 bei Willmans in Frankfurt gedruckt wurden – also nachdem Hölderlin sich bereits intensiv, wie im Gedicht „Der Rhein“ von 1802, mit dem freien Vers beschäftigt hat – konstatiert Jünger rund 150 Jahre später bei zeitgenössischen Dichtern einen Mangel an „Kenntnis der rhythmischen Regeln“ (S. 9), was als kulturkritische Diagnose verstanden werden kann. Denn die metrischen Regeln sind in der Folge der Ablösung des Reimverses das wichtigste Kriterium, das Dichtung erst zur Dichtung macht:

„Wenige machen sich ja deutlich, dass mit dem Fortfall des Reims auch der Reimvers wanken und fallen muss. Denn der Vers ist auf den Reim eingestellt, muss also, wenn der Reim verschwindet, einen anderen Gang nehmen. Wir glauben zwar nicht, dass der Reim erschöpft ist, doch behauptet sich das reimlose Gedicht.“

(Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht, S. 9)

Zwar geschehen die formalen Veränderungen in der Verstheorie nicht linear; neuere Entwicklungen werden vielfach von älteren Formen wieder überlagert und verschiedene Merkmale stehen parallel nebeneinander. Damit handelt es sich bei der Entwicklung des Verses eigentlich vor allem um eine ständige Erweiterung des technischen Repertoires. Doch lässt sich sagen, dass mit der Rückbesinnung auf das antike Erbe in der Renaissance der Reim zugunsten des Metrums als primäres Bestimmungsmerkmal des Verses zurückgedrängt wurde. Der metrische Vollzug des Gedichts nach dem Vorbild der antiken Schemata erhielt danach als Merkmal der Dichtung einen höheren Stellenwert als der Reim. Der freie Vers stellt dann – als Höhepunkt dieser Entwicklung – in besonderem Mass ein Problem hinsichtlich der Abgrenzung der Dichtung von der Prosa dar. Vornehmlich die Versreform von Opitz, der ein strenges Metrum – nämlich nur Jamben und Trochäen – in Übereinstimmung mit der natürlichen Prosodie forderte, sowie Klopstocks Weiterentwicklungen der antiken Versmasse hin zum freien Vers lösen den Reim und dann, im Falle Klopstocks, das Metrum als Kriterien für den Vers ab und schaffen Raum für den freien Vers.⁸ Insofern handelt es sich bei Jüngers Frage nach den „rhythmischen Regeln“ um ein Problem, das historisch mit dem Auftreten der „freien Rhythmen“ (S. 9) zusammenhängt, welche die damals bestehende Ordnung des Verses umstießen.

Der Ausgangspunkt von Jüngers Untersuchungen ist historisch betrachtet also das Auftreten des freien Verses. Bevor er sich im weiteren Verlauf einzelnen Gedichten zuwendet, geht es ihm dabei aber vornehmlich um die Klärung der Bedingungen für den freien Vers, womit er sich, wie gesagt, an Hölderlin anlehnt. Dieser fordert in den „Anmerkungen zum Ödipus“ nämlich, dass die Dichtung nicht nur nach ihrem Eindruck beurteilt, sondern bei der Interpretation die Gesetzmässigkeit der Dichtung ebenfalls berücksichtigt werde. (vgl. FHA Bd. 16, S. 249) Gerade Hölderlin ist hinsichtlich der Suche nach den Bedingungen des Verses ein wichtiger Anknüpfungspunkt für Jünger, wendet Hölderlin sich mit seinen Überlegungen doch zumindest teilweise vom gemeinhin anerkannten Geniebegriff jener Epoche ab und setzt diesem eine „mechanische Vernunft“ (GS I.I, S. 106) entgegen, durch die das Werk Beständigkeit erhält, wobei diese „nüchterne“ (GS I.I, S. 106) Auffassung der Dichtung durchaus in Zusammenhang mit dem „lebendigen Verhältnis“ aus dem ersten Böhlendorfbrief (FHA 19, S. 492) bzw. den „Anmerkungen zum Ödipus“ entsprechend „der lebendige Sinn“ (FHA 16, S. 250) gesehen werden muss. Insofern stellt Hölderlins Position eine Weiterent-

⁸ Diese äusserst kurze Zusammenfassung der Versgeschichte in der deutschen Dichtung basiert vor allem auf Wolfgang Kayzers *Geschichte des deutschen Verses*. (vgl. GV, S. 31-61)

wicklung dar, da er den emphatischen Begriff des durch göttliche Inspiration angetriebenen Dichters, wie er vor allem bei Klopstock und im Sturm und Drang anzutreffen ist, mit einem handwerklich orientierten Kunstbegriff verbindet, aus dem heraus sich die Frage nach den Bedingungen der Dichtung erst wirklich stellen lässt, ohne auf äussere Inspiration zu rekurren.⁹ Dass Hölderlin sich in besonderem Mass den Gesetzmässigkeiten der Dichtung zuwendet, kann sicher im Licht des freien Verses gesehen werden, dessen Beurteilungskriterium besonders schwierig zu definieren ist und wohl – wie im Fall der Rheinymne – kaum von aussen nachvollziehbar wäre, hätte Hölderlin das Gesetz nicht selbst aufgeschrieben und dem Gedicht in seinen Handschriften vorangestellt.¹⁰

Es geht Jünger also eben nicht um eine „Geschichte des Verses“, (S. 10) die „genügend Muster“ (S. 7) vergleichen müsste, sondern ganz grundsätzlich um das „Verhältnis zwischen Vers und Satz“, (S. 9) wo es um die „Verteilung des Satzes durch den Vers“ (S. 13) und damit um die Grundbedingung für Dichtung überhaupt geht. Inwiefern Dichtung in freien Versen allerdings Gegenstand der Wissenschaft und vor allem einer Metrik, ja wie diese Wissenschaft selbst überhaupt werden kann, bleibt vorerst fraglich und muss sich zuerst herausstellen, denn so leitet Jünger selbst seine Untersuchung ein: „Wie ist – mit dieser Frage beginnen wir – Metrik als Wissenschaft denkbar?“ (S. 7)

Die Entwicklung der Bestimmungsmerkmale in der deutschen Dichtung vom Reimvers über den metrischen Vers zum freien Vers ist – zumindest zu Jüngers Zeiten – insbesondere hinsichtlich zeitgenössischer Dichtung und damit hinsichtlich des Übergangs vom metrischen zum freien Vers nur unzulänglich nachvollzogen. Exemplarisch lässt sich dies anhand der Terminologie zeigen. Jünger spricht von „freien Rhythmen“ und nicht von freien Versen. Der freie Vers findet terminologisch erst später, beispielsweise in Freys *Kritik des freien Verses*, Eingang in die deutsche Dichtung bzw. Literaturwissenschaft, lange nachdem er in der englischen und der französischen Literatur bereits gebräuchlich war, wie Gero Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* (vgl. S. 282/283) zu entnehmen ist.

Die Bezeichnung „freie Rhythmen“ bezieht sich implizit auf die metrischen Rhythmen und ist insofern nur ex negativo verständlich, wenn der Hintergrund der metrischen Rhythmen

⁹ Eine genauere Darstellung der Inspirationsdichtung, wie sie eben für den Sturm und Drang charakteristisch ist, findet sich in Hans-Georg Kempers Beitrag „Von der Reformation bis zum Sturm und Drang“ zur *Geschichte der deutschen Lyrik*. (vgl. S. 196-231)

¹⁰ Dieses Gesetz steht einem der Gedichtentwürfe vorangestellt. (vgl. FHA 7, S. 160) Für das hier angeführte Beispiel ist sein Wortlaut irrelevant, doch wird auf diesen in Zusammenhang mit der Rheinlektüre im Abschnitt „Hölderlins Rhein“ zurückzukommen sein.

noch angenommen wird. Jünger unternimmt seine Untersuchungen zum deutschen Gedicht wesentlich auf dem Boden metrischer Vorlagen, von denen die „freien Rhythmen“ sich abheben, aber gleichzeitig auf diese bezogen bleiben. Jünger widmet das ganze letzte Kapitel seines Buches dieser Bezogenheit der „freien Rhythmen“ auf metrische Vorlagen – insbesondere der Hexameter und die Oden dienen ihm als Vorlagen. So untersucht der verschiedene Beispiele – wie Gedichte von Hölderlin – und kommt zum Schluss, dass sie „vom Hexameter her gedacht“ (S. 144/145) sind.

Den „freien Rhythmen“ oder eben dem freien Vers kommt dadurch kaum Eigenständigkeit zu. Eigenständigkeit gegenüber dem Metrum gewinnt der Vers erst später – unter anderem durch Freys Studie *Kritik des freien Verses* (KfV), wo anfänglich in Zusammenhang mit der Dichtung Baudelaires und Mallarmés ebenfalls noch die Hintergrundfolie des metrischen Verses verwendet, (KfV, S. 14ff.) letztlich aber in Auseinandersetzung mit der Dichtung Celans darüber hinausgegangen wird. (KfV, S. 56ff.) Bei Previšić findet sich der Terminus freier Vers im Aufsatz »*Pré-sens/ce*« *des Rhythmus* (PdR) sogar in Bezug auf Hölderlins Dichtung. (vgl. PdR, S. 57) Deshalb ist entgegen Jüngers Terminologie und der früheren Tradition in dieser Untersuchung durchgängig von freien Versen die Rede.

Unter anderem aufgrund dieses terminologischen Problems lässt sich erahnen, dass die „Krise des Verses“ noch nicht zu einer neu etablierten Ordnung geführt hat. Dass „die Dichtung nach sich selber fragt“ (KfV, S. 13) drückt sich im freien Vers aus, schreibt Frey. Für die deutschsprachige Dichtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen dabei vor allem auch historische Verhängnisse im Vordergrund. Diese gilt es für die nachfolgenden Erläuterungen, die auf Texte nach Jünger zurückgreifen, zu berücksichtigen. Die Frage nach einer Möglichkeit des Gedichts trotz der Tragödie des Nationalsozialismus rückt dabei ins Zentrum – Celans Überwindung¹¹ der 1951 publizierten entschiedenen Feststellung Adornos am Ende des Aufsatzes *Kulturkritik und Gesellschaft*: „[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch[...]“ (S. 30) Die Frage nach dem, was ein Gedicht ist, stellt sich unter diesen Voraussetzungen – insbesondere wenn das Pathetische der ersten freien Verse und möglicherweise der Dichtung überhaupt berücksichtigt wird – mit besonderer Vehemenz.

Die von Frey postulierte Krise ist, obwohl sie weit früher begann, sicherlich auch in diesem Licht zu sehen. Denn während die Loslösung vom metrischen Vers noch als Befreiung im Sinne einer ästhetischen Bereicherung gesehen werden konnte, steht nach dem Holocaust – für

¹¹ Vgl. dazu Peter Horst Neumanns Einführung *Zur Lyrik Paul Celans*, (S. 93-99) die sich in diesem Zusammenhang vor allem mit dem Gedicht „Todesfuge“ von 1948 befasst.

die deutsche Dichtung – die Unmöglichkeit dieser hymnischen Art zu sprechen im Zentrum. Freys Lösung des Problems greift auf Gedichte Celans – insbesondere „Engführung“ aus dem Gedichtband *Sprachgitter* von 1959 – zurück, die Jünger noch grösstenteils unbekannt waren, sich aber wesentlich auf dem Hintergrund dieser Problematik entwickelten. Unter anderem deshalb ist es wohl so, dass Freys Auseinandersetzung mit dem freien Vers zwar auf Jünger aufbaut, in ihrer Konsequenz aber in eine andere Richtung geht.

Während Jünger die Frage nach dem Rhythmus noch dezidiert in einer Bewegung zu verankern sucht, weicht Frey gewissermassen auf ein statisches Verständnis des Rhythmus aus, indem er das geschriebene Gedicht, vornehmlich in Anlehnung an Celans Gedichte, als radikale Infragestellung, durch die der „rhythmische Zusammenhalt der Rede“ (KfV, S. 80) zerfällt, auffasst. Dabei verschiebt sich die sinnliche Qualität des Gedichts. Jünger hält noch explizit fest: „Der Vers ist keine Grösse fürs Auge, sondern fürs Ohr.“ (S. 64) Der Vers erscheint lediglich „zeilenmässig abgesetzt“ (S. 64), ohne dass er dadurch bestimmt würde, liesse sich doch „jeder Prosatext“ letztlich leicht und vor allem beliebig „in Augenverse absetzen.“ (S. 64) Damit geht er theoretisch wieder vor Karl Philipp Moritz zurück, der am Anfang – obwohl er diese im Verlauf seiner Untersuchungen zur deutschen Prosodie wieder relativieren und durch klangliche Eigenschaften ergänzen wird – die Vermutung geäussert hat, die deutsche Sprache sei eher für den Verstand als für das Ohr:

„Unsere [die deutsche] Sprache ist daher eine vortreffliche Sprache für den Verstand, aber nicht für das Ohr [...]“

(*Versuch einer deutschen Prosodie*, S. 8)

Frey hingegen rückt, und geht so über Moritz hinaus, zunehmend den visuellen Charakter des niedergeschriebenen und dann gelesenen Gedichts in den Vordergrund. Im Begriff des Rhythmus sind, wenn der Etymologie Emile Benvenistes gefolgt wird, beide Bedeutungen schon früh enthalten. Rhythmus bedeutet demzufolge in erster Linie Form, was einen visuellen Zugang zum Rhythmus in den Vordergrund stellt, und erst in zweiter Linie Bewegung.

„Es gibt also keinerlei Variation, keinerlei Doppeldeutigkeit in der Bedeutung, die Demokrit dem Wort $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ zuspricht; es heisst immer »Form«, womit die distinktive Form gemeint ist, die charakteristische Anordnung der Teile in einem Ganzen.“

(*Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 367)

Previšićs Verwendung von Statik und Dynamik hinsichtlich des Rhythmus bezieht sich immer auf den fortschreitenden Rhythmus, der – wie bei Jünger – vornehmlich vom Ohr wahrgenommen wird. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass der Klang als präsignifikantes Medium, und mit ihm der Gehörsinn, im Zentrum steht. In Anlehnung an Mandelstamm skizziert Previšić allerdings eine Präformierung des freien Verses durch die Wahrnehmung einer „inneren Gestalt“, (PdR, S. 59) was er anhand des Gedichts damit begründet, dass das rhythmische Fortschreiten eine Variante ist, die semantische Ordnung der Rede durch eine andere Ordnung zu durchbrechen und in Frage zu stellen. „[D]ie Poesie verfügt über das Mittel des Rhythmischen, welches Gewalt auf das Wort ausübt, um es seinem automatischen Repräsentationsmodus zu entziehen [...]“ (PdR, S. 59) Selbst das Lesen leitet sich insofern eher vom Hören ab. Genuin visuelle Aspekte der Dichtung, die im Kontext dieser Untersuchung als statische Rhythmen bezeichnet werden, spielen in den Ausführung Previšićs keine Rolle. Insofern erfährt der Rhythmus in dieser Untersuchung gegenüber gängigen Vorstellungen eine Umdeutung.

In diesem Zusammenhang wird ein weiterer Unterschied zwischen Jünger und Frey deutlich. Jünger geht klar von syntaktisch wohlgeformten, wenn bisweilen auch wie bei Hölderlin sehr komplizierten, Sätzen aus, die sich – in der Dichtung – in ein Verhältnis zum Vers begeben. Es ist aber diesbezüglich bemerkenswert, dass bereits bei Hölderlin visuelle Aspekte in Zusammenhang mit der Materialität der Sprache zu beobachten sind. Vor allem die Handschriften sind dafür Beweis, wie beispielsweise die eingeritzten Worte auf Seite 40 des Homburger Foliohefts: „Und der Himmel wird wie eines Mahlers Haus / Wenn seine Gemälde sind aufgestellt.“ (FHA Supplement III, S. 40) Dabei handelt es sich um ein äusserstes Beispiel der Visualität, wo sie schon fast wieder zu verschwinden droht. Allerdings finden sich auch treffendere Beispiele in Hölderlins späten Handschriften in Zusammenhang mit Inselmetaphorik, worauf im zweiten Teil „Der Ursprung im Gedicht“ noch zurückzukommen sein wird. Frey beschäftigt sich im Gegensatz zu Jünger in Celans Dichtung mit Formen, die von der Syntax her nicht mehr ohne weiteres einsehbar sind und damit die fortschreitende Bewegung der gesprochenen Sprache bis zu einem gewissen Grad verunmöglichen, was visuelle Aspekte der Dichtung zur Aufmerksamkeit bringt. Die Sprache ist damit weder selbstredend noch selbstverständlich, verliert sie doch die Stütze der Gegenwärtigkeit des Redners, was Benjamin als Problem des Schrifttums schlechthin herausstellt:

„Während der Redende in Stimme und Mienenspiel die einzelnen Sätze, auch wo sie an sich selber nicht standzuhalten vermöchten, stützt und sie zu einem oft schwankenden und vagen Gedankengang zusammenfügt, als entwerfe er eine gross andeutende Zeichnung in einem einzigen Zug, ist es der Schrift eigen, mit jedem Satze von neuem einzuhalten und anzuheben.“

(*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I.I, S. 209)

Was Benjamin bezüglich der Schrift im Allgemeinen sagt, gilt ganz besonders für das geschriebene Gedicht. Dort wird nicht nur mit jedem Satz sondern sogar mit jedem Vers neu angehoben, womit der Vers gegenüber dem Satz eine gewisse Eigenständigkeit erlangt, die von der Semantik her gesehen Worte aus dem Gesamtzusammenhang des Satzes reisst und neue Bedeutungsaspekte zugänglich macht.

Diese Entwicklung ist für Jünger noch nicht so klar einsehbar, wurde das von Frey exemplarisch besprochene Gedicht „Engführung“ doch erst nach Jüngers Publikation *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht* veröffentlicht und auch die *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe*, in der das angeführte Beispiel einsehbar ist, stand Jünger noch nicht zur Verfügung. So kann Jünger aufgrund des Fehlens einer neuen Ordnung auch mit einem skeptischen Unterton nach dem fragen, „was an wirklicher Regel vorhanden ist.“ (S. 10) Es geht Jünger damit letztlich – einmal mehr – nicht um eine historische Aufarbeitung, obwohl er die Metrik an sich als historische Wissenschaft versteht und sich hauptsächlich der Analyse bisweilen weit zurückliegender Gedichte widmet, sondern um „die Frage nach der Gesetzlichkeit der freien Rhythmen, unter deren Namen“ – zu Jüngers Zeit genauso wie heute – „zu Recht oder Unrecht ein Hauptteil der Verse läuft, deren Gesetzlichkeit vom Vers her sich nicht mehr begründen lässt.“ (S. 9/10)

Zu Metrik und Versgeschichte

Die gesuchte *Gesetzlichkeit* dient letztlich dazu, Jüngers *freie Rhythmen* und in letzter Konsequenz den freien Vers in seiner Eigenständigkeit zu legitimieren. Doch wie lässt sich diese *Gesetzlichkeit* auffinden, wo sie doch nicht immer – und kaum bei den freien Versen – „offenliegt“? (S. 9) Wie kann der freie Vers seine Eigenständigkeit behaupten?

In Jüngers metrischer Theorie treiben vordergründig vor allem zwei Aspekte die vorliegende Untersuchung an. Zum einen geht Jünger von einem als „doppeltes *continuum*“ (S. 11) bezeichneten Verhältnis zwischen Satz und Vers aus, das es zu klären gelte: „Welche Regeln gelten für das Verhältnis von Satz und Vers im reimlosen Gedicht?“ (S. 9) Diese Frage zu stel-

len und das Verhältnis zwischen Satz und Vers klären zu wollen, ist grundsätzlich plausibel, muss der Vers, in welcher Form er auch auftritt – ob als Reim-, Knittel-, metrischer oder freier Vers – als Kriterium der Dichtung verstanden werden. Ohne Vers keine Dichtung. Dieses Verhältnis ist in Jüngers ausschliesslicher Form, in der dem Satz sehr viel Gewicht beigemessen wird, für die deutsche Dichtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber kaum mehr zutreffend. Zum anderen nimmt er eine Gleichzeitigkeit von Rhythmus und Sprache an, welcher Gleichzeitigkeit er eine Konzeption aus der antiken Metrik entgegenstellt, wonach der Rhythmus im Nachhinein in die Sprache hineingearbeitet worden sei: „[I]m Dichter sind Rhythmus und Sprache von je eines [...]“ (S. 19) – „Der Rhythmus, sagen die alexandrinischen Metriker, ist in der Sprache als solcher nicht ursprünglich vorhanden; sie erhält ihn erst durch die Tätigkeit des Dichters.“ (S. 18) Auf welche Theorien Jünger sich dabei stützt und ob seine Aussagen diesbezüglich zutreffen, ist für die nachfolgenden Erläuterungen irrelevant, geben doch bereits Jüngers Erläuterungen Anlass genug, das Verhältnis von Rhythmus und Sprache zu überdenken.

Unter welchen begrifflichen Bedingungen kann dieses Verhältnis von Rhythmus und Sprache überdacht werden?

Entgegen Jüngers Beteuerung, der annimmt, dass „Zeit und Rhythmus eins sind“ (S. 15) und dass daher Fragen nach der Strukturierung der Zeit übergangen werden können, sind für das Verhältnis von Rhythmus und Sprache Überlegungen zur Zeit zentral. Ein wesentlicher Unterschied zwischen antiker und deutscher Dichtung zeigt sich dabei, was die Problematik illustriert, dass die deutsche Metrik auf der antiken Metrik aufbaut. Denn obwohl sich Jünger, wie in den Erläuterungen zu Wissenschaft und Gegenstand bereits dargelegt wurde, des Problems durchaus bewusst ist, dass die Begrifflichkeit und insbesondere die Haltung der antiken Metrik nicht unbedingt auf eine deutsche Metrik zutreffen müssen, zeigt sich auch bei ihm diese Spannung zwischen antikem Erbe und deutscher Dichtung. Die Studien von Thrasybulos Georgiades¹² zeichnen diesbezüglich ein deutlicheres Bild, sodass Unterscheidungen, die Jünger einführt, dadurch relativiert werden müssen und Fragen, die Jünger übergehen zu können meint, in den Vordergrund treten. So kann hinsichtlich antiker und deutscher Dichtung einer Quantitätsmetrik der Antike eine Qualitätsmetrik entgegengesetzt werden. Der Terminus Qualitätsmetrik ist irreführend, weil nicht aus ihm hervorgeht, dass

¹² Diesbezüglich sind vor allem die Bücher *Musik und Sprache* (MS, S. 53-62) sowie *Der griechische Rhythmus* (GR, S. 11-77) erhellend. Die nachfolgenden Ausführungen zu Quantitäts- und Qualitätsmetrik beziehen sich ausschliesslich auf das Buch *Der griechische Rhythmus*. Einzelne Bezüge, mit Ausnahme von Zitaten, werden nicht mehr gesondert angeführt.

die Betonung bestimmend für die rhythmische Gestaltung des Gedichts ist, weshalb eher von einer Schwergewichtsmetrik bzw. einer Taktmetrik gesprochen wird. Previšić setzt Qualität vor allem mit Sinn in Verbindung. (vgl. HR, S. 22) Allerdings, wie sich im Abschnitt „Phänotypischer Stillstand im einwortigen Vers“ noch zeigen wird, zeichnet genau dies die Qualitätsmetrik, in der es unter anderem um die Konstituierung von Sinn aus rhythmischen Gestaltungsformen geht, aus.¹³

Was besagen Qualität und Quantität und welche Haltungen bezüglich Zeit und Dichtung leiten sich aus diesen Begriffen ab?

Der Quantitätsmetrik liegt ein Prinzip der Addition zugrunde. Die kleinsten Einheiten werden kontinuierlich aneinandergereiht, was als zeitliche Struktur der linearen Abfolge bezeichnet werden könnte. Obwohl praktisch nicht eindeutig ist, wie das Verhältnis zwischen längeren und kürzeren Einheiten (im Altgriechischen χρόνος πρώτος, im Lateinischen mora) bestimmt ist, wird von einem Verhältnis 1:2 ausgegangen, das die Mechanik der Quantitätsmetrik durchaus aufzuzeigen vermag. Zwei kurze Silben ergeben von der Dauer her eine lange Silbe. Die Gliederung der Zeit erfolgt, einer grundsätzlich binären Logik folgend, so durch den Wechsel der Silben in ihrer Länge. Dies korrespondiert mit dem Schema der deutschen Metrik, wo, ebenfalls einer binären Logik folgend, betonte und unbetonte Silben unterschieden werden. (Bisweilen werden auch noch sekundäre Betonungen unterschieden.) Diese Parallele der binären Logik ermöglicht der deutschen Metrik erst den Rückgriff auf die antike Metrik, obwohl beide kaum vergleichbar sind und gewissermassen als einander gegenüberstehende Extremformen der Metrik gelten müssen, die – die Bandbreite der metrischen Möglichkeiten aufspannend – sich gerade deshalb wieder berühren: „Das Deutsche bildet [...] das äusserste Glied in der von der altgriechischen musikalischen Metrik sich entfernenden Reihe.“ (GR, S. 69) Trotz der angesprochenen Irreführung durch den Terminus Qualitätsmetrik eignet sich diese Bezeichnung doch, da sie am ehesten die Entgegensetzung zwischen den antiken Sprachen mit ihren Dichtungen und der deutschen Sprache mit ihrer Dichtung zeigt.

Charakteristisch und gleichermassen bestimmend für die Quantitätsmetrik, deren Mass (μέτρον) einem Paradigma des Abschreitens folgt, (vgl. *Duden 7*, S. 435/456) ist die gänzlich ausgefüllte Dauer des Klangs einer Silbe. In diesem Zusammenhang wird von „erfüllter Zeit“

¹³ Der von Georgiades verwendete Terminus Schwergewichtsmetrik (vgl. GR, S. 21ff.) legt dabei den Fokus auf die Betonung, die strukturierend wirkt, während der Terminus Taktmetrik das abstrakte Strukturierungsprinzip überhaupt in den Vordergrund stellt. (vgl. HR, S. 23f.)

(GR, S. 52) gesprochen. Die Qualität der Silbe rückt gegenüber der Quantität in den Hintergrund, sodass fast gesagt werden könnte, es spiele nicht einmal mehr eine Rolle, welche Silbe erklingt, nur dass sie eine bestimmte Zeit lang erklingt. Bereits Moritz hat auf diesen Umstand hingewiesen, indem er für die antike Dichtung postulierte, dass die lautliche Artikulation selbst gegenüber der Länge und Kürze des Klangs fast gänzlich zurücktrete.

„Wenn nun die Worte und Silben oder die artikulierten Laute zum Gesang werden, so dienen sie eigentlich bloss den Höhen und Tiefen, und den langsamern und schnellern Fortrückungen, wodurch sich die Empfindung ausdrückt, zur Unterlage; sie werden alsdann eigentlich nicht mehr als artikulierte Laute, sondern bloss als Höhen und Tiefen, uns als langsamere oder schnellere Fortrückungen betrachtet.“

(*Versuch einer deutschen Prosodie*, S. 30)

Dies ist auf dem Hintergrund der deutschen Qualitätsmetrik schwer vorstellbar. Wie genau die Skansion der antiken Gedichte erfolgte, bleibt damit unklar. Entscheidend ist, dass weniger die Betonung einer Silbe als ihre Klangdauer im Vordergrund steht. Die Sprache erhält dadurch – auch in der alltäglichen Prosa – einen Klangkörper, der für die Dichtung bestimmend ist, wodurch diese Sprachen allgemein und vor allem auch die Dichtung in die Nähe der Musik rücken. Bis zu einem gewissen Grad verlieren sie so ihren sprachlichen Charakter, wenn angenommen wird, dass Sprache hauptsächlich aus zwei Teilen besteht – ihrem konkreten Medium und ihrem abstrakten Bedeutungspotential. Da in der antiken Dichtung das Medium selbst – eben der Klangkörper der Sprache, gewissermassen ihre Substanz¹⁴ – im Zentrum steht, besteht die Funktion des Verses eher in einer ästhetischen Gestaltung der Sprache für das Gehör als in seinem semantischen Gehalt. Previšićs Studien zu Hölderlins Dichtung weisen nach, dass Hölderlin aufgrund von sehr komplexen metrisch-rhythmischen Variierungen einen „semantischen Mehrwert“ (HR, S. 231) zu erzeugen vermag. Allerdings rückt der Vers so weg vom Hören und hin zum Lesen, das diesem Grad an Komplexität erst gerecht zu werden vermag.

Um dies zu verdeutlichen und den Zusammenhang von Musik und Dichtung in der deutschen Dichtung anzudeuten, sind einige historische Überlegungen nötig. Die Ablösung des Verses von der Musik zum reinen Sprechgesang und letztlich zum gelesenen Vers erfolgte

¹⁴ Genauere Erläuterungen diesbezüglich finden sich in *Der griechische Rhythmus* von Georgiades im Kapitel „Rhythmik und Sprache“.

historisch gesehen über eine längere Zeit.¹⁵ Zuerst ist diesbezüglich festzuhalten, dass sich erst im 17. Jahrhundert die Sprechdichtung in Zusammenhang mit der Rezeption antiker Dichtung als eigenständige Dichtung – mit Ausnahme der Spruchdichtung – herausbildete. Insbesondere Opitz verlangte, dass auch Liedtexte, die von der Musik bestimmt waren und mehr musikalischen Gesetzen als prosodischen Gesetzen folgten, als Sprechdichtung korrekt im Sinne der Prosodie, denn vorher waren Tonbeugungen gebräuchlich, vortragbar sein müssen. Allerdings war diese Dichtung für einen engen Kreis von Kennern bestimmt. Die Ablösung von der Musik geschieht aber nicht sofort zugunsten einer stark bedeutungsorientierten Dichtung. Vielmehr entsteht eine Vielzahl von Formen, die noch wesentlich klanglichen, d.h. musikalischen, Charakter haben und „fast schon an die Grenze einer gegenstandslosen Dichtung“ (GV, S. 43) kommen. Von grosser Bedeutung sind auch Entwicklungen in der Musik, wonach im 17. Jahrhundert entgegen den vorher üblichen mehrstimmigen Gesängen das mehr auf die bedeutende Botschaft ausgerichtete Sololied Eingang in die deutsche Musik fand. Die Etablierung einer Dichtung, die mehr zu lesen als zu hören ist, hängt demzufolge mit einem bedeutungsgebundenen Ideal zusammen, wonach die Dichtung tatsächlich primär eine Botschaft zu vermitteln hatte. Allerdings finden sich bereits im 16. Jahrhundert Formen, die strukturell vom Hören her nicht mehr in ihrem ganzen Umfang wahrnehmbar waren und einen höheren Komplexitätsgrad vor allem wegen ihrer Länge erreichten. Interessanterweise scheint es so, dass die vor allem durch Opitz in die deutsche Dichtung eingeführte strenge Form des Alexandriners eine „gedankliche Art des Sprechens“ (GV, S. 31) zu verlangen scheint. Im 18. Jahrhundert ändert sich dann zusehends das Publikum. Dies ist natürlich vor allem äusseren Entwicklungen zuzuschreiben. Gesellschaftliche Umwälzungen – die allmählich einsetzende Bildung einer begüterten Mittelschicht – und die immer weitere Verbreitung des Buchdrucks sind wohl hauptverantwortlich dafür. Allerdings sollen die angestellten Überlegungen deutlich machen, dass auch innerhalb der Dichtung selbst die Tendenz zu abstrakterer, d.h. bedeutungsorientierter, Dichtung, die vor allem für das Auge, eben den Leser, bestimmt ist, begründet werden kann. Während sich also im 17. Und 16. Jahrhundert ganz bestimmte Kreise der Dichtung widmeten und so der Vortrag in kleinen Gruppen stattfand, traten im 18. Jahrhundert die bürgerlichen Leser in den Vordergrund. Das Festliche der Dichtung und die Unterhaltung treten gegenüber der Vermittlung von Inhalten zurück:

¹⁵ Die nachfolgenden Ausführungen zur Geschichte des Verses stützten sich auf Kaysers *Geschichte des deutschen Verses*. Deutschsprachige, d.h. neuhochdeutsche, Dichtung verbreitete sich, bevor sie in der Sprechdichtung Eigenständigkeit erlangte, vor allem durch Kirchenlieder, die nach der Reformation zur Vermittlung biblischer Inhalte in der Volkssprache dienten. (vgl. GV, S. 18ff.)

„Die Dichtung, insbesondere die Versdichtung, bekommt jetzt andere Funktionen als die, die Festlichkeit des Lebens zu erhöhen. Ihr wird nun die Aufgabe zuteil, Wahrheit zu übermitteln oder um mit Gellert zu sprechen: «Dem, der nicht viel Verstand besitzt, die Wahrheit durch ein Bild zu sagen.» Es ist verständlich, dass dichterische Mittel, die nun von dem Bedeutungsgehalt, von der Wahrheit der Sprache ablenken, verdächtig erscheinen müssen.“

(*Geschichte des deutschen Verses*, S. 43)

Diesen Überlegungen lassen sich hauptsächlich zwei wichtige Punkte entnehmen. Zum einen begann die religiös bezogene und durch Inspiration angetriebene Dichtung die Vermittlung einer Botschaft in den Vordergrund zu stellen. Diese durch Inspiration getragene Botschaft musste allerdings durch die nötigen Kunstmittel im Vers auch unterstrichen werden. Zum anderen führte diese Fokussierung auf den Inhalt der Dichtung dazu, dass mit dem Wegfall der Inspiration als Quelle unter gleichzeitiger Beibehaltung der Vermittlung von Inhalten die ästhetische Vielfalt des Verses in den Hintergrund gedrängt und sogar beargwöhnt wurde, wie das obige Zitat nahelegt. So steht am Ende dieser Entwicklung eine stark bedeutungsbezogene Dichtung, die gelesen, d.h. also visuell wahrgenommen, und nicht mehr gehört wurde.

Dem entgegen erklärt sich aber aus der Fokussierung auf die klangliche Substanz der antiken Sprachen leicht, weshalb die Dichtung umgekehrt primär als gehörte aufgefasst wird und insbesondere visuelle Aspekte noch nicht zum Tragen kommen. Jünger stellt sich durch einen bereits zitierten Satz – „Der Vers ist keine Grösse fürs Auge, sondern fürs Ohr.“ (S. 64) – dezidiert in diese Tradition, die sich auch lange fortsetzte, entstand die neuere deutsche Dichtung, wie in diesem Abschnitt bereits erwähnt, doch wesentlich durch das Kirchen- und Volkslied, die hinsichtlich ihres rhythmischen Vollzugs hauptsächlich von der Musik und ihrer Rhythmik bestimmt waren.

Während Zeit in der antiken Quantitätsmetrik als Konkrete im Vollzug mess- und erfahrbar wurde, ist sie in der Qualitätsmetrik als abstrakte Ganzheit vorausgesetzt, um danach unterteilt werden zu können. Die Quantitätsmetrik ist folglich, überspitzt gesagt, zukunftslos, weil sie nur immer kontinuierlich Gegenwart ersetzt, indem Klangdauer an Klangdauer gereiht wird, was in jenem statischen Rhythmus resultiert, von dem Previšić (vgl. HR, S. 23) in Anlehnung an Georgiades spricht. Das Paradigma des Abschreitens setzt gewissermassen voraus, dass die Distanz – im Gegensatz zur Ganzheit der Qualitätsmetrik – unbekannt und damit der

Endpunkt auch weniger gesetzt ist. Dadurch entfällt das vorwärtsdrängende Streben nach dem Ziel, weil dieses eben unbekannt ist. Die Quantitätsmetrik ist demgegenüber in stärkerem Mass zukunftsbezogen, strebt sie doch danach, ihre abstrakte Ganzheit zu vollenden. Georgiades verbindet das mit Dynamik – gewissermassen mit einem „immanenten crescendo“ (GR, S. 28) Dieses Phänomen ist auch – so Kayser (vgl. GV, S. 18ff.) – bei Klopstocks Dichtung vorzufinden.

Die Zeitkonzeption von Augustinus ist exemplarisch, befindet sie sich doch begrifflich an der Schwelle zwischen diesen zwei Zeitauffassungen. Einerseits sind seine Erläuterungen zur Zeit in Zusammenhang mit Sprache noch dezidiert in der antiken Quantitätsmetrik verankert, da die Dauer im Vordergrund steht. Gemessen wird Zeit in ihrer Dauer mit Hilfe eines Masses, das eben die kürzeste Silbe ist. Diese gegenwärtige Dauer beinhaltet gewissermassen die ganze Zeit, da Vergangenheit und Zukunft in ihr aufgehoben sind. (vgl. *Bekenntnisse*, XI,26/33) Andererseits geht es nicht nur um die Dauer der in einer artikulierten Silbe gegenwärtigen Klangs sondern um Anfang und Ende überhaupt. (vgl. *Bekenntnisse*, XI,34) Diese Emphase des Anfangs und damit auch des Endes, was eine Konzeption der Zeit als abstrakter Ganzheit bedeutet, wird später im Abschnitt „Momente des Ursprungs“ Thema sein.¹⁶

Die Voraussetzung einer abstrakten Ganzheit der Zeit ändert die Haltung der Dichtung. Der ausgehaltene Klang steht der Markierung eines bestimmten Punkts innerhalb der abstrakten Ganzheit der Zeit durch die Betonung gegenüber. Das Modell dieser Zeitauffassung ist die Linie, die aus Punkten zusammengesetzt ist, wobei die Gliederung, und damit die Wahrnehmbarkeit der Zeit, nicht nur durch das Setzen von Punkten sondern auch durch das unterschiedliche Gewicht dieser Punkte erfolgt, womit als höhere Ordnung im Gegensatz zum Metrum der Antike der Takt fungiert. Der Takt legt lediglich fest, welche Zahl von Punkten sich in ihm zu befinden hat. Das Betonungsschema ist damit noch nicht gegeben – dass ein 3/4-Takt üblicherweise mit einer Hebung beginnt gefolgt von zwei Senkungen und so dem antiken Daktylus ähnlich scheint, ist Konvention. Denn der antike Daktylus würde quantitativ eigentlich einem 4/4-Takt entsprechen, weil die Unterteilung der langen Silbe zwei kurze Silben ergibt und damit insgesamt vier kurze Silben eine Einheit bilden. Das zeigt noch einmal, dass die Quantitätsmetrik nicht in eine Qualitätsmetrik übersetzbar ist, obwohl sie einander berühren.

¹⁶ Es stellt sich die Frage, ob dieser Übergang vor allem aufgrund eines eschatologischen Denkens, das der klassischen Antike noch fremd war, möglich wird. Erfüllte und unerfüllte Zeit bilden Gegenpole. Das Motiv der Rettung in der Vollendung, implizit der Zeit und explizit durch das kreisförmige Abschreiten der Extreme der Idee, findet sich konkreter bei Benjamin. (vgl. GS I.I, S. 227)

Das Drängende einer Zeitauffassung der abstrakten Ganzheit, auf das Georgiades in musiktireoretischen Überlegungen hinweist, wird anhand eines Paradoxes deutlich. Da die abstrakte Ganzheit die Grundlage bildet, ist der Vollzug immer auf diese Ganzheit hin ausgelegt. Previšićs kurze Bemerkung zur Hälfte in Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“ ist dafür paradigmatisch. Die Hälfte ist gleichermaßen Dauer und Punkt, wobei sich beide nur aus einer vorausgesetzten abstrakten Ganzheit denken lassen und die Hälfte in beiden Bedeutungen gewissermaßen erst postum eindeutig bestimmbar wird. Allerdings lässt der singuläre Punkt ein Fortschreiten nicht zu, ist er doch völlig unverbunden, denn seine Ausdehnung ist unendlich klein – er hat keine Substanz: „Handelt es sich beim *Zeitpunkt* um einen geometrischen Punkt, so haben wir nicht nur das Problem der Substanz der Zeitdauer, sondern auch dasjenige der Existenz, weil seine Ausdehnung geometrisch gleich null ist.“ (PdR, S. 64) Dies unterscheidet ihn radikal von der kleinsten Einheit, mit der in der antiken Metrik die Zeit gemessen wird. Der erfüllten Zeit müsste also eine unerfüllte Zeit entgegengesetzt werden, die sich – gleichsam als „Totalität der Geschichte vollendet“ (GS I.I, S. 226) – erst noch zu erfüllen hat. Trotzdem ist die bereits gezogene Linie, die als Wahrnehmbare kontinuierliche Distanz ermöglicht, aus Punkten zusammengesetzt. Die zeitliche Struktur ist zwar immer noch linear, doch ist die Abfolge unterbrochen. Denn die qualitativ bestimmte Markierung eines Punktes lässt keine quantitative Messung zu, was sich anhand des Beispiels von Farben illustrieren lässt. Die Farbe Rot als qualitative Bestimmung ist als solche nicht messbar. Allenfalls ist der Intensitätsgrad einer Farbe messbar, nicht aber ihre qualitative Bestimmung als rote Farbe. Qualitative Bestimmungen sind in keiner Weise aufeinander rückführbar. So lässt eine Qualitätsmetrik nicht zu, dass eine bestimmte Zahl unbetonter Silben durch eine betonte Silbe ersetzt werden, was hingegen in der Quantitätsmetrik möglich ist, wo beispielsweise der Daktylus und der Anapäst durch einen Spondeus ersetzt werden können. In letzter Konsequenz wird in der Qualitätsmetrik, was bereits Moritz festgestellt hat, nicht gemessen sondern gezählt.

„Numerus und Metrum, oder Silbenzahl und Silbenmass sind sehr nahe miteinander verwandt. Was sich seiner Natur nach gleich ist, zählt man, sobald es auseinander ist, und misst es, sobald es aneinander ist.“

(*Versuch einer deutschen Prosodie*, S. 33)

Es werden dabei – im Gegensatz zur Quantitätsmetrik, wo Längen und Kürzen durch das Metrum zu einer kontinuierlichen Gegenwart verbunden werden – die Punkte gezählt, die Grundlage der Gliederung einer „diskontinuierlichen Endlichkeit“ (GS I.I, S. 218) sind. Eine weitere Illustration ist die Entwicklung der mechanischen Zeitmessung – die Entwicklung der Uhr. Während eine Sonnenuhr notwendigerweise kontinuierlich vorwärts gleitet, springt die mechanische Uhr immer von Punkt zu Punkt und alterniert dabei zwischen Stillstand und sprunghafter Bewegung.

Aufgrund dieser Erläuterungen lässt sich sagen, dass theoretisch gesehen das Messen der Zeit in der deutschen Metrik unmöglich ist. Bereits Moritz ging für den *Versuch einer deutschen Prosodie* von einer diesbezüglichen Unsicherheit aus, womit sich die Konsequenz anzubahnen scheint, dass die deutsche Sprache keine Verse zu bilden in der Lage ist – zumindest solange von der antiken Quantitätsmetrik und dem dazugehörigen, klar bestimmten Metrum ausgegangen wird.

„Aber ich begreife fast nicht, wie unsere [die deutsche] Sprache noch hat Verse hervorbringen können, da sie eigentlich kein bestimmtes Silbenmass hat, und ohne bestimmtes Silbenmass sich doch kein Vers, oder immer wiederkehrender gleichmässiger Silbenfall denken lässt.“

(*Versuch einer deutschen Prosodie*, S. 13)

Dieser Zusammenhang verdeutlicht sich bei Georgiades: „Jedes Wort verlangt gebieterisch, dass es mit seinem ihm eigenen, durch die Betonung bedingten Nachdruck erklingt.“ (MS, S. 55) Ebenfalls macht Georgiades aufgrund der zukunftsweisenden Charakteristik der Qualitätsrhythmik, wie bereits gesagt, ein Crescendo aus. Während in der antiken Dichtung das Mass also gegeben ist, muss dies in der deutschen Dichtung jeweils gefunden werden. Möglicherweise lässt sich so aus metrischer Perspektive Heideggers „Mass-Nahme“ (GA, 7, S. 200) im Aufsatz „... dichterisch wohnt der Mensch...“ begründen, wo Heidegger sich mit Hölderlins Entwurf „In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchturm...“ und dem Verhältnis von Himmel und Erde befasst. Christiaan Lucas Hart Nibbrig äussert sogar die vage Vermutung, im Allgemeinen und nicht speziell hinsichtlich der Sprache, dass der Rhythmus – eben im Gegensatz zum Metrum – masslos sein könnte: „Wie aber, wenn der Rhythmus von Haus aus masslos wäre [...]?“ (Hart Nibbrig, S. 94)

Phänotypischer Stillstand im einwortigen Vers

Gerade aufgrund dieser sprachinhärenten Masslosigkeit der deutschen Sprache liesse sich vielleicht die Notwendigkeit und das Pathos der freien Rhythmen aus der Metrik ableiten – und in letzter Konsequenz wäre – begrifflich gesehen – die deutsche Dichtung mit ihrer Fokussierung auf die Silbenqualität gänzlich arrhythmisch. Dem stetigen Fließen wäre jede begriffliche Grundlage entzogen, womit der Rhythmus im Gegensatz zum antiken Rhythmus einzig in zufälliger Weise phänotypisch bestimmbar wäre und sich keinerlei Analogie zwischen Phänotyp und Genotyp ziehen liesse – wie unbefriedigend eine direkt theologische, eben auf Analogie basierende, Letztbegründung auch sein mag, wie Jünger diese für die Antike postuliert:

„Die griechischen Metriker gingen stillschweigend davon aus, dass Zeit etwas dem Menschen Eingeborenes, Immanentes ist. Den Rhythmus bezeichneten sie ausdrücklich als etwas dem Menschen Eingeborenes und Immanentes und setzten ihn der Sprache als etwas Nichtangeborenem entgegen. Auf die Frage, woher der Rhythmus komme, warum seine gesetzmässige Bewegung zugleich eine freudige Bewegung sei, antworteten die Griechen, dass er von den Göttern stamme und eine göttliche Bewegung im Menschen sei. Sie sahen in ihm als ein Grundverhältnis der Bewegung, das keiner weiteren Zurückführung fähig war.“

(Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht, S. 15/16)

So deutet sich mit der erwähnten Masslosigkeit bereits an, dass das Verhältnis zwischen Phänotyp und Genotyp – hinsichtlich der deutschen Dichtung – keines der Analogie sein kann. Allerdings verbirgt sich in diesem Zusammenhang auch die Möglichkeit, den Rhythmus weder als mess- noch hörbare sondern, an die statischen Rhythmuskonzepte anschliessend, als aufzeigbare Grösse – oder mit Benjamins Aufgabe des Philosophen als darstellbar (vgl. GS I.I, S. 208) – zu verstehen. Damit böge sich der Rhythmusbegriff zurück zu seiner ursprünglichen Bedeutung als Form, wie Benveniste dies anhand von Vergleichen antiker Zitate zum Rhythmus, vor allem ausgehend von Demokrit, skizziert hat:

„Es gibt also keinerlei Variation, keinerlei Doppeldeutigkeit in der Bedeutung, die Demokrit dem Wort $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ zuspricht; es heisst immer »Form«, womit die distinktive Form gemeint ist, die charakteristische Anordnung der Teile in einem Ganzen.“

(Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 367)

Welche begrifflichen Konsequenzen sind aus diesen unterschiedlichen Theorien der Metrik zu ziehen und was bedeutet das für die Haltung der Dichtung?

Allgemein lässt sich aufgrund der jeweiligen Eigenschaften der antiken bzw. der deutschen Metrik eine Tendenz zu immer grösserer Abstraktion feststellen. An die Stelle der antiken Zeitauffassung, wonach Zeit als konkrete Gegenwart erfahren wird, kommt eine Zeitauffassung, die eine abstrakte Ganzheit voraussetzt. Für die Sprache bedeutet das, dass ihre Medialität in den Hintergrund gedrängt wird. Mit der Verschiebung von der Quantität zur Qualität der Silbe geht eine Zunahme des Bedeutungspotentials einher. Die Sprache wird zusehends mehr Sprache und weniger Musik. Moritz unterscheidet zwischen Empfindung und Verstand als der Dichtung bzw. der Sprache zugehörige Vermögen. Sofern die Dichtung stark auf das Erklingen selbst fokussiert ist, spricht sie die Empfindung an. Im äussersten Fall wäre die Dichtung also Musik und würde somit zur Sprache der Empfindung, wie Moritz schreibt:

„[D]ie Musik [ist] die eigentliche abgezogene Sprache der Empfindung, weil das Melodische, das Aufeinanderfolgende ihr Wesen ausmacht. / Was dem Gedanken die Artikulation der Laute sind, das sind der Empfindung die langsamern oder schnellern Fortrückungen, und das Steigen und Fallen der Töne.“

(Versuch einer deutschen Prosodie, S. 30)

Die deutsche Dichtung ist deshalb gegenüber der antiken reicher, weil sie sowohl das Bedürfnis des Verstandes als auch dasjenige der Empfindung zu befriedigen vermag, sofern der tatsächliche Vers diesem Ideal entspricht:

„Wenn wir uns nun bemühen, dasjenige, was in unserm Versbau abgesondert ist, den poetischen Wohlklang und das richtige Silbenmass so viel wie möglich wieder miteinander zu vereinigen, um durch diese Vereinigung nicht nur einen richtigen, sondern zugleich schönen und wohlklingenden Vers hervorzubringen, so übertreffen wir gewissermassen die Alten noch in ihrem Versbau, indem alsdann der Verstand und das Ohr zugleich befriedigt, und weder der Wohlklang dem Gedanken, noch der Gedanke dem Wohlklang aufgeopfert wird [...]“

(Versuch einer deutschen Prosodie, S. 102/103)

So muss beim Versbau besonders darauf geachtet werden, dass die Prosodie nicht verletzt wird, was bei den Alten, so legt das Zitat von Moritz nahe, natürlich geschah. Die klanglichen Aspekte wurden im Vornherein den bedeutenden Aspekten untergeordnet, was sich in der deutschen Sprache – in vielen Fällen – so nicht durchführen lässt, es sein denn, auf Bedeu-

tung wird gänzlich verzichtet, indem Kunstwörter anstelle von signifikanten Wörtern verwendet werden. Dies lässt sich daran zeigen, dass die Betonung, die für die zeitliche Gliederung – eben den Rhythmus – in der deutschen Sprache bestimmend ist, auch Bedeutungsträgerin ist. Das abstrakte Bedeutungspotential des Worts steht damit im Vordergrund. Die Stammsilbe des Worts ist unter allen Umständen betont. In den antiken Sprachen wanderte die lange Silbe, die als Analogon zur Betonung in der deutschen Sprache betrachtet werden kann, innerhalb des Worts – je nach seiner Funktion im Satz. Der Rhythmus prägt sich in den antiken Sprachen in letzter Konsequenz bedeutungsunabhängig aus, was sich anhand von vergleichenden Beispielen zwischen den antiken Sprachen und der deutschen Sprache zeigen lässt. Zum Beispiel verschiebt sich in den verschiedenen Konjugationsformen des Verbs *adorare* bzw. in der Deklination seiner Substantivierungen die Betonung ständig: *adoráre*, *adóro*, *adorátio*, *adoratiónis*. In der deutschen Sprache hingegen bleibt die Betonung auf der Stammsilbe bei allen Formen konstant – auch unabhängig von Präfixen: *veréhren*, *veréhre*, *die Veréhrung*, *der Veréhrung*.¹⁷

Aufgrund dieser Überlegungen zum syntaktisch bestimmten Sprachrhythmus der antiken Sprachen muss Jüngers Postulat, wonach in der Antike der Rhythmus im Nachhinein in die Sprache hineingearbeitet worden sei, dahingehend korrigiert werden, dass der Rhythmus eher heraus- als hineingearbeitet, sodass er phänotypisch deutlich hörbar wurde. Das Wort als Kernelement der Sprache ist dabei für den Rhythmus beinahe irrelevant, spielt doch lediglich seine Position im Satz eine Rolle für den Rhythmus. Die antiken Sprachen liessen dadurch in der Gestaltung des Rhythmus weniger Spielraum als die deutsche Sprache, in der eine abstrakte Ganzheit gewissermassen von aussen unterteilt wird und Worte je nach Position ihren klanglichen Charakter ändern können, was die von Moritz vorgeschlagene Hierarchisierung der Wortgruppen zeigt, der zufolge die Betonung von bestimmten Worten variabel ist.¹⁸ So ist nicht der syntaktische Zusammenhang des Satzes hauptsächlich bestimmend für den Rhythmus sondern die Position des Wortes im Verhältnis zu anderen Wörtern – vor allem bei einsilbigen Worten ist dies entscheidend – hinsichtlich des Gewichts ihrer Bedeutung, wie das folgende Beispiel von Moritz deutlich macht. Demnach sieht eine korrekte Betonung des Verses „bis an den Tod“ vor, dass aufgrund des Nomens „Tod“ zwei Jamben gebildet werden, weil der Artikel „den“ gegenüber dem Nomen „Tod“ weniger Bedeutung

¹⁷ Diese Beispiele sind dem Buch *Musik und Sprache* entnommen. (vgl. MS, S. 54)

¹⁸ Im *Versuch einer deutschen Prosodie* hat Moritz die hierarchischen Verhältnisse zwischen verschiedenen Wortgruppen detailliert über mehrere Seiten aufgelistet. (vgl. VdP, S. 148ff.)

trägt. Allerdings ändert sich dies, wenn anstelle des Artikels ein Possessivpronomen eingefügt wird, sodass der Vers nun „bis an deinen Tod“ lautet. Urplötzlich wird – im Gegensatz zum ersten Beispiel – das „bis“ nun betont. Allerdings kann, sofern das Nomen mit einer Vorsilbe beginnt, der Artikel, wie ein weiteres von Moritz angeführtes Beispiel – „der Gerechte“ – zeigt, doch betont werden. Wird ein jambischer oder trochäischer Rhythmus angenommen, so muss der Artikel „der“ eine Betonung erhalten. (vgl. VdP, S. 107)

Es trifft also bezüglich des phänotypischen Rhythmus eher auf die deutsche Sprache zu, dass der Rhythmus – im Sinne des metrischen Verses – im Nachhinein gliedernd in die Sprache eingearbeitet wird. Soll dennoch von einer Gleichzeitigkeit von Rhythmus und Sprache ausgegangen werden, so muss dieser Rhythmus anders verstanden werden, als Jünger dies im Rückgriff auf metrische Verse tut.

Welche Konsequenzen lassen sich daraus für das Verhältnis von Vers und Satz ziehen, um das es in der Dichtung geht?

Das Verhältnis von Vers und Satz, um das es Jünger hauptsächlich geht, muss unter diesen Umständen anders gefasst werden, denn in Jüngers Ausführungen liegt, entgegen dem Charakter der deutschen Sprache, das Gewicht ganz klar bei der ästhetischen Gestaltungsfunktion des Verses. Der syntaktisch wohlgeformte Satz ist der Gehalt, der durch den Vers ästhetisch geformt wird. Dem Vers kommt dabei kaum eigenes Bedeutungspotential zu. Diese Haltung geht aber im Wesentlichen auf die antike Dichtung zurück, wo die Syntax für den Rhythmus bestimmend war – so Georgiades:

„Sie [die lateinische Sprache] verteilt die Betonungen nicht im Hinblick auf die Bedeutung, sondern um die Satzstruktur zu verdeutlichen, um die Funktion des Worts im Satzzusammenhang zu kennzeichnen, so z.B. um zu zeigen, ob Nominativ oder Genitiv, ob Singular oder Plural gemeint ist.“

(*Musik und Sprache*, S. 54)

Für die deutsche Dichtung trifft das immer weniger zu, was die vorherigen Ausführungen zum statischen und dynamischen Rhythmus zeigen. Dem Vers obliegt nicht nur die Aufgabe, schön für die Wahrnehmung zu erscheinen, sondern bedeutungstragend zu werden. Besonders deutlich und direkt zeigt sich das in Fällen, wo der Vers aus einem einzelnen Wort besteht. Im Gedichtband *Sprachgitter*, aus dem das von Frey exemplarisch besprochene Gedicht „Engführung“, wo dieses Phänomen sehr ausgeprägt ist, stammt, enthält fast jedes Gedicht Verse aus nur einem Wort oder stark reduziert Verse mit einem Nomen oder Verb

und einer betonten Silbe, die höchsten von Artikeln oder allenfalls unbestimmten Pronomen wie beispielsweise „Es“ umgeben sind.¹⁹

Dass – im äussersten Fall – ein einzelnes Wort selbst einen Vers bilden kann, ist als radikalste Konsequenz der Qualitätsmetrik zu sehen. Phänotypisch steht der Fluss des Gedichts für das Ohr fast still, erklingt das Wort doch „explosiv“ (MS, S. 55) – das vom Gedanken bestimmte Wort, mit den Worten von Moritz, gleicht dem „Blitz“ (VdP, S. 29) – in einem schier unendlich kurzen Moment. Im Fall von einfachen Nomina – wie Himmel oder Silbe – ist es sogar so, dass die Betonung gleich auf der ersten Silbe liegt, was dieses explosive Erklingen noch unterstreicht. Das einzelne Wort wirkt fast monolithisch. Dadurch kann auch in der deutschen Metrik von einer Statik – allerdings in anderem Sinn als hinsichtlich der antiken Metrik – gesprochen werden. Das Wort taucht als einzelner selbstgenügsamer Punkt in der Ganzheit der Zeit auf,²⁰ was jeder Gliederung der Zeit widerspricht, verwirft doch Georgiades aufgrund dieses Einwands einen Takt, der nur aus einer Betonung besteht: „Dass ich Punkte in gleichen Abständen nach ihrem Gewicht ordne, bedeutet aber, dass ich sie nach ihrem Gewicht vergleiche. Die Primzahl 1 wird daher als Generationsprinzip ausgeschlossen, denn das würde bedeuten, dass jeder Punkt hervorgehoben wird, und damit diese Auszeichnung wieder aufheben.“ (GR, S. 26) Die Zeit wäre als ungegliederte nicht mehr wahrnehmbar. Eine Statik deutet sich damit an, denn die einzelne Silbe kann „mit nichts ihr ähnlichem verglichen, und folglich auch nicht abgemessen werden.“ (VdP, S. 37)

Inwiefern lässt sich Rhythmus statisch verstehen und wie beurteilt Jünger ein statisches Verständnis des Rhythmus?

Jünger selbst greift statisch – oder im Anschluss an Frey eben visuell – verstandene Rhythmusformen unter dem Aspekt der Symmetrie auf. Die Symmetrie, für die er den Kristall als Beispiel anführt, beschreibt Jünger aber als defiziente Form des Rhythmus, was ein weiterer Beleg dafür ist, dass Jüngers Auseinandersetzung mit den „freien Rhythmen“ im angesprochenen ex negativo Verhältnis zu den metrischen Versen nach antikem Vorbild steht und der freie Vers noch keine positive Eigenständigkeit besitzt.

¹⁹ Besonders auffällige ist dies auch in den folgenden Gedichten: „Mit Brief und Uhr“ (Vers 1: *Wachs*), „Blume“ (Vers 5: *Hände*,; Vers 8: *Blume*.), „Weiss und leicht“ (Vers 29: *Schlaf*.), „Nacht“ (Vers 8: *Denkbar*:), „Aber“ (Vers 18: *Zeit*), „Entwurf einer Landschaft“ (Vers 6: *Quelltuff*), „Die Welt“ (Vers 6: *Knoten*.) (vgl. *Die Gedichte*, S. 89-121)

²⁰ Moritz macht dies insofern deutlich, als dass er aufzeigt, wie stark eine Quantitätsmetrik durch die Verbundenheit der einzelnen Teile geprägt ist. Dabei ist immer eine Silbe auf die andere angewiesen, weil die eine (kurze Silbe) das Mass der anderen (lange Silbe) ist oder umgekehrt, die andere als gemessene (lange Silbe) von der einen (kurze Silbe) auftritt. (vgl. VdP, S. 35ff.)

Das von Jünger untersuchte Verhältnis zwischen Satz und Vers, das er auch als *doppeltes continuum* bezeichnet, verändert sich dadurch grundlegend. Der Satz verliert, was sich bei Hölderlin schon andeutet und bei Celan konkretisiert, gegenüber dem Vers an bedeutungstragender Funktion. Das syntaktische *continuum* wird bei Hölderlin durch mehrfach ineinander verwobene Inversionen, die Jünger – „die Inversion (Umkehrung) im Gedicht [ist] etwas Wichtiges und Eigentümliches“ (S. 11) – durchaus als für die Dichtung bestimmend auffasst, gebrochen²¹ und verliert bei Celan seine wohlgeformte Struktur noch mehr. Vielfach stehen Reihen von wiederholten Wörtern und nicht nur elliptische Satzkonstruktionen, was ebenfalls bei „Engführung“ besonders ausgeprägt ist.²² Dadurch verstärkt sich die Tendenz zur Statik, weil der Satz seiner syntaktischen und damit auch bedeutungsbezogenen Vollendung nicht mehr entgegenstrebt. Die unmittelbar an der Syntax orientierte Sinnstiftung misslingt. Dem einzelnen Wort kommt dadurch wesentlich mehr Gewicht zu. Es droht nicht mehr im Gesamtzusammenhang des syntaktisch korrekten Satzes unterzugehen.

Soll also nach wie vor von einem *doppelten continuum* die Rede sein, so muss dieses anders – oder zumindest weiter – gefasst werden. Die Wiederkehr des Verses rechtfertigt sich dabei weniger über das Ohr als eben – Jüngers Auffassung widersprechend – über das Auge, wodurch der Rhythmus, wie bereits gesagt, statisch wird. Mag das einfache *continuum* des Satzes, in welcher rudimentärer Form auch immer, weiterfließen und als bewegter Rhythmus bestehen, erscheint Jüngers Wiederkehr des Verses an einem anderen Ort. Die Bewegung des Rhythmus, deren Wiederkehr Jünger dem Vers zuschreibt, ändert sich vom gängigen Hin und Her, dem als Paradigma der pflügende Bauer – es sei an Kellers gegenläufig pflügende Bauern Manz und Marti erinnert – zugrunde liegt, in ein Vor und Zurück, das Agamben in Form des Enjambements als Kriterium der Dichtung im Gegensatz zu dem von ihm ebenfalls angesprochenen Hin und Her der „*versura*“ (IdP, S. 19) annimmt, von der der Vers herrührt. Agambens Ausführungen weisen stark in die Richtung des selbstgenügsamen Wortes, das als singuläres einen eigenen Vers bildet. Dieses selbstgenügsame Wort kann als äusserste Form von Agambens Überlegungen zum Enjambement betrachtet werden. Seine Beschreibung des Enjambements als Darstellung eines Zögerns zwischen den entgegengesetzten Richtungen

²¹ Dies ist im Fall der ersten Strophe des Gedichtfragments „Am Quell der Donau“ besonders augenfällig. Nicht nur wird das einfache *continuum* des Satzes mehrfach durch Einschübe unterbrochen, sondern die Nebensatzstrukturen sind in bestimmten Fällen nicht eindeutig zuzuordnen, sodass diese Nebensätze und Einschübe verschiedene syntaktische Lesarten ermöglichen.

²² Besonders auffällig ist dies auch in den folgenden Gedichten: „Nacht“, „In Mundhöhle“, „Allerseelen“ und „Entwurf einer Landschaft“, wo die Strukturen jeweils fast ohne Verben auskommen. (vgl. Die Gedichte, S. 89-121)

Vor und Zurück muss aber um die in dieser Untersuchung herausgearbeiteten visuellen Aspekte ergänzt werden. Gerade der Acker als räumliches Sinnbild für die Form des Gedichts legt dies nahe. Agamben geht wie Jünger ebenfalls vom gehörten Vers aus, obwohl dies in Anbetracht des von ihm besprochenen Gedichts „La porta“ von Giorgio Caproni, das sehr stark reduziert ist und aufgrund der umfassenden Auslassungen, die lediglich – nota bene – als Punkte markiert sind, fast nicht mehr als Vers gehört werden kann, zweifelhaft erscheinen muss, und spricht daher an der Versgrenze von einem Zögern und nicht, wie es in der Einleitung radikaler formuliert wurde, von einem phänotypischen Stillstand.

„Die versura bildet, auch wenn sie in den Abhandlungen zur Metrik nicht eigens erwähnt wird, den Kern des Verses, dessen Darstellung das Enjambement ist. Sie ist die zweideutige Bewegung, die gleichzeitig in entgegengesetzte Richtungen weist, rückwärts (Vers) und vorwärts (pro-versa, Prosa). Dieses Schweben, dieses erhabene Zögern zwischen Bedeutung und Klang, ist die poetische Erbschaft, an der sich das Denken zu messen hat.“

(Idee der Prosa, S. 23/24)

Das Bild des pflügenden Bauern, das den Rhythmus zur Veranschaulichung in eine räumliche Struktur transportiert, wird abgelöst und durch eine ähnlich Bewegung innerhalb der abstrakten Ganzheit der Zeit ersetzt. Während also der Bauer trotz der ständigen Wiederkehr letztlich doch fortschreitend seinen Acker bis zum Ende pflügt, findet die Bewegung in der abstrakten Ganzheit der Zeit kein Ende, es sei denn, die Zeit selbst käme an ihr Ende. Ein Oszillieren, das vielleicht – obwohl in der Vorrede des Trauerspielbuchs im Kontext philosophischer Prosa angeführt – vergleichbar ist mit Benjamins „intermittierender Rhythmik“, spielt damit in der Dichtung, was eine Unbestimmtheit in sie einführt, welcher diese Bewegung „den Antrieb ihres stets erneuten Einsetzens“ (GS I.I, S. 208) verdankt. Previšić jedenfalls weist auf diese Eigenschaft in Hölderlins Dichtung hin. Seinen Ausführungen zufolge – insbesondere einer metrischen Analyse von „Hälfte des Lebens“ – erreicht Hölderlin mittels des Enjambements und der dadurch erzeugten Neuverteilung antiker Versvorbilder eine Versstruktur, die es, aufgrund verschiedener Möglichkeiten des Bezugs auf antike Vorbilder, nicht mehr erlaubt, den Vollzug eindeutig zu gestalten. Das Gedicht wird hinsichtlich seines Vollzugs in der Schweben gehalten, was Previšić zu folgendem Schluss führt:

„Doch erst der Ort, das »Dort«²³ der Schrift kann die Mehrdeutigkeit, welche durch die Zäsur zustande kommt, aufzeigen und so das Wort in seiner Bewegung lebendig halten. Damit erhält die vormals kalte Schriftlichkeit eine Umwertung. Denn erst sie enthält sämtliche Potentialitäten des gesprochenen Worts.“

(»Pré-sens/ce« des *Rhythmus*, S. 67)

Diese Potentialität des Worts, die nach Previšić bei Hölderin durch eine Unentscheidbarkeit im konkreten Vollzug des gesprochenen Gedichts hervorgerufen wird, wurde in der gegenwärtigen Untersuchung dahingehend gedeutet, dass das Wort selbst – in seiner Form im Sinne Benvenistes – in den Blick kommt. Dass das Wort in den Blick kommt, wurde rhythmisch in dieser Arbeit nicht nur als Zögern wie bei Agamben oder eben als eine Art Schweben zwischen zwei Bezugsmöglichkeiten und der damit einhergehenden lebendig gehaltenen Bewegung des gesprochenen Worts wie bei Previšić, sondern geradezu als Stillstand interpretiert – gewissermassen analog zu jener noch radikaleren „Leere“, von der Previšić sagt, dass ihr „der Eigenrhythmus“ des freien Verses „entstammt“. (PdR, S. 66) Die Potentialität des Worts kann deshalb, wie sich zeigen wird, noch weiter als nur hinsichtlich seiner rhythmischen Erscheinung im gesprochenen Vollzug des Gedichts gefasst werden.

Wenn der phänotypisch statische Rhythmus des einzelnen Worts in Betracht gezogen wird, so öffnet dies den Blick auf den, für diese Untersuchung angenommenen, genotypischen Rhythmus – den Rhythmus der „zyklischen Besinnung“ (S. 25) – jener Besinnung, von der Jünger spricht. Nicht mehr das Vorwärtsschreiten, sondern die verweilende Erinnerung prägt das Gedicht. Nicht mehr die Wahrnehmung selbst, sondern das durch Wahrnehmung ange-regte Denken – die Besinnung, mit den bereits zitierten Worten Agambens, als „poetische Erbschaft, an der sich das Denken zu messen hat“ (IdP, S. 24) – oder noch eher: an der das Denken gemessen wird – aus der das Denken selbst entspringt.

Wenige haben jedoch dem einzelnen Wort so viel Gewicht gegeben wie Benjamin mit seinem Symbolismus, sodass die „Würde“, (MS, S. 55) die Georgiades dem Wort vor allem in der deutschen Sprache attestiert, deutlich wird. Die „Erinnerung“ vermag, dass „aus dem Innersten der Wirklichkeit die Idee als Wort“ sich loslöst und das Wort, als dessen Kern Benjamin den „Namen“ sieht, sich in seinem „benennenden Adel“ (GS I.I, S. 216) zeigt. Die Perspektive, die Jünger mit seinen Analysen zum „metrischen Rhythmus“ (S. 14) einnimmt, den

²³ Dieses „Dort“ entstammt der Seite 34 des *Stuttgarter Foliobuchs*. Nach Previšićs Deutung weist dieses ver-einzelte „Dort“ auf das Problem der Präsenz hin, wonach es über sich hinaus weist auf die Möglichkeit für „die zeitlich-räumliche Vereinigung, die erst das »Eigenrhythmische« schafft.“ (PdR, S. 64)

„Rhythmus vom Metrum her“ (S. 18) einzusehen, kehrte sich um. Das phänotypische Metrum, das den Rhythmus bestimmt, tritt gegenüber dem genotypischen Rhythmus der Besinnung zurück.

Noch einmal: Das Verhältnis von Wissenschaft, Philosophie und Dichtung

Das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Dichtung hat sich dahingehend geklärt, dass die Wissenschaft in Konfrontation mit neuen Phänomenen in der Dichtung – wie beispielsweise der freie Vers eines war – durchaus für ein klareres, mithin systematisches Verständnis hinsichtlich der Möglichkeiten der Dichtung sorgen kann. Insofern gibt sie den Dichtern neue Werkzeuge an die Hand. Wissenschaft und Dichtung – verstanden als Handwerk – ergänzen sich dadurch, wie vorher bereits angesprochen wurde.

Die fundamentale Unterscheidung besteht darin, dass die Dichtung – als Kunst – ihre Gesetzmässigkeiten, denen sie zu folgen hat, im Hervorbringen erzeugt, während die Wissenschaft diese Gesetzmässigkeiten nachzuvollziehen versuchen muss. Sie „folgt also dem Hervorbringen des Dichters.“ (S. 7) Wissenschaft strebt danach, die Dichtung auf den Begriff zu bringen, d.h. die Formen genau zu definieren – dabei geht es um die sprachinhärenten Möglichkeiten und die Entwicklung einer Begrifflichkeit zur Beschreibung der sprachlich-metrischen Gesetzmässigkeiten, die der Dichter hervorbringt und derer er sich letztlich bedient. Das Hervorbringen dieser Gesetzmässigkeiten im Dichten und die begriffliche Fassung dieser Gesetzmässigkeiten durch die Wissenschaft stehen sich so gegenüber. Die Entwicklung der Begrifflichkeit selbst, die erst die Analyseinstrumente für den dichterischen „Kalkül“ (S. 8) bereitstellt, steht noch aus. Diese Begrifflichkeit wird dadurch gewonnen, dass die Wissenschaft – Jüngers erster Auffassung von Wissenschaft folgend, wonach die Begrifflichkeit erst geschaffen und nicht von einer anderen Wissenschaft übernommen wird – auf das zurückgreift, was die Kunst als Hervorbringen bereits hervorgebracht hat: in diesem Fall das Gedicht.

Die Wissenschaft in ihrer Herausbildung bezieht sich somit in zweierlei Hinsicht auf ihren Gegenstand. Einerseits muss die Begrifflichkeit, d.h. ein „System“ von „Fächern“ (S. 8), überhaupt erst entwickelt werden, andererseits versucht die Wissenschaft ihren Gegenstand auf den Begriff zu bringen – oder eben gemäss den „Fächern“ einzuordnen. Indem die Wissenschaft so dem bereits hervorgebrachten Gedicht folgt und dieses einordnet, strebt sie möglichst grosse empirische Sicherheit an. Die strikte Anbindung an das Hervorgebrachte als von der Wissenschaft definierter Gegenstand gibt ihr die Anleitung. Damit lässt sich sagen: Die

Wissenschaft ist empirisch gesicherte Theorie. Sie ist das, was jemand gesehen hat – gesehen im Sinne des physiologischen Vorgangs, auf diese Weise erkannt. Erkenntnis im verstandsmässigen, physiologischen Sinn.²⁴ Sie versucht, aus dem anfallenden Material eine Erklärung für die Beschaffenheit dieses Materials, d.h. die Gesetzmässigkeiten, welche das Material erzeugen und die in ihm spielen, zu gewinnen und das Material, indem sie vergleichend vorgeht, einzuordnen.

Die Konstituierung einer Wissenschaft – im Fall Jüngers die Metrik als Wissenschaft – erfolgt aber letztlich in drei Stufen. Erstens muss der Gegenstand als solcher gefasst – und vielleicht mit jedem neuen Phänomen in der Kunst wieder neu gefasst – werden. Erst danach können die beiden oben beschriebenen Vorgänge einsetzen, wonach es zweitens gilt, aus dem Gegenstand heraus eine Begrifflichkeit für dessen Beschreibung zu entwickeln und drittens, die Formen unter diese Begrifflichkeit zu subsumieren. Die Entwicklung der Begrifflichkeit lässt sich über den Vergleich bewerkstelligen, worauf die Subsumierung folgen kann. Daraus ergibt sich letztlich eine Gattungstheorie aus einer „Reihe ästhetischer Klassifikationsbegriffe“. (GS I.I, S. 218) Die Fassung des Gegenstandes ist aber wesentlich von der Frage geleitet: Was ist, weil sich Jüngers Untersuchung um die Metrik dreht, überhaupt ein Gedicht, das Gegenstand der Metrik sein soll? Was kann als geeigneter Gegenstand für die Einordnung in die genannten Fächer betrachtet werden, was kann ein solches Fach begründen? Und wie hängen Metrum, aber vor allem Rhythmus und Gedicht zusammen?

Jünger geht es keinesfalls nur um diese Subsumierung sondern um die Entwicklung einer Begrifflichkeit selbst. Die Subsumierung stand, wie bereits erwähnt, allzu lange im Zeichen der antiken Metrik und konnte so einer Dichtung, die unter gänzlichen anderen Bedingungen entsteht, nicht gerecht werden. Genau um diese Bedingungen geht es Jünger, denn die Wissenschaft wird, wenn sie ihren Gegenstand zu fassen kriegen soll, wesentlich von diesen Bedingungen geleitet sein.

Die Schwierigkeit des Unterfangens, eine Metrik für die deutsche Dichtung zu entwickeln, zeigt sich also weniger dort, wo die Begrifflichkeit bereits gegeben ist und es nur noch um die Subsumierung der Formen geht, sondern dort, wo die Begrifflichkeit erst noch entwickelt werden muss. Die Machtausübung der Wissenschaft gegenüber dem Gegenstand, ermöglicht erst dessen Formierung. Der Gegenstand wird durch seinen Begriff definiert. Die Bil-

²⁴ Diese Auffassung stützt sich auf Heideggers Definition der Wissenschaft als „Theorie des Wirklichen“. (GA 7, S. 40) Die Art des Erkennens, das in der Wissenschaft stattfindet, führt er auf die altgriechische θεωρία zurück, wobei Erkenntnis stark in die Nähe des physiologischen Sehvorgangs rückt und das Gesehen-haben Kriterium des Wissens ist. (GA 7, S. 46)

dung des Begriffs lässt sich aber nicht ohne weiteres aus dem Gegenstand heraus begründen. Die Innerlichkeit der deutschen Sprache scheint zumindest vorderhand zu verunmöglichen, mit einem physiologischen Erkenntnisbegriff, der auf die phänotypische Erscheinung angewiesen ist, an diese Sprache heranzutreten.

„Die deutsche Sprache ist mit einer menschlichen Haltung verknüpft, bei der Gegenständliches nur durch das Medium des Innerlichen, äussere Welt nur durch die innere angeschaut werden kann.“

(*Musik und Sprache*, S. 55)

Georgiades versucht damit deutlich zu machen, dass die bedeutende Kraft der deutschen Sprache so gross ist, dass ein Verharren im ästhetischen Genuss verunmöglicht wird. Der phänomenale Zugang – das gelesene oder gehörte Wort – verweist immer auf etwas anderes, wie sich noch deutlicher in der Ausarbeitung der Bewegung der Besinnung im Abschnitt „B. Ursprung und Rhythmus“ zeigen wird. Die Bedeutung, die einem Wort zukommt, findet sich aber nirgends – weder haftet sie am Wort noch ist sie ausserhalb des Worts zu finden. Sie ist gewissermassen im Wort selbst.

Insofern geht dieser Vorgang über die Wissenschaft selbst hinaus. Schon die Ableitung einer Begrifflichkeit aus dem Gegenstand ist kritisch, obwohl dies durchaus noch wissenschaftlich, d.h. im Rückgang auf den Gegenstand, begründet werden kann. Die Bedingungen dieser Ableitung kann die Wissenschaft selbst aber kaum aus ihrer – im Sinne der Anbindung an ihren Gegenstand gesicherten und bereits etablierten – Begrifflichkeit erklären und begründen. Die Wissenschaft ist diesen Bedingungen gegenüber blind. Dies zeigt sich beispielhaft am folgenden Satz: „Man kann nie durch eine mathematische Berechnung ausmachen, was die Mathematik selbst ist.“ (GA 7, S. 60) Auf den Punkt gebracht: „Mit jedem einzelwissenschaftlichen Bereiche führen neue und unableitbare Voraussetzungen sich ein [...]“ (GS I.I, S. 213) Die Philosophie unterscheidet sich von der Wissenschaft darin, dass in ihr sie selbst, d.h. ihre Grundlagen, thematisch wird.

Worum handelt es sich aber bei diesen Bedingungen, denen gegenüber die Wissenschaft blind ist?

Die Wissenschaft des Rhythmus im Gedicht, d.h. die Metrik, untersuche Gedichte auf ihre metrische Beschaffenheit hin, schreibt Jünger. (vgl. S. 7) Schnell zeigt sich aber, dass dies allein nicht genügt. Hölderlin zitierend weist Jünger schon früh darauf hin, dass es einen

„Kalkul für das Gedicht“ gäbe, der „Rhythmus und Sprache“ umfasse. Aber „dieser genaue Kalkul kann kein wissenschaftlicher sein.“ Zumindest könne er dies für den Dichter nicht sein, wie Jünger meint. Doch ist nicht ersichtlich, wie dieser *Kalkul* der Wissenschaft zugänglich sein soll, wenn er „das Entstehen der rhythmisch geordneten Sprache schon voraussetzt.“ (S. 8) An dieser Stelle zeigt sich ein Unterschied zwischen Wissenschaft und Dichtung – es zeigt sich die Notwendigkeit, diesen Unterschied zu fassen, um überhaupt begründen zu können, wie der *Kalkul*, der einzig dem Dichter zugänglich ist, doch für den Wissenschaftler einsehbar werden kann.

Wie Rhythmus und Sprache zusammenhängen, wie der Rhythmus die Sprache – und damit auch das Gedicht – bedingt, so muss gefolgert werden, kann für die Wissenschaft nicht Gegenstand werden, weil dies die Voraussetzung für die Arbeit der Wissenschaft ist. Sie muss sich am bereits sprachlich Hervorgebrachten orientieren, das zwar noch einen Rhythmus in sich trägt,²⁵ diesen aber nicht als Vorbedingung ausweist, woran das Gedicht dann gemessen und bestimmt werden könnte. Denn beide treten gleichzeitig auf: das Gedicht und der Rhythmus. Erst so kann Jünger letztlich nach den „Fugen“ (S. 18) fragen, durch die der Rhythmus in die Sprache einzudringen vermag – die „Fugen“, die Rhythmus und Sprache verbinden.

Um die anfängliche Frage, wie eine Metrik als Wissenschaft denkbar sei, hat sich Jünger weit von der Metrik selbst entfernen müssen, erweist sich die Wissenschaft doch, wie gesagt, blind gegenüber sich selbst. So nimmt die Sprache – und nicht ein bestimmtes sprachliches Gebilde – urplötzlich die Untersuchung in Anspruch. Die Frage ist nicht mehr: Welche Formen der Sprache gibt es? Darauf liesse sich beispielsweise, im Rückgriff auf bestehende Klassifikationen, antworten: instrumentelle und dichterische. (vgl. S. 12) Vielmehr lauten die Fragen nun: Inwiefern wird in der Metrik das Gedicht Gegenstand? Welche Rolle spielt dabei der freie Vers? Oder: Wie ist das Gedicht überhaupt möglich?

Unter diesen Umständen kann nicht mehr von einzelnen Gedichten mit ihren Rhythmen die Rede sein. Das Gedicht selbst – die Frage nach seiner Bestimmung – mit dem Rhythmus als Grund rückt in den Blick: das Gedicht als dem Grundrhythmus der Sprache Entsprungenes. Das Gedicht selbst aber ist gleichermaßen als allgemeines wie als singuläres zu verstehen. Denn das Gedicht selbst ist insofern allgemein, als dass es Sprache ist – als dass mit ihm die

²⁵ Wie bereits erwähnt besteht die Schwierigkeit darin, der Rhythmus im Gedicht, d.h. innerhalb der Sprache, aufzufinden. Da er von Jünger sprachimmanent gedacht wird, liegt er nicht einfach als äusserliche Form über dem Gedicht, wie das über die Verbindung der antiken Metrik mit der deutschen Sprache bzw. Dichtung gesagt werden könnte.

Sprache entsprungen ist. Es ist aber ebenso singulär, insofern mit ihm die Sprache entspringt und insofern nur über das singuläre Gedicht der Weg zum Entspringen zu finden ist. Jünger erwähnt diese Zusammenhänge fast beiläufig und meint, nicht weiter darauf eingehen zu müssen, womit sich die Blindheit der Wissenschaft gegenüber ihren Voraussetzungen trefflich demonstriert. Selbst im vollen Bewusstsein dieser Voraussetzungen vermag Jünger diese nicht genauer zu beleuchten. Zwar thematisiert Jünger diese Voraussetzungen, er verfolgt sie aber nicht und nimmt vorderhand als stillschweigende Voraussetzung einfach an, „dass der Ursprung der Sprache etwas Mitgegebenes ist.“ (S. 20)

Notwendigerweise muss Jünger, wie sich gezeigt hat, den sicheren Boden der auf Beobachtung gestützten – und in diesem Sinn empirischen – Theorie verlassen, die sich strikt am bestehenden Text orientiert. Anstatt auf Bestehendem aufzubauen, muss Jünger selbst versuchen einen Grund offenzulegen oder diesen Grund wenigstens zu skizzieren, auf dem die Wissenschaft stehen kann.²⁶

Den Rhythmus betrachtet er als dem Gedicht Zugrundeliegendes und denkt die Bedingungen für Sprache erst aus diesem heraus. Die so vorgenommene Verbindung von Rhythmus und Sprache öffnet in Jüngers Untersuchungen den Blick auf nichts Geringeres als den „Ursprung der Sprache“ (S. 20) selbst. Erst mit der Klärung dieser Zusammenhänge, muss also angenommen werden, kann eine Metrik als Wissenschaft denkbar werden. Vom einzelnen Gedicht ist Jünger aber nun so weit entfernt, wie es nur möglich ist.

Welches Verhältnis besteht also – einmal mehr – zwischen Wissenschaft, Philosophie und Dichtung? Und welchen Anspruch erheben sie je auf die Sprache im Gedicht?

Grundsätzlich und vereinfacht kann gesagt werden: Die Philosophie begründet, die Wissenschaft bestimmt und die Dichtung macht das Gedicht. Allen kommt aber so gleichermassen zu, das Gedicht erst zu ermöglichen. Aus dieser Situation heraus erheben gleichermassen alle drei Anspruch auf das Gedicht. So entwickelt sich der Streit um das Gedicht, das jener mittlere Acker ist. Wissenschaft und Philosophie bearbeiten es unzählige Male und fügen dieses erratische und zerbrechliche Spracherzeugnis, das wie ein von der Dichtung in der „Wildnis“ (S. 22) abgestecktes Stück Land erscheint, so in eine Landschaft – eine Kulturlandschaft – ein, auf dass es die Geschichte einer Kultur schreibe.²⁷

²⁶ Dies ist durchaus im Sinne der bereits angesprochenen Grundlegung zu verstehen, wie sie bei Heidegger anzutreffen ist. (GA 7, S. 41) Die Wissenschaft bedarf eines Grundes, den sie nicht selbst legen kann, weil diesem gegenüber eben blind ist.

²⁷ Vgl. *Vita activa* (S. 201-212) zum Verhältnis von Welt, Kunstwerk und Arbeit. Das angesprochene Hin und Her in der Arbeit des Pflügens, wodurch der Acker als räumliche Versinnbildlichung des Gedichts verstanden wer-

Schematischer lässt sich das Verhältnis zwischen Wissenschaft, Philosophie und Dichtung in dieser Weise bestimmen. Die Dichtung bringt hervor: das Gedicht, an dem sich die Wissenschaft orientiert. Bevor die Wissenschaft aber ihrem Geschäft nachgehen kann, muss festgelegt werden, was ihr Gegenstand und inwiefern er dies ist: das Gedicht, das die Wissenschaft untersucht und auf seine Beschaffenheit hin prüft. Das ist der Ort, an dem die Philosophie beginnt. Die Philosophie ermöglicht es der Wissenschaft, sich einen Gegenstand nehmen zu können, indem sie festlegt, was Gegenstand sein kann. Die Philosophie legt den Grund, indem sie den Begriff des Gegenstandes erst schafft.²⁸ Die vorangegangenen Überlegungen drehten sich vornehmlich um die Schaffung dieses Begriffs, indem sie versuchten, einen Beitrag zu diesem Begriff zu leisten. Diese Untersuchung ist insofern philosophisch und nicht wissenschaftlich. Was dies bedeuten mag, wird sich im nachfolgenden Abschnitt „B. Ursprung und Rhythmus“ noch deutlicher zeigen, wo es um den Begriff des Ursprungs in Zusammenhang mit Rhythmus und Sprache gehen wird.

Die Schaffung dieses Begriffs entspringt einer ganz anderen Frage als es diejenigen der Wissenschaft sind. Die Philosophie fragt danach, wie dieses sein kann, was ist. Sie sagt noch nicht, was es ist – dass es ist, regt die Philosophie zum Denken des Grundes an, auf den die Wissenschaft bauen und so das Gedicht bestimmen kann. Diese Art des Fragens ist im Sinne der auf Leibniz zurückgehenden Frage ersten Ranges in Heideggers Vorlesung *Einführung in die Metaphysik* zu sehen: „Warum ist überhaupt Seiendes [etwas] und nicht vielmehr Nichts?“ (GA 40, S. 3) Aus ihr entwickelt sich erst der besagte Grund: „Was in Frage gestellt wird, rückt in den Bezug zu Grund.“ (GA 40, S. 5) Und insofern ist die konstatierte Krise des Verses als Infragestellung durchaus im Licht der Frage nach dem Grund des Verses und mit Jüngers weitreichenden Vermutungen, wonach der Ursprung der Sprache *mitgegeben* ist, nach dem Grund der Sprache selbst zu sehen.

Die Philosophie aber hat aufmerksam zu sein und zu hören, was zur Sprache kommt, damit sie ihrerseits nicht grundlos bleibt. Denn die Dichtung vermag dem Wort erst jene Position

den kann, überträgt sich dabei zurück in die Dimension der Zeit, denn die Kulturlandschaft erhält ihre Beständigkeit nur durch die alljährliche Bestellung der Felder, fiel sie doch sonst wieder der Wildnis anheim. Diese alljährliche Bestellung der Felder obliegt wohl nicht mehr der Dichtung, die in einem einmaligen Akt das Land abgesteckt und urbar gemacht hat. Erst das wiederholte Bebauen verleiht dem Kulturland die Dauerhaftigkeit, die es als Kulturland ausmacht.

²⁸ Diese Auffassung von Philosophie entstammt den Darlegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Was ist Philosophie?*, wo sie die Philosophie als „Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen“ (S. 6), sogar als „*Erschaffung* der Begriffe“ (S. 9) bestimmen. Dies hebt sich von Benjamins Auffassung von Philosophie ab, in der die „Darstellung der Ideen“ (GS I.I, S. 209) Aufgabe des Philosophen ist. Allerdings wäre zu klären, inwiefern sich diese beiden Auffassungen von der Terminologie tatsächlich unterscheiden.

zu geben, aus der heraus das Wort in seinem ganzen Gewicht gleichermassen erklingt und erscheint. In der Dichtung tritt das Wort kraftvoll und singulär auf, noch lange bevor die Philosophie sich seiner annimmt. Die Philosophie kann erst durch das Gewicht, in dem das Wort exponiert dasteht, aufmerksam auf das Wort werden und dazu ansetzen, in einem „weiter ausholenden, immer inbrünstigern Zurückgreifen auf die Phänomene“ (GS I.I, S. 225) diese „umständlich“ (GS I.I, S. 208) darzustellen. Gerade weil es der Philosophie eben versagt ist, „offenbarend zu reden“ (GS I.I, S. 217) und unmittelbar zu nennen, muss sie sich einer umständlichen Methode – der Weg als „Umweg“ (GS I.I, S. 208) – bedienen, um das Wort im Zentrum durch seine Umschreibung erst wieder zum Leben zu erwecken. (vgl. GS I.I, S. 215)

Die Selbstgenügsamkeit des Worts, die es in der Antike in derselben Form nicht geben konnte, weil das Wort sich in grösserem Mass über den Satz definierte, markiert den Übergang zwischen der „profanen Bedeutung“ (GS I.I, S. 216) und dem Sinn, der dem Wort als „objektive Interpretation“ (GS I.I, S. 214) der Wirklichkeit eignet. Das symbolisch vernommene Wort Benjamins (vgl. 216) fasst als unendlich kleiner Punkt die gesamte Zeit in sich zusammen, ein Zitat Benjamins gleichsam noch zuspitzend: „Der Ertrag seines [des historischen Materialisten] Verfahrens besteht darin, dass *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.“ (GS I.II, S. 703)

Die Dichtung kommt in dieser Weise gleichsam vor und nach den beiden anderen. Die Dichtung nimmt die Wissenschaft auf und die Dichtung gibt der Philosophie in der vorliegenden Untersuchung zu denken – trotzdem ist es die Philosophie als „erhobene Mitte“, (GS I.I, S. 212) die über den Gegenstand die Wissenschaft mit der Dichtung verbindet, sodass sich alles dreht: ums Gedicht – auf das alle drei gleichermassen Anspruch erheben.

Die Dichtung stellt in ihrer Performativität ihren Anspruch an das Gedicht. Die Philosophie stellt ihren Anspruch an das Gedicht, indem sie in diesem einen Grund offenlegt. Die Wissenschaft erhebt Anspruch auf das Gedicht, indem sie es als ihren Gegenstand betrachtet. Sind diese vielfältigen Ansprüche an ein unscheinbares und wehrloses Spracherzeugnis im Zaum zu halten? Ist der Streit um das Gedicht wenigstens für einen kurzen Moment zu bändigen? Ist der steinige Acker in der Mitte fruchtbar zu machen? Denn alle drei erheben mithin alleinigen Anspruch auf das Gedicht. Die Dichtung, weil nur sie das Gedicht hervorbringt und sich so in privilegierter Position sieht. Die Philosophie, weil nur sie zum Grund des Gedichts vorzustossen vermag. Die Wissenschaft, weil sie Anspruch erhebt, das Gedicht beurteilen zu

können und was nicht in die Systematik der Wissenschaft passt, kann kein Gedicht sein – es ist nur Sprache. Und so ist die Sprache Grund (Philosophie), Wissen (Wissenschaft) und Macht (Dichtung) zugleich.

B. Ursprung und Rhythmus

Zusammenfassung; Ursprungsdenken im Überblick; Anfang und Ursprung; Zeitliche Struktur des Ursprungs; Momente des Ursprungs; Bewegung der Besinnung; Das Wort im Ursprung; Das Wort als Kristall.

Nach den grundsätzlichen und weitverzweigten Überlegungen des vorangegangenen Kapitels, die skizzierend – und keinesfalls umfassend – sowohl der historischen als auch der systematischen Fundierung der Problematik dienten, hat sich angedeutet, dass Rhythmus und Ursprung in Bezug auf die Sprache zusammenhängen müssen, wenn den Ausführungen Jüngers gefolgt wird. Zusammenhängen müssen sie insofern, als dass Jünger die Auffassung, der Rhythmus werde im Nachhinein durch den Dichter in die Sprache hineingearbeitet, ablehnt. Wenn der Rhythmus nicht im Nachhinein in die Sprache hineingearbeitet wird, so muss er immer schon in der Sprache gewesen sein. Gezeigt hat sich allerdings, dass diesem Problem mit der antiken metrischen Begrifflichkeit nicht beizukommen ist, legen sich die antiken Gesetzmässigkeiten doch wie von aussen über die deutsche Sprache. Um die Einheit von Rhythmus und Sprache allerdings fassen zu können, ist der Begriff des Rhythmus hinsichtlich der Sprache und des Gedichts ganz neu und vor allem jenseits der hergebrachten Rhythmus- und Metrumdiskussion verstehen, die sich gänzlich auf der phänotypischen Ebene bewegt.

Damit erweitert sich das Spektrum des Rhythmusbegriffs signifikant, klingt bei Jünger doch schon an, dass der Rhythmus weit ist – und mehr umfasst, als nur die Sprache. Umfasst er aber auch die Sprache, muss er für die Sprache bestimmend und darf nicht als ihr äusserlich – gewissermassen als Akzidens – verstanden werden, wie dies bei Frey der Fall ist, denkt er doch den Rhythmus immer noch ausserhalb der Sprache, wenn er die Möglichkeit einer Gefährdung des rhythmischen Zusammenhalts der Rede feststellt: „[N]icht mehr diese oder jene Versform ist gefährdet, sondern der rhythmische Zusammenhalt der Rede.“ (KfV, S. 80) Denn der rhythmische Zusammenhalt kann nur gefährdet sein, wenn der Rhythmus aus der Sprache weicht, was heisst, dass beide voneinander zu trennen sind. Soll die Sprache aber

als mit dem Rhythmus verbunden verstanden werden, so liegt die Folgerung nahe, dass ihr Ursprung mit dem Rhythmus zu tun haben muss, dass der Rhythmus ursprünglich ist, woraus durchaus die Konsequenz gezogen werden kann, dass die Sprache einer Bewegung des Rhythmus selbst entspringt – welche Bewegung wiederum aufzuweisen ist.

Damit entfernt sich der Begriff des Rhythmus zumindest vorderhand, wie im Abschnitt „Umgehung der Differenz Metrum-Rhythmus – die Metrik als Wissenschaft“ bereits erläutert, weit vom herkömmlich verstandenen Metrum mit seinen unzähligen Formen in der Dichtung – wie solche beispielsweise der Alexandriner und der Hexameter sind, die in der deutschen Dichtung besonders häufig auftraten. Aus den vorangegangenen Überlegungen resultieren diesbezüglich zwei gesonderte Fragestellungen. Zum einen ist für das Gedicht nach wie vor der phänotypische Rhythmus wichtig, da dieser – von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus – über das Gedicht entscheidet. Der Rhythmus muss als solcher in irgendeiner Form bestimmbar und phänomenal nachweisbar sein, wobei sich – mit statischen und beweglichen Rhythmusbegriffen – verschiedene Varianten anbieten. Historisch gesehen erfolgte der Zugang zum Gedicht vor allem vom phänotypischen Rhythmus her. Zum anderen ergibt sich aus den geschilderten Entwicklungen in der Dichtung die Notwendigkeit, den Rhythmus sprachimmanent zu denken, wobei allerdings fraglich bleiben muss, inwiefern sich dieser Begriff des Rhythmus im Gedicht unmittelbar auszuprägt. Previšićs Untersuchungen der Nachtgesänge Hölderlins deuten aber an, wie dies geschehen kann. (vgl. PdR, S. 63ff.) Eine Lektüre von Hölderlins Gedicht „Der Rhein“ soll dies weiter verdeutlichen.

Der angedeutete Streit um das Gedicht spielt sich somit – hinsichtlich der Wissenschaft und der Philosophie – so ab, dass beide von verschiedenen Seiten an das Gedicht herantreten. Jünger macht dies mit einem erneuten Hinweis auf die antiken Metriker deutlich, wonach der „Rhythmus vom Metrum her“ (S. 18) und nicht umgekehrt eingesehen worden sei. Die Wissenschaft bestimmt das Gedicht von seiner phänotypischen Erscheinungsweise her, während die Philosophie die Möglichkeit des Gedichts, bzw. seiner rhythmisch-phänotypischen Erscheinungsweise, im Rückgang auf den genotypischen Grund allgemein zu begründen versucht. Insofern kehrt sich der Zugang um, indem das Metrum dann vom Rhythmus her eingesehen wird. Dahinter verbirgt sich letztlich die Hoffnung, den Rhythmus nicht nur vermittels Beispielen immer wieder – eben phänotypisch im Nachhinein – zu zeigen, sondern auch zu sagen, was der Rhythmus – wenigstens hinsichtlich der Sprache – ist, seine Bewegung zu verdeutlichen, aus der heraus die Sprache ursprünglich tritt.

Das Gedicht, das zwischen der Wissenschaft und der Philosophie liegt, vereinigt in sich zweierlei Strukturen, was die Rede von seiner phänotypischen Erscheinungsweise und seinem genotypischen Grund nahelegt. Die phänotypische Erscheinungsweise mit ihrer zeitlichen Struktur der linearen Abfolge wurde bereits angedeutet. In den nachfolgenden Abschnitten geht es aber vornehmlich um den genotypischen Grund, dessen zeitliche Struktur noch herauszuarbeiten ist. Diesbezüglich geht es um die Möglichkeit, das einfache *continuum* des syntaktisch geordneten Satzes²⁹ auf ein zweites *continuum* hin – eben den bis anhin noch kaum besprochenen Vers – zu durchbrechen.

Es ist daher vorderhand nötig, die Aufmerksamkeit vor allem auf die Begriffe des Rhythmus sowie des Ursprungs zu legen, um den Blick auf dieses zweite *continuum* hin freizumachen. Insofern spielen in den folgenden Ausführungen eher allgemeine Bestimmungen des Begriffs des Ursprungs eine Rolle, die allerdings, wenn es konkret um den Ursprung der Sprache geht, ebenfalls auftauchen. Der Ursprungsbegriff wird so vorläufig formal gefasst, auch wenn auf der Hand liegt, dass es immer um den Ursprung von etwas Konkretem geht – wie eben beispielsweise um den Ursprung der Sprache.

Phänotypisch nähert sich der Rhythmus dadurch, wenn die Ausführungen zu Vers und Metrik berücksichtigt werden, scheinbar einer statischen Form an, der hingegen genotypisch wiederum zeitlich, d.h. als Bewegung, zu verstehen ist. Obwohl sich alles auf die Sprache bezieht, tritt diese im folgenden Abschnitt „Momente des Ursprungs“ in den Hintergrund, da einige historische und systematische Anmerkungen zum Begriff des Ursprungs zur Verdeutlichung der im Abschnitt „Das zweite continuum: die Bewegung der Besinnung“ folgenden Ausführungen zur Bewegung der Besinnung, die letztlich als Ursprung der Sprache verstanden sein will, hilfreich sind. Kulminationspunkt dieser Überlegungen bildet Benjamins Begriff des Ursprungs. Allerdings geht es diesbezüglich weniger um die genaue Lokalisierung des Ursprungs als um die zeitlichen Strukturen, die in ihm wirksam sind. Vorausweisend kann gesagt werden, dass zwei Bewegungen sich in einem Punkt berühren, wo für einen kurzen Moment – qua Punkt – Stillstand herrscht, bevor jede der beiden Bewegungen wieder ihrer eigenen Ordnung folgt. Diese Ordnungen erscheinen dabei gänzlich gesondert, wobei einschränkend gesagt werden muss, dass dies – einmal mehr – wohl nur zu analytischen Zwecken statthaft ist.

²⁹ Dieses einfache *continuum* muss im Rahmen dieser Untersuchung unhinterfragt hingenommen werden, obwohl es eine genauere Beleuchtung wohl ebenso verdient hätte, doch treibt der Vers und damit vor allem die erste Hälfte von Jüngers „Verhältnis von Vers und Satz“ (S. 9) diese Untersuchung an.

Momente des Ursprungs

Wortgeschichtlich sind zwei Hauptbedeutungen auszumachen, die den beiden Wortteilen des Ursprungs entsprechen. Einerseits ist dies dem Präfix „Ur“ folgend das Primäre, was den Ursprung in die Nähe des Anfangs rückt, und andererseits dem Wortstamm „Sprung“ folgend ein Hervorspringen oder -brechen. Diese zweite Bedeutungsrichtung rekurriert auf das Bild der Quelle sowie auf die Pflanzenwelt.³⁰ Beide Bilder implizieren eine dynamische Dauerhaftigkeit, würde der Strom doch versiegen, hörte das Wasser auf, aus der Quelle zu sprudeln – ebenso ginge die Pflanze ein, wüchse sie nicht immer wieder aus dem Keim. Aus der Spannung zwischen diesen beiden Hauptbedeutungen ergibt sich historisch betrachtet ein Oszillieren, das den Begriff des Ursprungs bestimmt.

Hinsichtlich des Ursprungs im Allgemeinen sind also grundsätzlich zwei gegenläufige Tendenzen festzustellen, die in der Antike bereits aufscheinen. Exemplarisch mögen dafür Platon und Augustinus stehen. Während bei Platon die mythische Wiederkehr, wie beim Seelenwanderungsmythos im zehnten Buch der *Politeia*, der als Motiv stellvertretend für die gesamte Erinnerungslehre gelten mag, noch sehr präsent ist, stellt Augustinus, beispielsweise in seinen Erörterungen zum Anfang von Welt und Zeit im zwölften Buch vom *Gottesstaat*, der Wiederkehr die Frage nach einem schlechthin Neuen entgegen. Diese Frage wurde in jüngerer Zeit von Hannah Arendt genauer ausformuliert. Dabei geht es vornehmlich um eine Unterscheidung zwischen dem Begriff des Ursprungs und dem des Anfangs. Allerdings bleibt es letztlich schwierig, diese beiden Begriffe konsequent zu trennen, gehen sie doch vielfältig ineinander über, was Emil Angehrn in seinem Buch *Die Frage nach dem Ursprung* (FU) anfangs des zweiten Kapitels „Der zweifache Fokus: Anfang und Ursprung“ verdeutlicht. Dennoch sind Arendts Überlegungen zum Begriff des Wunders exemplarisch in Bezug auf die Frage nach einem absoluten Anfang und der Wahrscheinlichkeiten der Entstehung von schlechthin Neuem, aber ebenso für die Verschränkung des Anfangs mit dem Ursprung. Mit ihren Überlegungen zum Anfang bildet sie historisch betrachtet ein Gegengewicht zu Vorläufern wie Heidegger, die den Ursprung vor allem mit der Betonung auf dem Wortteil *Sprung* untersuchten. Stand die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Büchern von Benjamin (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925), Heidegger (*Sein und Zeit*, 1927) und später auch Jünger noch in diesem Zeichen, rückt Arendt in der zweiten Hälfte von einer eindeutigen Fokussierung auf den Ursprung ab.

³⁰ vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (S. 417-422)

In ihrem Buch *Vita activa* von 1958 steht die Frage nach dem schlechthin Neuen unter dem Begriff der Natalität und später im posthum erschienenen Buch *Was ist Politik?* beschäftigt sie die Frage, womit sich die Entstehung des Lebens aus kosmischen Vorgängen heraus erklären lässt. Diese Entstehung stehe wie ein Wunder da. Der Grund für den Anfang bleibe – kausal betrachtet – im Dunkeln, erklärt Arendt.³¹ Ihr geht es vor allem um das Wunderbare des Anfangs. Gerade weil der Anfang jedoch so *wunderbar* ist, muss sein Woher und Warum im Dunkeln bleiben. Dennoch trägt nun das, was aus dem Anfang hervorgegangen ist – wie eben organisches Leben – sich selbst als diesen Moment des Anfangs bei sich. Damit zeigt sich, wie der Begriff des Anfangs vom Begriff des Ursprungs abzugrenzen ist. Der Anfang ist zeitlich einmalig, insofern er einen Prozess begründet, der eine lineare Zeitordnung zur Folge hat. Der Ursprung ist dagegen – mit den Worten Jüngers – „an die Wiederkehr gebunden.“ (S. 21) Der Anfang steht somit als initialer Punkt in einer linearen Zeitordnung da, während der Ursprung – dem Sinnbild des Wasserkreislaufs entsprechend – das Entstehen des Singulären aus sich selbst heraus umfasst. Mit anderen Worten liesse es sich so formulieren: Der Ursprung ermöglicht immer wieder einen gänzlichen Neuanfang. Allerdings funktioniert diese Verbindung auf Kosten eines Perspektivenwechsels. Aus Sicht der Gattung erfolgt keineswegs etwas Neues, da lediglich die Gattung sich reproduziert. Aus Sicht des einzelnen Wesens allerdings ist mit seinem Entstehen ein absoluter Anfang gesetzt, der schlechthin unwiederholbar ist. Insofern zeigt sich die Schwierigkeit einer Abgrenzung des Ursprungs vom Anfang im gewählten Beispiel deutlich. Einerseits stellt sich die Frage nach dem einmaligen Moment des Aufkeimens von Leben, überhaupt gleichermassen wie im Einzelnen – es stellt sich eben die Frage nach seinem Anfang. Andererseits stellt genau das Leben – bestimmt, worauf im Abschnitt „Der Ursprung der Sprache?“ noch einzugehen sein wird, durch eine Endlichkeit der lebendigen Wesen – die Bedingung der Erhaltung dieser endlichen Wesen aus ihnen selbst heraus bereit, mithin die Erhaltung des Lebens überhaupt, womit diesen Wesen etwas *mitgegeben* sein muss, das durch den Begriff des Ursprungs gefasst wird.

Um noch einmal auf Arendt zurückzukommen: In jedem Lebewesen ist der Keim – die Grundkonstellation, d.h. die Konstellation des Anfangs – für die Erhaltung seiner Art – ange-

³¹ „[Dass] die Existenz der Erde, des organischen Lebens auf ihr, das Dasein des Menschengeschlechts, auf einer Art Wunder beruht. Denn vom Standpunkt universaler Vorgänge und der in ihnen waltenden Wahrscheinlichkeiten, die statistisch erfassbar sind, ist bereits die Entstehung der Erde eine »unendliche Unwahrscheinlichkeit«. [...] In diesen Beispielen wird deutlich, dass immer, wenn etwas Neues geschieht, es sich unerwartet, unberechenbar und letztlich kausal unerklärbar, eben wie ein Wunder in den Zusammenhang berechenbarer Verläufe hineinereignet.“ (*Was ist Politik*, S. 32).

legt. In jedem Menschen ist die Erhaltung des Menschen angelegt. Dies muss nicht heissen, dass der Mensch unsterblich ist, doch will es heissen, dass – solange es Menschen gibt – diese die Möglichkeit für ihr weiteres Entstehen und Bestehen mit sich tragen. So lässt sich ahnen, was die Bedeutung des Begriffs Ursprung sein könnte, auch wenn Arendt und Jünger zwei, auf den ersten Blick, gänzlich verschiedene Dinge betrachten – Arendt beschäftigt sich mit den Grundlagen der Politik, während Jünger sich um Dichtkunst und Sprache kümmert – doch öffnet er, worauf mehrfach hingewiesen wurde, seine Überlegungen entschieden, wenn er sagt, dass der „Bereich des Rhythmus weiter ist und Bewegungen in der Sprache wie ausserhalb der Sprache umfasst.“ (S. 14)

Mit der Fokussierung auf den Anfang verschiebt sich der Fokus von der Frage nach dem „Woher“ zur Frage nach dem „Wann“, das zu seiner genauen Datierung – und eben nicht mehr Verortung – auf die linear strukturierte Zeitordnung angewiesen ist. Es kann nur einen, genau einen Punkt geben, der am Anfang steht. Augustinus stellt, wie das bei Arendt zu beobachten ist, im Kontrast zur Suche nach dem Wesen Überlegungen zur Zeit in diesem Sinn in den Vordergrund. Zwei verschiedene Ordnungen stehen sich in dieser so gegenüber: die Bedingungen an sich und der Zeitpunkt ihres Auftretens – oder: das Eintreten eines Ereignisses in der linearen Abfolge und die ewige Gegebenheit der Bedingungen. Dabei geht es bei Augustinus um die Frage nach dem Sprung von der Ewigkeit Gottes zum Anfang der Zeit. (vgl. *Bekenntnisse* XI,13) Die Verbindung dieser beiden Tendenzen – Verortung und Datierung – mündet in die paradoxe Formel einer Wiederkehr des Einzigartigen: das „ständige Entstehen“ (S. 20) Jüngers und Hölderlins Verbindung der $\mu\chi\alpha\nu\acute{\eta}$ mit dem „lebendigen Verhältnis“. Jüngers Formel soll den Versuch eines Ausgleichs bezeichnen, der gleichermassen Rücksicht nimmt auf die Herkunft, wie Vorsicht übt gegenüber der Zukunft.³² Insbesondere Walter Benjamins Begriff des Ursprungs, so Jan Urbich in seiner Dissertation *Darstellung bei Walter Benjamin* (DB), bezeichnet einen Ort, an dem sich in einem „Beziehungsgeflecht der chronologisch-profanen mit der eschatologisch-göttlichen Zeit“ verschiedene Zeitordnungen „überschneiden“. (DB, S. 226/227) Ähnlich wie bei Augustinus, der sich um den Anfang der Zeit aus der göttlichen Ewigkeit heraus überhaupt bemühte, geht es dabei ebenfalls um den initialen Sprung von einer Zeitordnung in die andere, wie auch das *Benjamin-Handbuch* (vgl. S. 295) nahelegt.

³² Jegliches Ursprungsdenken steht unter dem Verdacht, einer einseitigen Herrschaft der Vergangenheit verfallen zu sein. Auf vielfältige Weise wurde versucht, diese Herrschaft zu durchbrechen – zum Teil unter Ablehnung des Ursprungsdenkens, zum Teil durch eine Transformation. (vgl. FU, S. 217-239)

Benjamins Begriff des Ursprungs ist dabei deutlicher gefasst als derjenige Jüngers, geht dieser doch vor allem vom Satz aus, der ein einfaches *continuum* ist, und bringt das zweite *continuum*, das er im Vers sieht, nur äusserlich mit dem ersten *continuum* in Verbindung. Der Begriff des Ursprungs fällt dann fast beiläufig. Benjamin, mit dem „Strudel“ (GS I.I, S. 226) als Bild, wird diesbezüglich deutlicher. In diesem Bild tauchen Momente des Ursprungs auf, die bereits angesprochen wurden und an dieser Stelle noch einmal schematisch dargestellt werden sollen.

Vorweggenommen sei, dass sich bei Benjamin die chiastische Struktur, die im Abschnitt „Unterscheidung des phänotypischen und genotypischen Rhythmus“ bereits angesprochen wurde, mehrfach wiederfindet. Beispielhaft dafür ist das Verhältnis zwischen Wort und Name, das früher im Abschnitt „Das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung“ schon einmal berührt wurde. Diese Figur liess sich zwar anhand von Jüngers Text rekonstruieren, allerdings ist sie dort weit weniger deutlich – und vor allem weniger prominent – als bei Benjamin. Dagegen finden sich andere Parallelen, die offensichtlicher sind. Der Ursprung, wie Jünger sagt, ist der Sprache *mitgegeben*. Dies lässt ahnen, dass der Ursprung der Sprache nicht nur *mitgegeben* ist – sondern *mit* der Sprache *gegeben*, in der sich eine Besinnung auf diesen Ursprung erst ermöglicht, was den Blick auf Passagen in der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch lenkt, wo die Gegebenheit ebenfalls eine zentrale Rolle spielt. Primär geht es dabei um die Ideen, deren Darstellung Benjamin als Aufgabe der Philosophie versteht. Diese Ideen, anhand derer Benjamin ein komplexes Gefüge aus syllogistischen Gleichsetzungen von Worten, Wahrheit und Darstellung zu fassen versucht, sind, was sich diesem Gefüge entnehmen lässt, gleichermassen gegeben, wie sie sich selbst geben. Sie sind in der Betrachtung gegeben – einer Betrachtung weniger im Sinn der Anschauung als im Sinn des Vernehmens (vgl. GS I.I, S. 216) – und stellen sich selbst im Wesen der Wahrheit gleichermassen dar, wie sie „intentionlos im Benennen sich geben.“ (GS I.I, S. 217) Die Ideen vermögen sich zwar zu geben, sind aber gleichermassen von ihrer Umschreibung – als „Gewordenes, d.h. Darstellendes“ (DB, S. 229) – abhängig, die ihnen wie von aussen zukommt, um „objektive Interpretation“ (GS I.I, S. 214) der Wirklichkeit sein zu können. Gerade in der Darstellung wird die chiastische Struktur von Benjamins Konzeption deutlich. Denn die Ideen werden von der Philosophie dargestellt, ebenso wie sie in der Wahrheit, wie bereits angesprochen, als sich selbst darstellende aufzufassen sind. Die Struktur ist dabei eher triadisch, wie de Roche dargelegt hat. Im Medium, d.h. dem Darstellenden, das den Berührungspunkt zwischen Dar-

stellung und Dargestelltem bildet, ruht der „Schein der Identität von Darstellung und Dargestelltem“. (MdG, S. 48) Die Gegebenheit der Ideen entpuppt sich dabei, zugespitzt, als Vorgegebenheit. (vgl. MdG, S. 48ff.) Diese Triade ist die Grundstruktur von Benjamins Ursprungsdenken. Allerdings steht im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Rhythmus, wie sie bis anhin im Verlauf dieser Untersuchung unternommen worden ist, weniger dieser Berührungspunkt im Vordergrund als die spezifische Struktur der sich begegnenden Ordnungen.

Diese Darstellung geschieht als „ewige Konstellationen“ (GS I.I, S. 215) vermittelt durch Begriffe, indem „virtuell der Kreis“ abgeschritten wird, der sich aus allen in ihr „möglichen Extreme“ zu einer „Totalität“ zusammensetzt, was gleichsam auf die abstrakte Ganzheit der Zeit, die ihrer Vollendung zustrebt, hindeutet. Die Geschichte, aufgefasst als zeitliche Struktur der linearen Abfolge, hebt sich auf und wird „Gehalt“ im Gegensatz zum „Geschehn“. (GS I.I, S. 227) In diesem Gegensatz verbirgt sich der Moment des Ursprungs, schreibt Benjamin doch, dass der Ursprung „durchaus historische Kategorie“ sei, was ihn einem Geschehen in der zeitlichen Struktur der linearen Abfolge zuordnen würde. Gleich darauf schränkt er aber ein, dass damit nicht „Entstehung“ (GS I.I, S. 226) gemeint sein kann, die in diesem Zusammenhang wohl im genetischen Sinn – der zeitlichen Struktur der linearen Abfolge gehorchend – aufzufassen ist.

Es deutet sich an, dass in Benjamins Ursprung zwei unterschiedliche Zeitordnungen zur Überschneidung kommen. Die Ewigkeit des Seins in den Konstellationen der Ideen steht dem historischen Geschehen gegenüber. Die zeitliche Struktur der linearen Abfolge im historischen Geschehen ist das Gegenstück zum kreisförmigen Fortschreiten von Extrem zu Extrem in der Idee. (vgl. GS I.I, S. 227) Dieses Abschreiten³³ der Extreme ist nicht so sehr nur Teil der Darstellung der Idee als Teil der Idee selbst. Im gleichen Mass, wie die Idee als Wort (oder eben eigentlich Name) trotz ihrer analytischen und darstellenden Aufsplitterung in Extreme eine monadische Einheit (vgl. GS I.I, S. 228) ist, umfasst das Wort seine gesamte Geschichte von „unterschiedlichen Sinnstufen“ (GS I.I, S. 208) – vergangene und künftige – in jedem Moment. Denn solange das Wort seine Gestalt – und darin klingt die Herkunft des Rhythmus von der Form mit, wie Benveniste dies ausgeführt hat – behält, muss sein Sinn – als Gesamtheit seines Potentials – in ihm gegeben sein. Der Reichtum, der dem Wort eigentlich eignet, geht diesem nur dann ab, wenn es in der Wissenschaft als blosses Zeichen des Begriffs auf-

³³ Es stellt sich die Frage, inwiefern das Metrum als Mass mit diesem Abschreiten in Verbindung zu setzen wäre.

gefasst wird (vgl. GS I.I, S. 222) oder „seine symbolische Seite“ in „eine offenkundig profane Bedeutung“ sich „ersetzt“ (GS I.I, S. 216) hat.

Dem Gedicht ist die Möglichkeit gegeben, diesen Reichtum in höchstem Mass zugänglich zu machen. Denn die Bindung an den Vers gibt, wie vorgängig erläutert wurde, dem Wort in letzter Konsequenz das nötige Gewicht, während die Herrschaft des Satzes über den Vers immer auch die Herrschaft der bloss „mitteilenden Bedeutung“ (GS I.I, S. 217) weniger der Worte selbst als der Sprache in ihrem systematischen Vollzug entsprechend der Regeln der Syntax bewirkt. Der Satz übernimmt gerade in der antiken Dichtung die Herrschaft über das Gedicht, sind Bedeutung und Betonung doch voneinander unabhängig, wie Georgiades zeigt. (vgl. MS, S. 53f.) Jünger versteht das Gedicht noch grösstenteils unter diesen Voraussetzungen. Die kreisförmige Bewegung ist im Satz aufgespannt und zerfällt in die Vereinzelung des Fortschreitens von Wort zu Wort. Der „benennende Adel“ (GS I.I, S. 216) geht insofern verloren, als dass der Name nicht mehr in seiner Singularität dasteht, sondern als Wort im prädikativen Satz als Bestandteil im Gesamtzusammenhang des Satzes aufgelöst ist. Diese Veränderung der Sprache führt Benjamin auf das Urteil – und in diesem Sinn auf die Beurteilung des Gegenstandes bzw. des Dings – zurück. Das Wort selbst ist vorprädikativ, womit sich im Wort ein Blick auf die ursprünglich reine Namenssprache öffnet. Sobald das Wort in der Syntax des Sprachflusses aufgeht, erhält es seine referentielle Funktion, was das Urteilen – aus dem Benjamin die profane Sprache ableitet – überhaupt ermöglicht. Denn im Namen ist alles enthalten – und zwar als gut. So braucht es keine Prädikation. (vgl. GS II.I, S. 152f.)

Im Fortschreiten von Wort zu Wort fehlt es dem Satz am „tiefen Atemholen des Gedankens“ – am „weiter ausholenden, immer inbrünstigern Zurückgreifen auf die Phänomene.“ (GS I.I, S. 225) Die traktatartige Darstellung in Benjamins Vorrede zum Trauerspielbuch ist der Versuch, in der philosophischen Prosa den Gestus dieser „intermittierenden Rhythmik“ (GS I.I, S. 208) zu erhalten.

Das *doppelte continuum* Jüngers erweist sich als Verbindung dieser beiden Ordnungen: der Ordnung des Worts mit seiner kreisförmigen Bewegung des Abschreitens aller seiner Extreme und der Ordnung der Syntax mit ihrer zeitlichen Struktur der linearen Abfolge. Der Satz und der Vers als Wort begeben sich im Gedicht in ein Verhältnis.

Der Ursprung aber liegt in der zeitlichen Struktur der linearen Abfolge gewissermassen als Tor zum Reich der Ideen, indem er das Entstehungsmaterial in seinen „Strudel“ (GS I.I, S. 226) hineinreisst, welches Entstehungsmaterial, aus dem Werden und Vergehen gerissen,

der zeitlichen Struktur der linearen Abfolge entspringt und im Sinne Benjamins gerettet in die Ewigkeit des Ideenreichs eingeht. Umgekehrt ist es aber das Ideenreich, das als Sichgebendes die zeitliche Struktur der linearen Abfolge aus sich entlässt, sodass der Ursprung als singulärer Punkt der Berührung dieser beiden Ordnungen gleichermassen seine „Vor- und Nachgeschichte“ (GS I.I, S. 228) als Entfaltung aus sich hinausschleudert. Wenngleich Benjamin an dieser Stelle keinesfalls von der Gewaltbarkeit eines Hinausschleuderns, sondern die „verkürzte und verdunkelte Figur der übrigen Ideenwelt“ (GS I.I, S. 208) als Bild anspricht, so vermag ein anderes Zitat dies dennoch zu veranschaulichen: „Der Ertrag seines [des historischen Materialisten] Verfahrens besteht darin, dass *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.“ (GS I.II, S. 703) Gleich wie alles in den Strudel des Ursprungs hineingerissen und zu einer Kugel verdichtet wird, so die Vermutung, muss es sich auch wieder entfalten lassen.

Dies zeigt auch, dass die Frage nach dem Anfang – gleich wie das Erfragen der Wahrheit bei Benjamin (vgl. GS I.I, S. 210) – in diesem Zusammenhang eigentlich keine zulässige Frage ist. Die Ahnung, dass die Frage bereits die Antwort war, gleicht darin dem Hang des Zweiflers, unablässig nach dem zu fragen, was denn vor dem Anfang war, was selbstredend im Licht der obigen Erläuterungen sinnlos wäre.

Das Ursprungsdenken ist in seiner philosophisch-historischen Ausprägung von verschiedenen Momenten gekennzeichnet, die sich in jegliches Ursprungsdenken eingeschrieben haben und im Verlauf dieser Auseinandersetzung mit dem Ursprung explizit und implizit zum Tragen kommen werden. Sie bilden den begrifflichen Hintergrund, der zu bedenken ist, auch wenn er nicht jedes Mal explizit ausgeführt wird. Diese Momente, die in Angehrns historisch-systematischem Überblick zum Ursprungsdenken skizziert sind, umfassen Gleichzeitigkeit, wie sie bereits in den vorangegangenen Überlegungen zur Ausbildung einer Wissenschaft bzw. zur Schaffung des Gedichts im Abschnitt „Das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung“ aufgetaucht ist; die Unterscheidung von Ursprung und Anfang, die in diesem Abschnitt bereits angedeutet wurde; die kreisförmige Bewegung, die dem absoluten Anfang entgegensteht; die Ursprungsbesinnung als genetische Rekonstruktion in hermeneutischem Sinn, die sich im späteren Verlauf vor allem im Abschnitt „Der Ursprung der Sprache?“ herausstellen

wird; und damit verbunden die Uneinholbarkeit.³⁴ Inwiefern die Problematik der Uneinholbarkeit dennoch dem Anfangen verhaftet bleibt, wird sich im späteren Verlauf der Untersuchung herausstellen. Gerade für die Auseinandersetzung mit der Sprache und vor allem der Schrift ist dies hinsichtlich jeglicher Sinnstiftung eminent wichtig. Darin taucht letztlich der mythische Aspekt jedes Ursprungs diesseits der Metaphysik wieder auf. (vgl. FU, S. 230 ff.)

Allerdings steht diese Sichtweise auf den Ursprung dem Problem entgegen, dass jegliche Form von Ursprungsdenken zum Vornherein auf Tradierung angewiesen ist. Die Möglichkeit eines radikalen Vergessens – eines sintflutartigen Untergangs der Kultur – bleibt darin höchstens am Rand, gewissermassen selbst hart am Vergessen, bedacht. Dieses Vergessen vermag jedoch – bis zu einem gewissen Grad – in einer unerwarteten Wendung selbst wieder als Postulat eines ursprünglichen Grundes zu gelten. (vgl. FU, S. 235 f.)

Ursprungskritik, wie sich im Anschluss an Angehrns Darstellung zeigt, (vgl. FU, S. 217-239) bewegt sich immer hart am Rand des Abgrunds, woraus immer wieder das Bedürfnis erwächst, sich dieses Abgrunds zu entledigen und das Beängstigende des unendlichen Regresses zu bändigen. Ein Nachdenken über den Ursprung der Sprache führt also immer auch die Frage nach dem Anfang der Sprache im Schlepptau. Gerade diese Frage lenkt den Blick auf eine mythische Entstehungsgeschichte, wodurch die Frage nach dem Anfang der Sprache mit einer Setzung durchbrochen wird. Wann sich dieser Anfang abgespielt hat, ist mythisch – allerdings spielt die Gegebenheit (vgl. FU, S. 236) eine zentrale Rolle, eben wie die Sprache, nachdem sie einmal da ist, gegeben ist. Den Verweis auf eine mythische Entstehungsgeschichte der Sprache führt auch Benjamin in seinem Symbolismus des Worts mit, wenn er „Adam als Vater der Philosophie“ (GS I.I, S. 217) bezeichnet, der in einem „Urvernehmen“, (GS I.I, S. 216) das in der Erinnerung erneuert wird, Worte, die danach erst ihre „mitteilende Bedeutung“ in einer Sprache ermöglichen, im „Namengeben“ schöpft, was einem mythischen Rekurs ähnlich sieht.

Das zweite continuum: die Bewegung der Besinnung

Mit Benjamin und dem Motiv der *Erinnerung*, das auch Jünger aufgreift, ist wieder zur Bewegung der Besinnung zurückzukehren, mit denen die Überlegungen zur Metrik im vorangegangenen Abschnitt „A. Ein neuer Begriff des Gedichts,“ endeten. Obwohl Jünger dem Wort

³⁴ Genauere Erläuterungen zu diesen Momenten des Ursprungs auch hinsichtlich ihres historischen Hintergrundes finden sich in Angehrns Buch *Die Frage nach dem Ursprung: zur Gleichzeitigkeit* (FU, S. 165), zur Unterscheidung von Ursprung und Anfang (FU, S. 172), zur kreisförmigen Bewegung (FU, S. 176), zur Ursprungsbesinnung als genetischer Rekonstruktion in hermeneutischem Sinn (FU, S. 190) sowie zur Uneinholbarkeit (FU, S. 199)

nicht das Gewicht beimisst, das Benjamin diesem gibt, finden sich in Jüngers Text Hinweise auf das Wort. Ebenso stellt Jünger, mit seinen Überlegungen zum Kolon, das er als Satzglied, das im metrischen Vers die Zäsuren markiert, in Abhebung zum Takt als Versglied versteht, als zentralem Element der Dichtung (vgl. 53ff.) und zu Klopstock, (vgl. S. 130ff.) eine Verengung des Verses hin zu einem Vers aus nur einem Wort, wie dies beschrieben wurde, in der deutschen Dichtung fest.³⁵ Und letztlich, auch wenn er dies nicht so sagt, beschreibt er im kleinstmöglichen Vers, der das Wort ist, genau jene Bewegung der Besinnung, die für diese Untersuchung als genotypischer Rhythmus bezeichnet wurde. Diese Bewegung der Besinnung, die als Kulminationspunkt der einleitenden, sprachtheoretischen Erläuterungen zu Jüngers Buch *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht* gelten darf und ausschliesslich in den kurzen Abschnitten „Rhythmus und Rhythmizomenon“ sowie „Wiederkehr“ besprochen wird, steht in eigenartiger Disparatheit zu Jüngers Erläuterungen zum „metrischen Rhythmus“, die sich hauptsächlich um technische Aspekte des Gedichts drehen. Denn das Wort, mit dem die Besinnung in eine enge Beziehung gesetzt wird, verschwindet aus den späteren Analysen einzelner Gedicht, wo es lediglich um das Verhältnis zwischen Vers und Satz“ (S. 9) aber keineswegs um das Verhältnis zwischen Vers und Wort geht, gänzlich.

Die Grundunterscheidung hinsichtlich der beiden Begriffe Anfang und Ursprung wurde getroffen, um Missverständnisse und daraus resultierende Einwände bereits vorwegzunehmen. Es geht in der Folge eben nicht um jenen initialen Punkt in der zeitlichen Struktur der linearen Abfolge, der Anfang heisst. Zwar liegt damit der Fokus auf dem „Sprung“, allerdings machen diese einleitenden Erläuterungen zum Ursprung auch deutlich, dass die im Zusammenhang mit dem Phäno- und dem Genotyp im Abschnitt „Unterscheidung des phänotypischen und genotypischen Rhythmus“ bereits beschriebene chiastische Struktur einmal mehr zum Tragen kommt und Ursprung und Anfang insofern nicht gänzlich zu trennen sind, als die Erinnerung immer auch ein Zurückgreifen auf ein Vorheriges – wenn nicht des Vorherigsten überhaupt – ist.

Dennoch gewinnt die Denkfigur, welche im Begriff des Ursprungs liegt, langsam aber sicher Konturen, doch ist zu verdeutlichen, inwiefern sich dieser Begriff auf die Sprache beziehen lässt, um die es Jünger geht. Dabei muss die zeitliche Struktur der linearen Abfolge, wie sie der alltäglichen Sprache und ihrem mitteilenden Bedeuten gleich wie der Geschichte als Geschehen zugrunde liegt, um die andere zeitliche Struktur ergänzt werden, mit der sie sich im

³⁵ Gerade die Rolle des Kolons für die Dichtung wurde in neuerer Zeit wieder hervorgehoben. Previšić macht darauf aufmerksam, dass erst Roland Reuss 1990 das Kolon wieder zum Thema gemacht habe. (vgl. HR, S. 19)

Ursprung kreuzt. Dabei werden Parallelen zu Heideggers Zeitbegriff deutlich, allerdings wird diese Struktur im Zusammenhang dieser Untersuchung auf die Sprache bezogen.³⁶

Bereits mehrfach erwähnt wurde eine *Wiederkehr*, die sich aus dem Vers ableitet. Diese *Wiederkehr* bildet das Gegenstück zur *Wiederholung*, auf die noch nicht eingegangen worden ist. Beide treffen sich in der *Erinnerung*, die bei Benjamin bereits zentral angesprochen wurde. Die Besinnung, um die es letztlich geht, umfasst als Struktur diese untergeordneten Begriffe – oder Momente – gleichsam als Metabegriff. In der Folge muss es also darum gehen, den Zusammenhang dieser Struktur aufzuweisen und die Denkfigur noch einmal zu verdeutlichen. Ausgangspunkt soll daher ein Zitat sein, in dem alle Begriffe auf engem Raum miteinander verknüpft sind:

„Das Vorausschaubare der Sprache entsteht eben dort, wo ihre fortgehende Bewegung rückholend³⁷ an die Wiederkehr gebunden ist, in der zyklischen Besinnung. In ihr ist das Wort ein Adler, der Umschau hält.“

(*Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, S. 25)

Warum der Vergleich zu einem Adler gezogen wird, darf vorerst ungeklärt bleiben. In diesem Bild werden Jüngers Ausführungen zum Begriff der Besinnung kulminieren und sich anschaulich darstellen, sodass dem Wort selbst doch noch eine zentrale Stellung zugewiesen wird, obwohl dies bei Jünger so nicht den Anschein macht. Zuletzt, am Ende dieses Abschnitts, wird sich also zeigen, wohin dieser Vergleich des Worts mit dem Adler trägt. Vorerst gilt es, das *Vorausschaubare* näher zu illustrieren. Dies lässt sich am ehesten mit einem vorgängigen Verweis auf die alltägliche Sprachverwendung tun, denn im Phänomen der Alltags-

³⁶ Heidegger beschreibt die Zeitlichkeit als Einheit aus den drei Ekstasen Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit. Die Einheit dieser drei Ekstasen der Zeit ist aber nicht als Nacheinander aufzufassen, sondern als Gleichursprünglichkeit, womit in diesem Zusammenhang eine Gleichzeitigkeit – jedoch nicht im Sinne der in der Gegenwart aufgehobenen Vergangenheit und Zukunft bei Augustinus – verstanden werden kann. Die Struktur der Zeitlichkeit ist nur ganzheitlich zu erfassen, sodass keine Ekstase für sich gesondert betrachtet werden kann, auch wenn der Zukunft ein Vorrang eingeräumt wird. Die Zeitlichkeit ist dabei die Bedingung der Möglichkeit der Existenz des Daseins – ähnlich wie dies in der gegenwärtigen Untersuchung für die Sprache behauptet wird. (vgl. GA 2, S. 428ff.)

³⁷ Hier ist zwar von einer Rückholung die Rede, doch dürfen die beiden Begriffe Rückholung und Wiederholung als identisch betrachtet werden, schliesslich schreibt Jünger an einer anderen Stelle: „Wiederkehr ist weder räumliche Wiederholung noch fortlaufende Wiederholung eines gleichen, die uns in der Zeit wahrnehmbar wird; sie ist zugleich Rückholen dieses Fortlaufens in die Erinnerung.“ (S. 23) Wiederholung und Rückholung tauchen zusammen auf. Entscheidend ist, dass Wiederholung und Wiederkehr voneinander geschieden werden. Zusätzlich steckt in diesem Zitat auch die Bekräftigung des Singulären im Ursprung. Die Wiederkehr bezieht sich nämlich keinesfalls auf die Wiederholung des Gleichen.

sprache verbirgt sich ein Vorgang, der tiefer und weiter reicht. Diesen Vorgang, wie Benjamin schreibt, gilt es „in seinem Primat wieder einzusetzen.“ (GS I.I, S. 217)

Damit die Sprache und – mit Bezug auf den Vergleich im Zitat – das Wort zukunftsweisend sein können, indem sie sowohl vorausschauend als auch vorausschaubar sind, muss eine Beständigkeit gegeben sein, von der Jünger behauptet, dass die Sprache diese Beständigkeit in ihrem Entstehen schüfe. Damit lässt sich sagen, dass ein Wort im alltäglichen Sinn nur dann zu verstehen ist – denn auf das Verstehen kommt Jünger in der Folge zu sprechen – wenn es in seiner Bedeutung – derjenigen, die Benjamin als „profane“ (GS I.I, S. 216) bezeichnet – beständig bleibt. Diese „Bestandhaftigkeit“ (GS I.I, S. 216) in profunderem Sinn spricht auch Benjamin an, wenngleich er diese dem Namen zuschreibt, der, wie bereits gesagt, Kern des Worts ist.

Eine doppelte Bedeutung von *Wiederholung* – nämlich, in Analogie zum dynamischen Rhythmus und zum statischen Rhythmus der Symmetrie, als fortlaufende und räumliche – dringt durch, wenn vom alltäglichen Sprachgebrauch ausgegangen wird. Das Wort, so lässt sich vermuten, muss sowohl in der Zeit als auch im Raum beständig bleiben. Das Wort ist, überspitzt formuliert, auf seine immerwährende Wiederholung gleich einem Mantra – wie Benjamins „Wiederholung der Motive“ (GS I.I, S. 212), als die in Benjamins „Erkenntniskritischer Vorrede“ beispielhaft die wiederholt auftretende chiastische Struktur gelten könnte – angewiesen. Als „Gemeinsames“ (S. 21) vereinzelt sich die Sprache räumlich und auch zeitlich dadurch, dass sie ganz profan einerseits verschiedenen Menschen derselben Generation zukommt und andererseits Menschen verschiedener Generationen. So sagt Jünger an derselben Stelle:

„Die Bestimmung der Sprache ist, als Wiederkehrende zu entstehen. Erst durch dieses Entstehen wird Verstehen in ihr möglich, nicht aber ist das Sichverständigen die Bedingung ihres Entstehens.“

(Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht, S. 21)

Zwar geht klar aus diesem Zitat hervor, dass der Wunsch nach Verständigung keinesfalls die Bedingung der Entstehung von Sprache sein kann, doch liegt vielleicht doch der Grund ihres Entstehens darin verborgen. So kann Jünger später folgern: „Das Sprechen entsteht aus einer vorhandenen Sprache so wenig, wie eine noch nicht vorhandene Sprache aus dem Sprechen entsteht.“ (S. 22) Dennoch zeigt sich, dass der alltägliche Sprachgebrauch, welcher der

Verständigung dient, genau auf diesen wiederkehrenden Charakter der Sprache verweist,³⁸ obwohl die „Worte sich zersetzt“ und in der Alltagssprache bloss noch „profane Bedeutung“ (GS I.I, S. 216) haben. Die Figur, welche hinter der Vorausschaubarkeit der Sprache und ihrer alltäglichen Verwendung liegt, ist in der *Wiederkehr* und in der *Rückholung* bzw. *Wiederholung* zu suchen. Doch wie sieht die Sprache aus, die als Entstehende zu Zwecken der Verständigung verwendet werden kann?

Die *Wiederkehr*, von der beständig die Rede ist, deutet darauf hin, dass etwas von selbst wiederkehrt, denn es wird im Gegensatz zur Wiederholung, die in ihrer Verbform im grammatischen Sinn transitiv ist, gesagt: Es kehrt wieder – gewissermassen von selbst. Zwar erscheint es durchaus plausibel, von der Sprache zu sagen, sie kehre wieder. Doch ist ebenso plausibel, dass dies nur im Sprechen geschehen kann, d.h. im Verwenden der Sprache. Es könnte nicht gesprochen werden, wenn die Sprache nicht bereits da wäre – allerdings wäre auch die Sprache nicht, gäbe es niemanden der spräche. Insofern zeigt sich ein passives Moment an, welches die Sprache erst entstehen lässt. Ganz deutlich betont Jünger immer wieder den wiederkehrenden Charakter der Sprache³⁹, doch die *Wiederholung* bleibt daneben vage.

Um eine klareres Verständnis der *Wiederholung* zu erlangen, blickt Jünger auf das Gedicht, das sich „im Entstehen des Wieder-Holens, in dem alle fortgehende Bewegung an das Rückholen gebunden ist“, bewegt. „Die Erinnerung ist das Entstehen selbst.“ (S. 23) Damit tritt deutlicher ans Licht, dass es sich hier um eine Bewegung handelt, die gegenläufig ist. Die *Erinnerung* weist darauf hin, dass es sich um einen Ablauf innerhalb der zeitlichen Struktur der linearen Abfolge handelt, der rückwärtsgewandt ist und dieser entgegen läuft. Was im Gedicht bereits erinnert ist – „die Innigkeit der Wiederkehr“ (S. 22) – muss nun in einer neuerlichen *Erinnerung* zurückgeholt werden. Mit der Innigkeit eröffnen sich zwei Blickwinkel auf die Sprache. Zum einen ist sie der deutschen Sprache mit ihrer Einheit von Betonung und Bedeutung phänotypisch eigen. Dieser Einheit schreibt Georgiades, wie bereits angesprochen, eine Haltung der Innerlichkeit zu. (vgl. MS, S. 55) Zum anderen löst sich die Sprache selbst gewissermassen aus dem Innern heraus. Sowohl aus der Wirklichkeit, in der „philoso-

³⁸ In diesem Zusammenhang können Lernverse als gutes Beispiel dienen. Sie vereinfachen das Memorieren von sprachlichen Ausdrücken, die Information weitergeben sollen. Rhythmus – sowohl im Sinn der wiederkehrenden Sprache als auch im Sinn rhythmisierter Sprache – und Verständigung tauchen eng nebeneinander auf.

³⁹ Beispielsweise in den folgenden Sätzen: „Mit der Sprache als einem Nichtwiederkehrenden haben wir es nirgends zu schaffen.“ (S. 20/21) „Sie ist in ihrem Ursprung an die Wiederkehr gebunden. Was nicht in ihr wiederkehrt, das ist nicht in ihr vorhanden.“ (S. 21).

phischen Kontemplation“, als auch aus dem Sprechenden, im erneuerten „adamitischen Namengeben“. (GS I.I, S. 217) Erinnerung drückt damit zweierlei aus. Einerseits geht es darum, dass etwas im Gedicht liegt, das gewissermassen als Gegebenes hineingelegt – erinnert – worden ist, womit die Sprache erst ihren Charakter aus Medialität und Bedeutungspotential erhält. Andererseits geht es um die *Erinnerung* im herkömmlichen Sinn, die ein Vergangenes wieder in die Gegenwart zurückholt.

Mit der *Erinnerung* ist das Scharnier gefunden, welches die *Wiederkehr* und die *Wiederholung* verbindet. Die *Wiederkehr* ist zukunftsgewandt und deutet damit auf das Vorausschaubare der Sprache hin, während die *Wiederholung* vergangenheitsgewandt ist und das bereits Gesagte zurückholt. Zwischen *Wiederkehr* und *Wiederholung* tritt die *Erinnerung*, der jene „intermittierende Rhythmik“ (GS I.I, S. 208) zugrunde liegt, von der Benjamin spricht.

Wie dies nun vonstattengeht, müssen Überlegungen zum letzten der genannten Hauptbegriffe zeigen: Überlegungen zum Begriff der *Besinnung*.

Auffällig ist die Ähnlichkeit von *Besinnung* und *Erinnerung*. Der Sinn der *Besinnung* lehnt sich – eine durchaus sinnfällige Zufälligkeit – lautlich, und natürlich nicht semantisch, an die „Innigkeit“ der *Erinnerung*. Gleich wie die *Erinnerung* ist auch die *Besinnung* in zweifacher Hinsicht zu verstehen. So liegt in ihr ebenfalls eine rückwärtsgewandte Bewegung, wenn Jünger von „der *Besinnung* des Rückblicks“ (S. 27) spricht. Dies ist gewissermassen die herkömmliche Bedeutung von *Besinnung* – jemand besinnt sich auf etwas. *Besinnung* ist die *Erinnerung* des Sinns in einer ersten Bedeutung. Dieser entgegen steht eine vorwärtsgewandte Bewegung, wenn Jünger davon spricht, das Gedicht erhalte Anfang, Mitte und Ende erst in der „*Besinnung* der Ausarbeitung“. (S. 27) Der definitiven Ausarbeitung kommt es zu, in das Gedicht seinen Sinn hineinzulegen. Die *Besinnung* ist damit die *Erinnerung* des Sinns in einer zweiten Bedeutung.

Es erschliesst sich daraus noch einmal deutlich, dass die antike Zeitauffassung im Gedicht nicht von der sprachlichen Bedeutung her zu verstehen ist, denn das rein Kontinuierliche ist insofern musikalisch und nicht bedeutungsbezogen als dass es nur Rücksicht auf den gegenwärtigen Klang nehmen kann. Das Ende, und damit der Sinn, muss in der Gegenwart noch unbekannt bleiben. Ganz anders die deutsche Dichtung. Denn nach Jüngers Auffassung überblickt der Dichter gleichsam die abstrakte Ganzheit der Zeit aus Anfang, Mitte und Ende, setzt doch sein Dichten bei jedem beliebigen Zeitpunkt ein, sobald der Rhythmus stark sei.

„Ist die Bewegung des rhythmischen Entstehens stark, dann kann sie so geschwind sein, dass bei ihrem Festhalten durch die Aufzeichnung die wiederkehrende Bewegung dem Aufzeichnen voranläuft. Wir sehen dann, etwa im Aufzeichnen strophischer Gedichte Hölderlins, dass der Dichter ein einzelnen Strophen nicht ausführt, dass er nur einen Vers oder Halbvers in ihr vollendet und sogleich zu einer anderen Strophe übergeht, weil ihn der entstehende Rhythmus in seinem Auftauchen bedrängt, so nämlich, dass er gezwungen wird, das Geschäft der Ausführung und Ausarbeitung selbst zu überspringen und den Fortgang des Rhythmus für das Gedächtnis vorzumerken. Er fasst also die wiederkehrende Bewegung fast zugleich an verschiedenen Stellen ihres Verlaufs und verfehlt sie nicht, weil er sicher sein darf, die Wiederkehr an jeder Stelle ihrer Bewegung wieder anzutreffen.“

(*Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, S. 26/27)

Wie sich zeigt, umfasst der Begriff der *Besinnung* diejenige Bewegung, welche durch die beiden Begriffe der Wiederkehr und der Wiederholung bereits angezeigt war. Wiederholt, d.h. zurückgeholt, wird der erinnerte Sinn (in der ersten Bedeutung). In der *Wiederholung* kehrt der erinnerte Sinn wieder (in der zweiten Bedeutung). Beide Bewegungen sind aber nicht unabhängig voneinander zu denken. Denn es ist kaum möglich, dass in der wiederkehrenden Sprache ein Sinn läge, ohne dass der Vorgang der Besinnung wiederholt würde. Bezogen auf das Gedicht heisst dies, dass der Dichter eine Besinnung vorgenommen hat, indem in der wiederkehrenden Sprache des Gedichts ohnehin der Sinn liegt. Gleichzeitig muss der Leser – und in der deutschen Dichtung nimmt das Lesen gegenüber dem Hören immer mehr Raum ein – sich aber auf die Sprache, die im Gedicht ist, besinnen. Umgekehrt ist es undenkbar, dass der Dichter sich nicht seinerseits wiederum auf die Sprache besonnen hätte.⁴⁰ Daraus wird ersichtlich, warum es sich – gemäss dem Zitat am Anfang dieses Abschnitts – um eine *zyklische Besinnung* handeln muss. Einerseits findet diese Bewegung – in der Zeit – immer wieder statt, andererseits sind ihre Momente so miteinander verbunden, dass sie – in Analogie zum Kristall, räumlich – einer geschlossenen Struktur gleichen, die auch keinen Ansatzpunkt hat. Jeder Punkt dieser Struktur ist dem nächsten so ähnlich, dass sie von allen Seiten gleich erscheint.

⁴⁰ Im Gedicht scheint diese Bewegung – ganz banal betrachtet – am deutlichsten hervorzutreten. Zwar findet sie überall statt, wo Sprache ist. Doch zeichnet sich das verschriftlichte Gedicht dadurch aus, dass es sowohl an die Lautlichkeit, d.h. die lebendige Sprache (Wiederholung), als auch an die Beständigkeit der Sprache, durch seine festgelegte Form (Wiederkehr), erinnert. Der Leser wird dabei fast zum Dichter, indem er das Gedicht wieder liest und so wiederholt, was der Dichter schon einmal getan hat, sodass die Sprache wiederkehren kann.

Aus dieser Bewegung heraus speist sich die zeitliche Struktur der linearen Abfolge im Fluss der Sprache, der in seinem kontinuierlichen Fließen das Wort auf Umwegen⁴¹ umschreibt und seine „symbolische Seite“ (GS I.I, S. 216) verdrängend umschreibt, sodass aus dem Fluss des Gedichts das Wort wieder in seinem ursprünglichen Primat aufscheinen muss und aus der linearen Abfolge heraus, im chiastischen Kreuzungspunkt des Ursprungs, die zyklische Besinnung wiederkehrt. So fließt aus dieser zyklischen Besinnung der Strom der Sprache und kehrt im Gedicht wieder, wo das Wort in seiner symbolischen Stellung, eben nicht umschrieben wird, sondern ursprünglich erklingt.

Im profanen Sinn geschieht Verstehen dann, wenn die fortschreitende Sprache – ausgelegt – in ihrem Bedeutungszusammenhang deutlich wird. Der Satz, von dem Jünger als Grundlage ausgeht, steht dabei – in seinem kontinuierlichen Vorwärtsfließen, das dem Gedicht mit Anfang, Mitte und Ende (vgl. S. 27) gleichermassen eigen ist – im Vordergrund. Im Wort dringt aber die immanente Bewegung der Besinnung durch, die weit über die profane Bedeutungsebene der Sprache hinausreicht und den Sinn gegenüber der profanen Bedeutung erst erschliesst. Die reine Potentialität – den „benennenden Adel“ (GS I.I, S. 216) in seiner ganzen Kraft – und nicht die „profane Bedeutung“. (GS I.I, S. 216) In der Abstraktion – d.h. wenn in der deutschen Sprache Klang und Bedeutung sich verbinden und das Wort nicht mehr im Zusammenhang des prädikativen Satzes gesehen wird – öffnet sich der Blick auf die dem Wort eigene Potentialität – auf seine ursprüngliche Schaffenskraft. Das Wort ist damit noch nicht Benjamins Namen (bzw. das schaffende Wort Gottes, wie Benjamin in eine Lektüre des Genesis Mythos darlegt, GS II.I, S. 147f.), muss doch angezweifelt werden, dass das Wort jemals wieder den Weg zurück zum Namen zu finden vermag. „Der Name erreicht so wenig das Wort wie die Erkenntnis die Schaffung.“ (GS II.I, S. 149) Aber das Wort im Gedicht – in der äussersten Form des Verses aus nur einem Wort – öffnet den Blick auf seinen Sinn als Namen wieder, wo eine unbewegte Einheit, wie der statische Rhythmus anklingen lässt, bestand. Die Möglichkeit dieser Einheit, die in der Rede von der „Rettung“ (GS I.I, S. 214) bereits anklingt, greift Benjamin im Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* in einem Beispiel auf, wonach sich Kreis und Tangente in einem einzigen Punkt berühren. Allerdings ist es dabei nicht der Punkt, sondern vielmehr die Berührung, die „das Gesetz vorschreibt“. (GS IV.I, S. 20) Wie sich die antike und die deutsche Metrik als entlegenste Gegensätze begegnen,

⁴¹ Die Prosa übernimmt von den antiken Sprachen die syntaxbezogene Bestimmung, wo die Bedeutung eben auf „Umwegen“ (MS, S. 55) durch den Satz dargestellt wird. Das Fließen, das dem Satz als Umweg eigen ist, muss in der Darstellung, die als Text „abgeschlossen“ erscheint, immer wieder durchbrochen werden, um Raum für das Denken zu schaffen, das „Abgeschlossenheit“ nicht zu erreichen vermag. (GS I.I, S. 207)

biegt sich das Wort in der äussersten Abstraktion – und Benjamin hat auf die Abstraktion hingewiesen (vgl. GS II.I, S. 154) – zurück zur Konkretion.

In dieser Verschränkung zeigt sich erst, was die Rede vom Ursprung meint. Der Ursprung verweist auf eine Konstellation, die sich im dialektischen Wechsel seiner Momente selbst aus sich selbst heraus gebiert, weil sie so ineinander verschränkt ist, dass kein Teil ohne den anderen entstehen könnte. Die Begriffe der Wiederkehr, der Wiederholung, der Erinnerung und der Besinnung sind zu analytischen Zwecken erfunden. Um die Struktur verständlich zu machen, ist es nötig, diese zergliedert in einer umwegartigen Umschreibung darzustellen. Das Denken, das Abgeschlossenheit nicht zu erreichen vermag, darf diese Begriffe aber keinesfalls voneinander sondern und diese nur in der Darstellung – gleich Bruchstücken im Mosaik – aufteilen. Die Einheit dieser Bewegung – das Ineinanderlaufen jedes Moments – muss erhalten bleiben.⁴² Mit diesen letzten Bemerkungen sei der Boden analytischer Zergliederung verlassen. Der Blick muss sich zwangsläufig öffnen, denn nur im konkreten Beispiel kann sich zeigen, was sich in der *Besinnung* wirklich – und wohl im Sinn der Echtheit, die Benjamin dem Ursprungsphänomen zuschreibt⁴³ – ereignet. Vorher ist aber noch einmal zum Ausgangszitat zurückzukehren, denn noch bleibt sein letzter Teil unbesprochen: „In ihr [der Sprache] ist das Wort ein Adler, der Umschau hält.“

Das Wort führt zurück zu einer anderen Stelle, wo von der Kristallisation die Rede ist. (vgl. S. 17/18) Wie der Kristall, Jüngers Analogie weiterziehend, zur starren Form zusammengeschnitten ist, um in dieser Form zu verharren, so ist das Wort wie ein Kristall. Doch obwohl Jünger mit seinem Bild des Adlers wie Benjamin auf das einzelne Wort fokussiert, schreibt er: „Das Gedicht wird nicht vom Wort, vom Satz als solchem gewonnen.“ (S. 25) Bei Jünger scheint das Wort gegenüber dem Satz in seinem Vorwärtsfliessen bzw. gegenüber dem Gedicht in seiner phänotypisch-rhythmischen Bewegung keine Eigenständigkeit zu haben, wo-

⁴² In *Was ist Philosophie?* beschreiben Deleuze und Guattari dies anhand des Begriffs, wobei in dieser Untersuchung von einzelnen Begriffen und einem zusammenfassenden Metabegriff die Rede ist, während Deleuze und Guattari den Begriff in untrennbare Komponenten gliedern. (vgl. S. 25ff.) Der Begriff wird zusätzlich als Denkakt beschrieben, in dem die Komponenten des Begriffs durchlaufen werden. Ähnlich wie bei Benjamins Ideen kommt dem Begriff aber ein Eigenleben zu, indem der Begriff selbst im gleichen Mass seine Komponenten durchläuft, wie seine Komponenten im Denken durchlaufen werden müssen. Dass der Begriff, anstelle dessen das Wort – und es ist bemerkenswert, dass auch bei Deleuze und Guattari in diesem Zusammenhang vom Namen die Rede ist (vgl. S. 31) – im geschriebenen Text steht, als „Koinzidenz-, Kondensations- oder Akkumulationspunkt“ (S. 26) aufgefasst wird, verdankt er der „unendlichen Geschwindigkeit“ (S. 28) des Denkens.

⁴³ Das Moment der Echtheit des Ursprungs wurde bis anhin vernachlässigt. Ob es sich bei der beispielhaften Lektüre eines Gedichts tatsächlich um einen Nachweis von „Echtheit“ (GS I.I, S. 226) handelt, den Benjamin verlangt, müsste, kann aber in diesem Zusammenhang nicht geklärt werden. Was Benjamin genau mit dieser Echtheit meint, sei somit dahingestellt. Genauere Erläuterungen dazu finden sich in Urbichs Dissertation *Darstellung bei Walter Benjamin* im Abschnitt „Ursprungsphänomen: die verstreute Entelechie“.

mit das Wort als Kristall nicht in Jüngers Sinn wäre. Bei ihm geht es um die Bewegung, wohingegen der Kristall starr ist. Mit der Einführung von starrem Kristall und Wort geht diese Untersuchung mit Jünger über diesen hinaus. Denn im Wort als Kristall kommt für einen kurzen Moment die Bewegung, welche der phänotypische Rhythmus der Sprache ist, zum Stillstand. Das Wort ist ein Kristallisationspunkt der Sprache, wie Benjamin über die Idee sagt, dass in ihr die Geschichte zur „kristallinen Simultanität“ (GS I.I, S. 218) sich verdichtet und zum „Gehalt“ (GS I.I, S. 227) wird. Doch bleibt aus dem Kristall die Bewegung nicht ausgeschlossen, wenn sie auch von aussen hinzutreten muss. Ebenso wie durch den Kristall hindurch das Licht – je nach Einfallswinkel durch Brechung und Spiegelung – verschiedene Muster zeichnen wird, so – und dabei ist an Hölderlins exemplarische Verbindung des Worts mit dem Licht im *Homburger Folioheft* zu erinnern – vermag die Sprache aus dem Wort heraus die Bewegung wieder in Gang zu setzen. Das Wort, gleichsam dem Fluss der Sprache und der Besinnung zugehörig, weist zurück und weist vorwärts. Es ist der Kristall der Sprache. Das Wort lädt ein, dem Rhythmus der Sprache, der sich durch *Wiederkehr*, *Wiederholung*, *Erinnerung* und *Besinnung* charakterisiert, zu folgen. In diesem Sinn ist es wie ein Adler, der kreist und Ausschau hält. In seiner profanen Bedeutung nach einem Bestimmten verlangend ist es dennoch offen für ein Anderes, sodass es, wie gesagt, gleichsam seine ganze Geschichte in sich trägt. Der Adler – Bild aus der Natur – sucht seine Beute, die allgemein bestimmt ist, doch welche singuläre Beute er erlegen wird, bleibt bis zu dem Moment unbestimmt, als er hinabtaucht und sie erlegt. Damit ist das Wort zugleich bestimmt und offen – ständigen Verschiebungen unterworfen und sich doch gleich bleibend. Dennoch verbirgt sich hinter diesem Bild eine Frage, die nach einer Antwort sucht: Wie wird etwas Unbestimmtes zu etwas Bestimmtem? Diese Frage einer Antwort zuzuführen ist ein wichtiges Anliegen der Rheinymne Hölderlins. Genau wie im Zusammenhang der Besinnung und des Worts von einer zyklischen Bewegung die Rede ist, so spielt diese auch in Hölderlins Gedicht eine grosse Rolle. Der verästelte und mäandrierende Rhein – ein nur schwer einheitlich zu fassendes Naturschauspiel – entspringt dem Wasserkreislauf. In gleicher Weise trägt das Wort in sich die zyklische Bewegung – diejenige der *Besinnung*. Es blickt in ihr vorwärts und rückwärts um sich herum. Diese Bewegung ist der Rhythmus der Sprache.

So bildet sich – wie im Bild des Wasserkreislaufs – ein Kreis, aus dem unaufhörlich ein Anfang entspringt. Dieser Anfang, der sich an seinem Ende doch nur wieder zum Kreis schliesst

– zum Kreis, der als ideale Figur alles in sich enthält – an Perfektion nur übertroffen von der Kugel, die im zweidimensionalen Raum des Schreibens nie sein kann. Der Anfang aber entspringt dem Kreis deshalb unaufhörlich, weil dieser Kreis eben ideal ist. Der Kreis in seiner Idealität steht dem geraden Fortschreiten der Linie in ihrer unabgeschlossenen Unendlichkeit gegenüber, deren Abgeschlossenheit erst erreichbar ist, wenn die Zeit selbst an ihr Ende gekommen ist. So fehlt dem Kreis ein Stück – unendlich klein. Und diese Lücke bildet den Berührungspunkt, wo Kreis und Linie ineinander über zu gehen scheinen.

2. Teil: Der Ursprung im Gedicht

Zeitliche Strukturen der Rheinymne; Klang und Artikulation; Selbstsetzung des freien Verses; Moment der Identität; Dreiecksstruktur der Sprache; Besinnung und Rheingedicht; Ursprung der Sprache.

Die ausgearbeitete Theorie lässt sich nicht unmittelbar auf Hölderlins Gedichte übertragen. Der einwortige Vers als äusserstes Phänomen kommt in Hölderlins Gedichten – mit Ausnahme der Handschriften, die aber kaum als konstituierte Gedichte betrachtet werden können – nicht vor. In den Handschriften Hölderlins deutet sich mit der zunehmenden Fragmentierung der Gedichte eine visuelle Auffassung des Gedichts – bzw. die Fokussierung auf das einzelne Wort als Vers – erst an. Die Verbindung der Theorie des Rhythmus mit Hölderlins Gedicht „Der Rhein“ trifft damit weniger die formal-künstlerische Umsetzung durch das äusserste Extrem des einwortigen Verses als die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema des Ursprungs. Einzig mittelbar kann die Theorie auch anhand von Hölderlins Gedichten fruchtbar gemacht werden, weil viele im Titel einen Namen führen. So ist dies auch im Gedicht „Der Rhein“ der Fall. Titel und Gedicht sind daher als sich ergänzende Teile zu betrachten, obwohl der Name Rhein im Gedicht selbst auch mehrere Male auftritt. Es geht also mithin um den Namen selbst und wie dieser mit seinem Träger zusammenhängt. So lässt sich dann die Frage stellen, mit der de Roche seinen Aufsatz zu Hölderlins Rheingedicht betitelt hat: „Wie kommt der Rhein zur Sprache?“⁴⁴ Diese Frage sucht nicht nur nach der Möglichkeit überhaupt sondern auch nach der speziellen Art und Weise. Wie ist es möglich, dass der Rhein zur Sprache kommt, und wie kommt er zur Sprache, wenn er zur Sprache kommt? In dieser zweifachen Frage deutet sich bereits ein Problem an, dem eine Inkommensurabilität von Theorie und Praxis – oder von Begriff und künstlerischer Umsetzung – zugrunde liegt; eine Inkommensurabilität, die sich bis zum Schluss dieser Untersuchungen hinsichtlich des bereits konstatierten Moments der Uneinholbarkeit im Ursprung noch akzentuieren wird. Hölderlins Gedicht bringt eine ganz bestimmte Art zum Ausdruck, wie Rhein und Sprache

⁴⁴ Der Aufsatz „*R(h)einentsprungenes*“ oder *Wie kommt der Rhein zur Sprache?* von de Roche befindet sich im Band 9: *Texttreue* der Zeitschrift *Variations* – eine Ausgabe mit dem sinnigen Untertitel „Komparatistische Studien zu einem masslosen Massstab“.

sich verbinden, während die Theorie mit ihren Begriffen immer auf die allgemeine Möglichkeit abzielt, ohne notwendigerweise das Einzelne hinreichend erklären zu können.

Die ursprüngliche Analyse der Rheinymne war vor allem darauf bedacht, Jüngers Bewegung der Besinnung auf inhaltlicher Ebene nachzuweisen und die einzelnen Momente dieser Bewegung mit dem Gedicht in Verbindung zu bringen. Aufgrund der Änderungen in der Theorie des Rhythmus, die immer stärker auch von formalen Aspekten durchdrungen wurde, soll die bisherige Untersuchung punktuell durch formale Überlegungen zu Strophenstruktur und Rhythmus ergänzt werden. Um diese Ergänzungen plausibel zu machen, ist eine kurze Skizze der Zeitstrukturen in Hölderlins Gedicht hilfreich. Dabei stehen zwei Blickpunkte im Vordergrund. Zum einen muss es darum gehen, die zeitliche Struktur des Gedichts, ganz allgemein, mit den herausgearbeiteten zwei Ordnungen in Verbindung zu setzen, d.h. lineare und zirkuläre Aspekte aufzufinden. Zum anderen wird in der Folge kurz auf das Verhältnis zwischen Satz und Vers in Hölderlins Gedicht eingegangen. Hölderlin selbst hat das Gesetz seines Gedichts festgelegt:

„Das Gesez dieses Gesanges ist, dass die zwei ersten Parthien der Form durch Progress u[nd] Regress entgegengesetzt, aber dem Stoff nach gleich, die 2 folgenden der Form nach gleich [,] dem Stoff nach entgegengesetzt sind[,] die letzte aber mit durchgängiger Metapher alles ausgleicht.“

(*Frankfurter Hölderlin Ausgabe* Band 7, S. 160)

Diesem Zitat ist bereits leicht zu entnehmen, dass Hölderlins Gedicht „Der Rhein“ aufgrund der Entgegensetzung von „Progress“ und „Regress“ keinesfalls nur unter dem Aspekt einer Ordnung der linearen Abfolge betrachtet werden kann, auch wenn der wohlgeformte Satz, von dem Hölderlins Gedicht noch stark geprägt ist, als syntaktische Einheit grundsätzlich diesem Paradigma folgt. Nicht nur die grossformalen Partien des Gedichts, wie sie von Hölderlin im obigen Zitat selbst dargelegt wurden, zeichnen sich durch eine Struktur der Entgegensetzung aus. Im Verhältnis von Satz und Vers lässt sich dieses ebenfalls leicht finden, wie Previšić gezeigt hat. Innerhalb des Gedichts wechseln sich immer wieder syntaktisch-rhythmisch einheitliche Passagen mit solchen ab, wo der Vers den Satz unterbricht bzw. Satzperiode und Vers nicht in Übereinstimmung zu bringen sind.

„So ist von der Form her zu betrachten, wie die Versgrenzen in der ersten Triade die syntaktischen Einheiten oder zumindest die Satzgliedergrenzen widerspiegeln, während sie in der zweiten Triade auf dem Enjambement zu Beginn des Satzes insistieren.“

(*Hölderlins Rhythmus*, S. 169)

Diese Divergenz zwischen Satz und Vers kippt zusehends auf die Seite des Verses, sodass Previšić am Ende seiner Erläuterungen zur Rheinymne den Wortfuss als bestimmendes Element für Hölderlins Dichtung ausmacht.

„Die rhythmische Varianz erklärt sich aus dem weiten Feld zwischen metrischer Klarheit und rhythmischer Unbestimmbarkeit, in der die einzelnen Wortfüsse in ihrer Fragmentierung keinen Versfuss mehr zustande bringen: »Gott erscheinen, oder / In Wolken, du kennst ihn, da du kennest, jugendlich, / Des Guten Kraft«. Der Vers fällt in Wortfüsse auseinander. Damit erhebt er den Anspruch, unvergleichlich zu sein und gerade den Rhythmus zu bilden, der sich aus dem Wort ergibt und an keine Vorlage mehr gebunden ist, und erreicht eine neue Stufe von Eigenrhythmus.“

(*Hölderlins Rhythmus*, S. 184)

Hölderlin erzeugt demzufolge – zugespitzt – den Rhythmus aus dem Wort heraus, womit er als Vorläufer des einwortigen Verses selbst gelten kann. Dies kommt auch in einem ganz allgemeinen Gegensatz von „metrischer Erstarrung und rhythmischer Auflösung“, (HR, S. 161) wie Previšić gemäss der in der Einleitung dargelegten Terminologie seine Erläuterungen zu Hölderlins Rheinymne betitelt, zum Ausdruck. Eine Unterbrechung des syntaktischen bzw. rhythmischen Flusses durch betonte Versenden wie am Anfang der vierten Strophe erzeugt – sinnigerweise genau an der Stelle, wo es in der Rheinymne um das Reinent sprungene geht – eine rückwärtsgewandte Gegenbewegung zur linearen Abfolge des Satzes, was Hölderlin in einem anderen, fragmentarischen, Flussgedicht „Der Ister“ selbst gesagt hat: „Der scheint aber fast / Rückwärts zu gehen [...]“ (FHA 8, S. 727) Diese Dynamik deckt sich mit Agambens Beschreibung des Enjambement als „Zögern zwischen Klang und Bedeutung“ (IdP, S. 24) am Ende des Verses, wo nicht nur der geheimnisvolle Sprung zwischen Medium und Artikulation passiert sondern auch der Blick gleichermassen vorwärts- wie rückwärtsge wandt ist, sodass zugespitzt in letzter Konsequenz eben von einem – wenn auch unendlich kurzen – Stillstand im Berührungspunkt zwischen Medium und Artikulation gesprochen werden könnte, wo es „zur reinen Präsenz des Wortes“ (HR, S. 131) kommt – so wie die darge-

legte Theorie des Rhythmus dies vorschlägt. Wie diese Präsenz hinsichtlich der Gedichte Hölderlins wahrgenommen wird, bleibt dabei fraglich. Obwohl der Klang nach wie vor im Vordergrund zu stehen scheint, deutet sich eine visuelle Auffassung des Gedichts, mit der Previšić seine eingehenden rhythmischen Analysen mit Blick auf Hölderlins stark fragmentiertes Spätwerk schliesst, als Fluchtpunkt an:

„Schon in der Ode *Thränen* nimmt das Wort Zuflucht im Insularen: »Ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt! / Ihr nehmt nun einzig allein mich an« (str. 2). Diese Vereinzelung wird im Gesang *Der Einzige* fortgeführt. Es gibt keine vollendete Version mehr. Vielmehr wird der Gesang fragmentiert, der sich spätestens mit *Kolomb* vollends auf Inseln zurückzieht. Er löst sich nicht nur in Fragmente auf, sondern versucht in insularer Geschlossenheit Einheiten auszubilden. Einzelne Bruchstücke verweisen aufeinander, ohne den Anspruch auf einen vollständigen, einheitlichen Gesang zu erheben. Die Linearität des Texts wird vielmehr in Extremform in die Simultanität, in die zeitliche Tiefenstruktur des Fragments getrieben.“

(*Hölderlins Rhythmus*, S. 241)

Insofern ist Hölderlins Dichtung – sicherlich in formaler Hinsicht – ein Übergangsphänomen zu den stärker reduzierten Versen in Gedichten des 20. Jahrhunderts, die er in mancher Weise selbst noch radikaler vorwegnimmt.

Neben diesen formalen Aspekten lassen sich gegenläufige Zeitstrukturen aber noch in anderer Weise zeigen. Vor allem Heideggers stark inhaltlich ausgerichtete Lektüre des Rheingedichts in der Vorlesung zu „Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«“ (GA 39) macht Zeitstrukturen hinsichtlich der „Mächte des Ursprungs“ (GA 39, S. 243) deutlich, wonach der Ursprung keinesfalls ein datierbarer Punkt ist, sondern eine vorgreifende Dynamik aufweist, die über das Entsprungene hinausgreift und so gleichermassen Anfang und Ende beinhaltet.

„Der Ursprung ist nicht jener, der einfach anderes aus sich entlässt und es ihm selbst überlässt, sondern jener Anfang, dessen Macht ständig das Entsprungene überspringt, ihm vor-springend es überdauert und so in der Gründung des Bleibenden gegenwärtig ist; gegenwärtig nicht als das von früher her nur Nachwirkende, sondern als das Vorausspringende, das somit als Anfang zugleich das bestimmende Ende, d.h. eigentlich Ziel ist.“

(*Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«*, GA 39, S. 241)

Diese Konzeption gleicht der in metrisch-rhythmischer Hinsicht erarbeiteten abstrakten Ganzheit der Zeit, die begrifflich der linearen Abfolge zugrunde liegt. Das *Vorausspringende* in Heideggers Konzeption des Ursprungs ist gleichermassen auf das Ende, d.h. die Ganzheit, hin ausgerichtet wie es die Vollendung verunmöglicht, weil der Blick auf das Ende nur von einem bestimmten Punkt zwischen Anfang und Ende möglich ist. Sobald das Ende erreicht ist, muss auch der auf das Ende hin gerichtete Blick verschwinden, da er in der Ganzheit aufgegangen ist. Aus dieser Ganzheit heraus wurde versucht, eine Brücke zu Benjamins Figur des virtuellen Abschreitens eines Kreises von Extremen in der Idee zu schlagen, (vgl. GS I.I, S. 227) sodass sich die lineare Abfolge in ihrer Ganzheit letztlich zu einem Kreis – wie Heideggers Beschreibung der Zeitstruktur des Ursprungs dies aufgrund der beschriebenen Ambivalenz des *Vorausspringenden* ebenfalls nahelegt – konstituiert. Tritt bei Heidegger vor allem ein zukunftsorientiertes Moment auf, so ergänzt Benjamin diese Ursprungskonzeption durch ein vergangenheitsorientiertes Moment, wenn er den Ursprung so charakterisiert, dass seine von zwei Tendenzen bestimmte Bewegung einzig einer „Doppeleinsicht“ (GS I.I, S. 209) zugänglich sei:

„Der Ursprung steht im Fluss des Werdens als Strudel und reisst in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt sich das Ursprüngliche niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein.“

(*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I.I, S. 226)

Gerade diese zeitlichen Strukturen hat Previšić bezüglich Hölderlin auf metrisch-rhythmischer Basis ebenso wie hinsichtlich des Ursprungsproblems schlechthin, insofern es den Sprung vom Medium zur Artikulation betrifft, herausgearbeitet. Dabei ist für den freien Vers besonders seine Konstitution aus metrisch vorgegebenen Formen zum freien rhythmischen Vollzug als a posteriori erscheinende a priori notwendige Form des Gedichts entscheidend, wodurch es – exemplarisch in den Nachtgesängen Hölderlins, die als Vorbereitung der freirhythmischen grösseren Hymnen gesehen werden können (vgl. HR, S. 126) – zu einer „Umstülpung der Zeiterfahrung“ (PdR, S. 60) kommt. So setzt Previšić der linearen Abfolge des wohlgeformten Satzes bzw. der strengen Wiederholung des Metrums, die als horizontale Struktur verstanden wird, eine vertikale Struktur intratextueller rhythmischer Bezüge entgegen, woraus sich in der Kombination eine mehrdimensionale Struktur in Hölderlins Gedich-

ten ergibt. (vgl. HR, S. 229ff.) Die zeitliche Ordnung der linearen Abfolge wird so durchbrochen und auf eine zyklische Zeitordnung hin geöffnet. Dies zeigt sich ebenfalls anhand der grammatischen Zeiten im Gedicht „Der Rhein“ selbst, indem beispielsweise der erinnernde Gestus der ersten Strophe trotz Beibehaltung des Präteritum mit dem Ausruf „Jetzt aber [...]“ kontrastiert wird und der Zeitenwechsel, selbst die allgemein gehaltene vierte Strophe vorbereitend, erst mitten in der dritten Strophe unvermittelt stattfindet.

Diese vielschichtigen Strukturen verbinden sich in Hölderlins Gedicht auf inhaltlicher Ebene mit dem Denken. Die Bewegung der Besinnung spielt sich so im Denken selbst ab, womit Sprache und Denken einander sehr nahe kommen, und beinahe in eins zu fallen scheinen. Wie Benjamin sagt: „Jede Äusserung menschlichen Geisteslebens kann als eine Art der Sprache aufgefasst werden“. (GS II.I, S. 140) Das anfänglich erwähnte *Unbedachte* taucht wieder auf. Der von Jünger angeführten instrumentellen Sichtweise auf die Sprache – „Bei einem Logiker wird die Sprache logisch, bei einem Kausalisten wird sie kausal.“ (S. 12) – wird mit der Bewegung der Besinnung eine andere als die rein logische Struktur entgegengesetzt. Der Blickwinkel erweitert sich und es deutet sich an, was es heisst, zu denken.

Hölderlins Rhein

Wie im vorangegangenen Teil „Ausgangspunkt der Problemstellung: Wissenschaft, Philosophie und Dichtung“ beständig vom Gedicht die Rede war, so soll das Gedicht mit den Begriffen der Theorie des Rhythmus zusammengeführt werden. Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen sind einige Auffälligkeiten, die an Hölderlins Hymne „Der Rhein“ vorzufinden sind. Dabei konzentriert sich der Fortgang dieser Überlegungen vor allem auf den ersten Teil des Gedichts (Strophen eins bis sieben), wo es um den Rhein selbst und mit ihm um einzelne sprachliche Momente geht – ist doch, so wird sich zeigen, weitgehend von einer „Parallelisierung des Dichters mit dem Rhein“ (HR, S. 161) auszugehen. Die Strophen im zweiten Teil werden allenfalls für Erläuterungen beigezogen. Interpretationsansätze, die vornehmlich vom zweiten Teil des Gedichts ausgehen – wie beispielsweise Freys Überlegungen in den *Studien über das Reden der Dichter* (SRD) zur Position Rousseaus in Hölderlins Hymne – können nicht im Detail beurteilt werden. Allerdings bietet der zweite Teil (Strophen acht bis fünfzehn) wesentliche Hinweise in Bezug auf Probleme, die mit der Lektüre des ersten Teils des Gedichts entstehen. Im nächsten Abschnitt „Der Ursprung der Sprache?“ muss deshalb vermehrt vom zweiten Teil gesprochen werden. Ebenso werden editionsphilologische Über-

legungen, wie Previšić sie in *Hölderlins Rhythmus* anhand metrischer Analysen angestellt hat, und textgenetische Argumente, die Vorstufen des Gedichts berücksichtigen würden, ausser Acht gelassen. Ausgangspunkt für die nachfolgenden Erläuterungen ist die 1808 im *Musen Almanach* erschienene Fassung des Gedichts, wie sie in der *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe* (FHA 8, S. 634-638) zu finden ist. Es kann dabei zwar nicht von einer Fassung letzter Hand gesprochen werden, doch ist sie hinsichtlich der Gesamtkonzeption des Gedichts weitgehend vollständig und entspricht zumindest mehr oder weniger einer von Hölderlin fertiggestellten Textstufe. Sie unterscheidet sich auch – mit Ausnahme einiger um Hauptverben ergänzte Passagen – nicht von der Fassung, die in der *Stuttgarter Ausgabe* (SHA, 2,1, S. 142-148) publiziert ist.

Weiter wird das Gedicht unabhängig von Hölderlins anderen Werken betrachtet. Die Untersuchung nimmt insofern keine Rücksicht auf Wortvergleiche innerhalb des Werks Hölderlins, wie Bernhard Böschstein sie vorgenommen hat – schliesslich geht es um das Ereignis im Gedicht und nicht um eine umfassende Interpretation. Andere Gedichte Hölderlins werden nur spärlich beigezogen. Damit folgen die Erläuterungen weitgehend einem Satz Freys aus den *Studien über das Reden der Dichter*, wo er sich zwar zu einer ganz bestimmten Beziehung im Gedicht äussert, die aber stellvertretend für alle anderen möglichen Beziehungen, die es im Gedicht aufzudecken gibt, stehen mag: „Die Beziehung zwischen Hölderlin und Rousseau ist die Sache des Lesers, der im Rahmen der Möglichkeiten der Texte die Freiheit zu seinem eigenen Text wahrnimmt.“⁴⁵ (SRD, S. 128) Hölderlin spricht die Beziehung an. Er redet über sie, doch bestimmt er sie nicht. Einen Versuch zu wagen, diese Beziehung zu bestimmen, obliegt dem Leser, der unwillkürlich bei jeder Lektüre seinen eigenen Text im Gedicht des Dichters sieht.

„Der Rhein“: Wofür steht der Name und was vermag dieser Rhein? Es liegt nahe, zu vermuten, dass sich hinter diesem Namen etwas ganz bestimmtes verbirgt. Es handelt sich weder um einen beliebigen Fluss noch um einen beliebigen Namen. Schliesslich geht es, so Hölderlin, um den „edelsten der Ströme“ – um den „Vater Rhein“. (V. 32/88) Warum dem Rhein diese aussergewöhnliche Stellung zukommen soll, muss im Folgenden bedacht werden. Denn noch fliesst der Rhein unbedacht vor sich hin.

⁴⁵ Die bereits angesprochene Offenheit der Sprache für das Andere untersucht Frey anhand der Erwähnung Rousseaus in der zehnten Strophe von Hölderlins Gedicht „Der Rhein“. (vgl. SRD, S. 107-145).

Diese Unbedachtheit kommt aus der fünften Strophe, wo es heisst: „Denn, wo die Ufer zuerst / An die Seite ihm schleichen, die krummen, / Und durstig umwindend ihn, / Den Unbedachten, zu ziehn / Und wol zu behüten begehren“ – wie so manche Stelle im Gedicht doppeldeutig. Denn das Wort *unbedacht* kann in zwei Richtungen gelesen werden. So charakterisiert es zum einen den Rhein selbst als einen sorglosen, vielleicht leichtsinnigen Gesellen. Zum anderen aber meint es, dass dieser Rhein noch nicht recht bedacht worden ist. Den Rhein bedenken: Bedenken, wer und was der Rhein sei.

In derselben Strophe tritt eine wichtige Eigenschaft des unbedachten Rheins ans Licht. Weshalb der Rhein „glücklich geboren“ ist, muss vorläufig ungeklärt bleiben, doch genau aus diesem Glück (die vierte Strophe handelt davon) stammt die Stimme des noch unbedachten Rheins. „[E]in Jauchzen ist sein Wort.“ Die Stimme des Rheins ist ein Jauchzen. *Wort* in diesem Sinn verstanden lässt sich einfach einordnen. Doch Hölderlin spricht, an dieser Stelle wenigstens, nicht von Stimme und nicht von Rede – sondern vom *Wort*. Dies gilt es zu beachten. Denn ein Jauchzen ist nicht eigentlich ein *Wort*. Zwar ist dieses Jauchzen durchaus eine Äusserung, doch kann das nicht im engeren Sinn als *Wort* – als Sprache – bezeichnet werden. Damit tut sich in dieser Strophe – aus dem Negativen heraus – ein wichtiger Zusammenhang auf.

Die Negativität ist die einzige Möglichkeit, die Beziehung zwischen Denken und Sprache auszudrücken, bringt eine positive Formulierung doch bereits zu viel mit sich. Das Glück verweist auf einen Zustand, da die vorsprachliche Einheit noch Bestand hatte – da braucht es noch kein Wort: die jauchzende Stimme allein genügt. Und davon spricht der Rhein, auch wenn er *nur* jauchzt. Diese Beschreibung deutet auf Benjamins Namenssprache als vorprädikatives – oder eben vorurteilsloses – Sprechen hin. (vgl. GS II.I, S. 152ff.) Es ist gewissermaßen die – mythisch und rätselhaft erscheinende – reine Artikulation.

Nicht nur ist der Rhein also unbedacht, er ist auch noch sprachlos. Sein Rauschen und Gurgeln, wie er in jugendlichem Glück über die Steine hinweg springt, ist eher ein Jauchzen als ein Wort. Und vielleicht muss gefolgert werden, dass er sprachlos ist, gerade weil er noch unbedacht ist. In dieser widersprüchlichen Formulierung Hölderlins verbirgt sich mehr, als sie auf den ersten Blick preisgibt. Im *Jauchzen* und im *Wort* stehen sich Medium und Artikulation gegenüber. Der Übergang vom einen – dem reinen Klang – zum anderen – dem artikulierten Laut – trifft die Ursprungsproblematik schlechthin. De Roche beschreibt auf dem Hintergrund von Benjamins Leibniz-Rezeption genau dieses Verhältnis. Der Doppelsinn des Be-

griffs des Elements als Medium und kleinste Einheit hat sich im Abschnitt „Momente des Ursprungs“ bereits gezeigt, wo es um die Triade von Darstellendem, Darstellung und Dargestelltem ging. Der Übergang von einer medialen Kontinuität zur systemischen Diskontinuität markiert den Sprung und stellt damit das grundsätzlich zu bedenkende Problem dar. De Roche fasst dieses Problem unter dem Begriff der Artikulation. (vgl. MdG, S. 58ff.)

Gerade das Verhältnis von Medium und Bedeutung wurde bereits im Vergleich zwischen der antiken Dichtung und der deutschen Dichtung angetroffen. Der klangbezogenen – damit eher musikalischen – Dichtung der Antike steht eine stark bedeutungsbezogene Dichtung in der deutschen Sprache gegenüber. Hölderlins weist an einer weiteren Stelle, wo „alles Lautre geschmiedet“ (Vers 82) wird, im Gedicht auf diese Problematik hin. Das *Lautre* befindet sich gewissermassen auf dieser Grenze. Es ist als Reines (*lauter*) dem Klang verhaftet und als Laut auf der Schwelle zum Bereich der Bedeutung, wo es nur sein kann, wenn es – und dies deutet die Schmiedemetapher an – beständig ist. Der einzelne Laut, als Bestandteil der Silbe bzw. des Worts, ist aber nur im äussersten Fall selbst signifikant – nämlich dort, wo das Innere sich nach aussen kehrt und der Laut Ausdruck eines Gefühls wird, dem die klare Umgrenzung der erkenntnisbezogenen Bedeutung noch nicht zukommt. Der Laut ist damit eben eher Ausdruck als Bedeutung.

Das *Jauchzen*, um das es ging, ist aber gerade ein solcher Laut. Die Empfindung und ihr Ausdruck stehen kurz vor dem artikulierten – und deutlich gedachten – Wort. Denken und Sprache – Denken und das *Wort* – tauchen eng nebeneinander auf und weisen auf ein ganz bestimmtes Verhältnis hin. Einmal mehr wird nämlich die Einzigartigkeit des Rheins gegenüber anderen hervorgehoben, denn „Nicht liebt er, wie andere Kinder, / In Wickelbanden zu weinen“. Dem Rhein ist etwas anderes bestimmt.

Ein Hinweis könnte in den Endreimen verborgen liegen, welche diese Strophe auszeichnen. An keinem anderen Ort im Gedicht tauchen Endreime auf – ausser hier. Vielleicht kennzeichnen sie den Versuch, dem Strom eine Richtung aufzuzwingen. Wie oben bereits zitiert, versuchen die Ufer, den Strom einzuengen und ihn zu lenken. Sie wollen ihn ziehen. Doch genau das gelingt nicht. Der Strom „[z]erreisst [...] die Schlangen“ kurz nach dem ersten Reimpaar (ihn/ziehn).

Die Schlangen dienen als erster Hinweis auf einen biblischen Hintergrund. Später wird sich ihre Bedeutung in Zusammenhang mit der zerrissenen „Liebesbande“ noch verdeutlichen. Dabei geht es im Wesentlichen um eine neuerliche Knüpfung der „Liebesbande“. Zentral ist

die Einheit im Schöpfungsakt. Der Zusammenhang wird in folgender Passage aus Hermann Timms *Dichtung des Anfangs* (DA), wo er den dichterisch-theologischen Nährboden der Zeit Hölderlins untersucht, angedeutet: „Und Moses konfrontierte das Matchwort seines Archipoeten vom Anfang der Tage: „Es werde Licht – und es ward Licht“ schon auf der Rückseite von Genesis 1 mit der Gegenfrage der Schlange an Eva: „Sollte Gott wirklich gesagt haben ...?“ Worauf – wenn man den Theologen glauben darf – fast alle Übel der Welt zurückgehen.“ (DA, S. 8) Damit wäre die Schlange jene, die als erste die „Liebesbande“ zu zerreißen trachtete und alle Übel freisetzte. Obwohl die biblischen Konnotationen fruchtbar sind, steht das Motiv der Schlangen, da sie im Plural auftreten, eher in Zusammenhang mit dem Geburtsmythos des griechischen Helden Herakles, wo vor allem zwei Motive zentral sind. Zum einen befreite sich Herakles als Kleinkind aus eigener Kraft von zwei Schlangen. Dem biblischen Motiv, das die Verbindung bzw. Einheit positiv bewertet und den Verlust dieser Einheit als negativ empfindet, steht damit die positiv konnotierte Befreiung gegenüber, womit das Ursprungsdenken ambivalent wird. Zum anderen geht dieser Szene ein komplexes Verhältnis von Liebe und Hass voraus, das genau diese Ambivalenz des Ursprungs beleuchtet. Die Trennung von Mutter und Sohn durch die Verneinung der Mutterliebe – als Verderben der Liebesbande – wird paradoxerweise durch die hasserfüllte Figur wieder aufgehoben.

„Hera, die Gemahlin des Zeus, hasste ihre Nebenbuhlerin [Alkmene] und gönnte ihr den Sohn [Herakles] nicht, von dessen Zukunft Zeus den Göttern selbst Großes verkündet hatte. Als daher Alkmene den Herakles geboren hatte, glaubte sie, dass er im Palast vor der Göttermutter [Hera] nicht sicher war, und sie setzt ihn an einem Platz aus, der noch in späten Zeiten Heraklesfeld hiess. Hier wäre das Kind ohne Zweifel gestorben, wenn nicht ein wunderbarer Zufall ausgerechnet seine Feindin Hera, von Athene begleitet, des Weges geführt hätte. Athene betrachtete die schöne Gestalt des Kindes mit Verwunderung, sie erbarmte sich seine und bewog ihre Begleiterin, dem Kinde ihre göttliche Brust zu reichen. Aber der Knabe sog viel kräftiger an der Brust, als sein Alter erwarten liess; Hera empfand Schmerzen und warf das Kind unwillig zu Boden. Jetzt hob es Athene voll Mitleid wieder auf, trug es in die Stadt und gab es der Königin Alkemen gegenüber als ein armes Findelkind aus, das sie aus Barmherzigkeit aufziehen sollte. So war die leibliche Mutter aus Angst vor der Stiefmutter bereit gewesen, die natürliche Liebe zu verleugnen und ihr Kind umkommen zu lassen; und die Stiefmutter, von natürlichem Hass gegen das Kind erfüllt, hatte, ohne es zu wissen, ihren Feind vor dem Tod errettet. Ja noch mehr: Herakles hatte zwar nur ein paar Züge an Heras Brust getan; aber die wenigen Tropfen Göttermilch reichten aus, ihm Unsterblichkeit zu verleihen.

(*Sagen des klassischen Altertums*, S. 138)

Herakles wird nicht nur errettet, er gewinnt durch seine prekäre Position zwischen der liebenden leiblichen Mutter und der hassenden göttlichen Stiefmutter sogar. Beide Kräfte – Liebe und Hass – sind jedoch bereits im biblischen Mythos präsent, wobei die Schlange (bzw. Schlangen in Hölderlins Gedicht) ebenfalls als Medium – zwar im sprachlichen Sinn und nicht im handelnden Sinn – dient. Das Wort, welches bei Gott noch als Medium der Schöpfung fungierte,⁴⁶ wechselt nun seine Funktion, indem es durch die Schlange zur Saat des Zweifels und der Entzweiung wird.

Heidegger geht ebenfalls von einem Streit aus. Allerdings bezieht er sich vornehmlich auf das *Reinentsprungene* der vierten Strophe. Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Ursprung in der Vorlesung „Der Rhein“ ist, was in die Nähe von Benjamins Sprach- bzw. Namenstheorie weist, eine eigenartige Feststellung zu Hölderlins Dichtung überhaupt, die „aus der Fülle der Wahrheit [...], wo Klang und Sinn noch nicht zertrennt sind“, (GA 39, S. 240) spräche. Heidegger verweist damit indirekt ebenfalls auf die mythische Einheit von Wort und Werk im schaffenden Wort Gottes. Die Ambivalenz des Ursprungsdenkens nimmt Heidegger aber auch auf, obwohl er sich weder direkt auf die Bibel noch auf den Herakles-Mythos bezieht. Zwar gliedert Heidegger das Gefüge dieses Streits – in einer, ähnlich wie in der Theorie des Rhythmus dargelegt, chiastischen Figur – in vier Elemente, doch lassen sich diese leicht im Verhältnis zur vorher beschriebenen Ambivalenz sehen. Die grundsätzliche Entgegensetzung von Geburt und Lichtstrahl werden durch eine weitere Entgegensetzung – von Not und Zucht – komplementiert. Dabei geht es – ebenfalls wie durch die vorgeschlagenen Begriffe des geno- und phänotypischen Rhythmus in der Theorie des Rhythmus – um ein Verhältnis von innen und aussen als „wechselseitiges Verbergen“. (GA 39, S. 249) *Geburt* und *Lichtstrahl* stehen sich als „Mächte des Ursprungs“ (GA 39, S. 243) insofern gegenüber, als dass die Geburt ein Prinzip der schöpferischen Kraft hingegen der Lichtstrahl ein Prinzip der Gestaltwerdung benennt. In dieser Entgegensetzung drücken sich gleichermassen Oppositionen wie hell und dunkel, innen und aussen bzw. Überfülle und Begrenzung aus. Diese Oppositionen erklären sich mittels der Ergänzung der Ursprungsmächte durch *Not* und *Zucht*. Gerade in diesen beiden Begriffen wird die chiastische Struktur anhand von Heideggers Formulierung besonders deutlich: „die Not als äussere Zucht und die Zucht als innere Not“. (GA 39, S. 245) Die Not als äussere Einwirkung macht eine Entscheidung notwendig, sodass das Ent-

⁴⁶ Im vorangegangenen Teil wurde mit einem anderen Zitat aus Benjamins Sprachtheorie bereits auf diese Funktion des Worts als Sprache der Schöpfung hingewiesen: „[...] die Sprache, die *ihm* [Gott] als Medium der Schöpfung gedient hatte [...]“ (GS II.1, S. 149)

sprungene – entgegen dem formlosen „Nur-Verströmen“ (GA 39, S. 244) – Bestimmtheit erlangt. Die Not wendet sich insofern gegen den Ursprung, als dass sie dessen „Überwillen“ (GA 39, S. 245) eine äussere Grenze setzt, damit das Entsprungene überhaupt sein kann. Die Zucht ergänzt den Mechanismus der Not durch eine innere Entsprechung, wonach ein äusserlich „Zufallendes“ (GA 39, S. 244) gleichzeitig „innere Bändigung und Bindung“ (GA 39, S. 245) erfährt.

Heideggers Konzeption des Ursprungs zeichnet sich durch wechselseitige Entsprechung und Opposition der vier Begriffe Geburt, Lichtstrahl, Not und Zucht aus. Bestimmtheit erlangt etwas dadurch, dass es gleichermassen äusserlich wie innerlich begrenzt ist. Der Grund der Grenze ist also ein doppelter, wobei wiederum beide einander wechselseitig bedingen, um einen Ausgleich zwischen Zwang und Freiheit zu ermöglichen. Diese Wechselseitigkeit kulminiert im Begriff des Gesetzes, das gleichermassen als gesetztes von der formlosen Willkür befreit wie es als bestehendes zur starren Form zwingt. Genau dieses Verhältnis wird sich – wenn auch nicht in derselben Weise wie bei Heidegger – in der Gesetzmässigkeit des freien Verses selbst zeigen. Die scheinbar freie Setzung erweist sich im Nachhinein als zwingende Notwendigkeit. Die scheinbar formlose Willkür entpuppt sich im Nachhinein als starre, .d.h. unveränderliche, Form.

Was bei Heidegger vierfach gegliedert erscheint, wobei die Hierarchiestufen dieser Gliederung nicht eindeutig aus Heideggers Darlegungen hervorgehen, fügt sich bei Hölderlin in das tripolare Bild des Herakles-Mythos, was vormals durch den exponierten Reim angedeutet wurde. Diese tripolare Konstellation – im Herakles-Mythos verkörpert durch Alkmene, Hera und den Sohn Herakles – mündet in eine prekäre Selbstbehauptung des Helden, die in Hölderlins Gedicht ebenfalls zum Ausdruck kommt. Das Reimschema der fünften Strophe, bestehend aus drei vereinzelt Reimen, stellt diese Dynamik dar. Bis am Schluss der Strophe kehrt sich das Verhältnis, wonach die Ufer den Fluss einengen, um. Nicht die Ufer zwingen den Rhein, sie „fliehn“ ihm nach. Obwohl dieser Reim das letzte Wort hat und zugunsten des Rheins die anderen beiden Reimworte, die den Rhein in eine passive Rolle drängen wollen, zwingt, ihm zu folgen, ist dieses Wort *fliehen* dennoch – gerade im Sinn der Selbstbehauptung – höchst bedenkenswert. Erneut taucht eine Doppeldeutigkeit auf: Zwar flieht der Fluss, im Sinne eines wild über die Steine und durch die Täler Jagens, jauchzend seinem Bestimmungsort zu, doch impliziert das Wort *fliehen* auch eine Flucht. Eine Flucht wovor? Vielleicht flieht er vor dem, was bis anhin noch unbesprochen flussaufwärts liegt. Vorerst aber

verlässt der Rhein das Gebirge – verlässt seinen Anfangsort und eilt seinem Schicksal entgegen, dem er – in den Überlegungen vorausseilend, im Gedicht rückblickend – wie die dritte Strophe sagt, dass es „unverständlich ist / Das Wünschen vor dem Schicksal“, nicht zu entfliehen vermag. Doch was bedeutet dieses Schicksal und was musste geschehen, bis dieser Wendepunkt des Gedichts erreicht werden konnte?

Das Gedicht wendet sich in der Folge nur noch für kurze Zeit dem Lauf des Stroms zu. Unmerklich tritt der Rhein in den Hintergrund und schafft Platz für die Menschen, die an seinen Ufern wohnen. Vom Jüngling ist der Fluss herangereift. Er ist es jetzt, der in der sechsten Strophe „das Land baut – / Der Vater Rhein – und liebe Kinder nährt / In Städten, die er gründet.“ Sein Schicksal, so suggeriert das Gedicht, ist es, den Menschen einen Lebensraum zu schaffen. Nicht nur ist der Rhein mit seinem Wasser Lebensader, die nährt und „Geschäfte“ ermöglicht, er gestaltet auch die Landschaft, die den Menschen beherbergt und ihn nährt, so das Feld – gleich wie der Rhein fließt und das Gedicht wiederholt – immer wieder bestellt wird.

Noch bevor der Strom aber seine Mündung erreicht, erinnert das Gedicht in der siebten Strophe an den Anfang. „Doch nimmer, nimmer vergisst ers. / Denn eher muss die Wohnung vergehn / Und die Sazung und zum Unbild werden / Der Tag der Menschen, ehe vergessen / Ein solcher dürfte den Ursprung, / Und die reine Stimme der Jugend.“ Da der Rhein im weiteren Verlauf des Gedichts kaum mehr eine direkte Rolle spielt, scheint es ratsam, der Aufforderung des Gedichts zu folgen.

Bezeichnenderweise ginge – so der Rhein seinen Ursprung vergässe – nicht der Fluss unter. Vergehen müssten die Werke von Menschenhand: die Satzungen und Wohnungen. Dies weist darauf hin, dass mit dem Namen Rhein mehr gesagt ist als nur ein Fluss bezeichnet. Der Fluss bleibt der Fluss als natürliche Entität in einer Landschaft – ob der Rhein aber auch der Rhein bliebe?

Die noch unbesprochenen ersten Passagen des Gedichts rücken ins Blickfeld. Der fünften Strophe geht diejenige Strophe vorher, welche oftmals als Schlüsselstrophe der Hymne betrachtet wird.⁴⁷ Wie das Jauchzen des Stroms nicht in Worte zu fassen ist, so bleibt es auch dem Gesang – also der Hymne – fast unmöglich, das zu „enthüllen“, was sich das Gedicht dennoch anschickt, zu vollziehen.

⁴⁷ vgl. beispielsweise Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“ (S. 240), „R(h)einentsprungenes“ oder *Wie kommt der Rhein zur Sprache* (S. 37).

In der vierten Strophe tritt der Dichter – für das Gedicht aussergewöhnlich – in einen direkten Dialog. Erzählte er bis anhin noch die Geschicke dieses Stroms, wie er sich von der Quelle herab zu einem breiten Fluss entwickelte, so spricht er nun den Rhein direkt an. „Wie du anfingst, wirst du bleiben“. Ein weiteres Mal zeigt sich eine Mehrdeutigkeit. Wer angesprochen ist, geht nicht eindeutig aus den Zeilen hervor. War der Rhein noch vornehmlich das grammatische Subjekt, tritt hier dagegen der Gesang an seine Stelle. So ist die Versuchung zwar gross, dieses *du* dem Rhein zuzuordnen, allerdings wird der Rhein in dieser Strophe nur noch als Vergleichsobjekt herangezogen: „Wo aber ist einer, / Um frei zu bleiben / Sein Leben lang, und des Herzens Wunsch / Allein zu erfüllen, so / Aus günstigen Höhn, wie der Rhein, / Und so aus heiligem Schoose / Glücklich geboren, wie jener?“ Das *du* müsste also eher den Gesang bezeichnen. Unentscheidbar fließen beide ineinander. Fast unbemerkt schleicht sich aber noch eine dritte Variante ein.⁴⁸ Die Strophe hebt mit der Zeile „Ein Rätsel ist Reinent sprungenes“ an. Damit zeigt sich ein dritter Bezugspunkt, auf den das *du* referieren könnte. Zwar steht das *Reinent sprungene* nicht in unmittelbarer Nähe zum *du*, doch gibt es – am Strophenanfang stehend – das Thema der Strophe vor, womit ihm eine ausgezeichnete Stellung zukommt. Das Verhältnis dieser drei Möglichkeiten zueinander bleibt verschlungen. Wäre es vielleicht denkbar, dass das *Reinent sprungene* die beiden anderen – den Gesang und den Rhein – zusammenhält. Oder muss doch zwischen dem Rhein und dem Gesang entscheiden werden? Ob sich diese Unsicherheit halten wird, muss sich erst weisen.

Zwei weitere Möglichkeiten sind ebenfalls angedeutet, doch sind sie für die nachfolgenden Untersuchungen weniger ausschlaggebend. Zum einen ist es möglich, das *du* als Selbstanrede zu verstehen. Diese Lesart nähert sich aber stark derjenigen an, die das *du* dem Gesang zuordnet. Zum anderen lässt sich im *du* auch eine Leseranrede vermuten, da das Gedicht auch eine Widmung hat. Damit scheint einerseits die Beziehung zwischen Leser und Gedicht durch, wie Frey sie analysiert. Andererseits verweist dieses *du* auf das Ende des Gedichts, wo Sinclair die Erscheinung Gottes verheissen wird. Darauf wird im nächsten Abschnitt „Der Ursprung der Sprache?“ noch einmal eingegangen.

Vorerst bedarf es noch einmal einer genaueren Betrachtung des Wegs von der fünften zur vierten Strophe. Waren, diesen Erläuterungen folgend, bereits in der fünften Strophe die Sprache und der Rhein eng nebeneinander, so ist dies hier wieder der Fall. Die vormalige Einführung von Sprache und Denken wird mit einem dritten Bestandteil ergänzt – Sprache

⁴⁸ Die anderen Nomina in dieser Strophe kommen deshalb nicht in Betracht, weil sie als Begründungen der Zeile „Wie du anfingst, wirst du bleiben“ dieser nachgestellt sind.

und Gegenstand sind das Thema. Durch die Vergleichsstruktur fungiert der Rhein als natürlicher Referenzpunkt.⁴⁹ Der Rhein taucht als eigenständige Entität auf, die sich durch bestimmte Eigenschaften auszeichnet, welche wiederum für den Vergleich eine wichtige Rolle spielen: glücklich geboren, um frei zu sein. Bezeichnend ist, dass dieser Vergleich innerhalb einer Frage vorkommt. Gibt es einen, der dem Rhein gleicht? Die Frage scheint nach einem lebendigen Wesen als Antwort zu verlangen – fast schon nach einem Menschen, tritt der Rhein doch ständig personifiziert auf und war unmittelbar davor die Rede vom *Neugeborenen*. Und die vorangehende Strophe handelt explizit von Menschen und Tieren. Könnte es aber auch sein, dass dieses „einer“ in der neunten Zeile dieser Strophe noch auf etwas anderes verweist – ein Lebendiges in einem weiteren Sinn? Obwohl es nahe liegt, dieses *einer* mit jemand gleichzusetzen, könnte doch das angesprochene auch etwas sein, könnte auch das Gedicht sein – *der* Gesang, welcher am Anfang der Strophe auftaucht. Damit würde sich zumindest das Verhältnis zwischen Rhein und Gesang klären. Beide sind einander gleich. Die Frage, worauf sich das vormals erwähnte *du* bezieht, braucht keine eindeutige Antwort. Beide sind mitgemeint. Auf diesen Überlegungen basierend, die eine Gleichwertigkeitsbeziehung zwischen Rhein und Gesang begründen, scheint es zunehmend plausibler, das *Reinentsprungene* als den beiden – Rhein und Gesang – übergeordnet zu betrachten – als prekärer Moment der Identität.

Das Reinentsprungene lässt sich anhand des Rheins deutlich zeigen. Wird die Quelle als Ort, wo der Rhein ans Tageslicht tritt und erkennbar wird, in Frage gestellt, so lässt sich das Wasser des Rheins zurückverfolgen. Ironischerweise wird sich aber nicht eine Quelle der Quelle finden, die den Anfang noch weiter zurück verlegen würde, sondern schlicht der kreisförmige Lauf des Wassers überhaupt, was die Datierung bzw. im Falle der geographischen Entität Rhein auch Positionierung des Anfangs unmöglich machen würde. Die Quelle als bestimmte wäre dann ein Anfang, doch geht ihr gewissermassen der Ursprung voraus, wo der Kreis einen Einschnitt erfährt und sich ein prekäres Verhältnis zwischen Einheit und Diskontinuität zeigt.⁵⁰ De Roche weist darauf hin, dass gerade diese Bestimmung des Anfangs hinsichtlich des Rheins eigentümlicher Weise fehlschlagen muss, lässt sich die Quelle dieses Flusses doch selbst geographische nicht bestimmen – schliesslich setzt sich der Rhein in seinem Quellgebiet aus ebenso vielen Gebirgsbächen zusammen wie er sich im Mün-

⁴⁹ vgl. „*R(h)einentsprungenes*“ oder *Wie kommt der Rhein zur Sprache* (S. 39: „natürlich gegebener Gegenstand“). In einer unpublizierten Vorlesung zum Gedicht „Der Rhein“ bezeichnet de Roche den Fluss als „den aussersprachlichen Gegenstand“ (S. 4). In beiden Texten ist in ähnlicher Weise vom Rhein die Rede.

⁵⁰ vgl. zum Verhältnis von Einheit und Diskontinuität in sprachtheoretischer Hinsicht, MdG, S. 47-67.

dungsgebiet in Arme zerstreut. (vgl. RRS, S. 32ff.) Hölderlins Reinentsprungenes befindet sich in der Schweben, dass es „weder stillsteht noch zerfließt, sondern entspringt“. (RRS, S. 39)

Genau diese Schweben ist der Fluchtpunkt von Benjamins Sprachtheorie – das Ziel, das es bei jedem Denken über Sprache zu erreichen gilt. Deutlich tritt dies in seinem Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* hervor, wo zwei Alternativen von Sprachtheorie – eine mittelbare und eine unmittelbare – einander gegenüberstellt, (vgl. GS II.I, S. 144) wobei die zweite wegen der drohenden Identität von Geist und Sprache einen Abgrund bildet, über dem sich zu halten der Sprachtheorie obliegt. (vgl. GS II.I, S. 141)

In diesem unendlich kurzen Moment – diesem Punkt, der den Fluss, den Gedichtsrhythmus durch die hinsichtlich des syntaktischen Sinns isolierten Hebungen „Auch“ (Vers 46) und „Denn“ (Vers 47) am Versende, hemmt (vgl. HR, S. 169) – kommt der Rhein zur Sprache – erhält die natürliche Entität ihre Identität.⁵¹

Bezüge sich das *du* nun aber auf das *Reinentsprungene*, so erübrigte sich jede Frage nach dem *du* gänzlich. Nicht nur wären Rhein und Gesang mitgemeint, sie gingen sogar im *du* auf, welches als auf *Reinentsprungenes* bezogen gelesen beide enthielte. Warum aber der Rhein gerade so charakterisiert wird – nämlich als *glücklich geboren* und *um frei zu bleiben* – und warum er sich somit als Vergleichsobjekt besonders eignet, muss vorläufig noch unbedacht bleiben, denn es darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass es in dieser Strophe um mehr geht als um den Zusammenhang zwischen Wort, natürlichem Referenzpunkt und Denken – d.h. Gedanke.

Noch bevor, wie schon angetönt, vom Ursprung die Rede ist, handelt das Gedicht vom Anfang. Der Theorie des Rhythmus folgend zeigt sich, dass es auch bei Hölderlin wichtig ist, Ursprung und Anfang zu unterscheiden. Schliesslich spricht der Dichter explizit von beiden. So tauchen Worte wie *anfangen* und *Geburt* auf. Insbesondere die Geburt scheint wichtig, sagt das Gedicht von ihr doch, dass sie „das meiste nemlich / vermag“. Um diese Geburt herum, die durch den „Lichtstrahl“ näher bestimmt wird, der „dem Neugeborenen begegnet“, finden sich Notwendigkeit und Freiheit. Heidegger deutet den Lichtstrahl als Blitz. (vgl. GA 39, §19, S. 197-199) Im Blitzlicht widerspiegelt sich der Kristallisationspunkt. Kurz taucht etwas klar umrissen – gewissermassen identifiziert – auf. „So viel auch wirkt die Not“ und „frei zu bleiben / sein Leben lang“. Auf merkwürdige Weise scheinen diese beiden sich widersprechenden Begriffe in der Geburt vereint. Darüber, wie diese Einheit zu denken ist, gibt

⁵¹ De Roche hat dieses Verhältnis von Entität und Identität hinsichtlich der Rheinymne im Aufsatz „R(h)einentsprungenes oder Wie kommt der Rhein zur Sprache?“ herausgearbeitet. (vgl. RRS, S. 29-41)

die vierte Strophe wenig Aufschluss. Einzig die erste Zeile dieser Strophe bleibt als Hinweis noch übrig, fand sie doch noch kaum Eingang in die Überlegungen. Sie aber bleibt – wie sie selbst sagt, vorerst zumindest – „ein Rätsel“.

Dieses *Rätsel* liegt in der Gesetzmässigkeit des freien Verses selbst. Die Suche nach dieser Gesetzmässigkeit führt in ein Paradox, das die Charakteristik des Namens, wie Benjamin ihn „in der Mitteilung des Konkreten“ (GS II.I, S. 154) als zwischen schöpfendem und urteilendem Wort stehend versteht, trägt. Die freie Namensgebung ist eben nicht frei, so beschreibt Benjamin sie anhand der Bibel, weil die Sprache als Medium Gott und den Menschen, dem sie als Gabe von Gott zukommt, verbindet. Die Tiere tragen demnach im Vornherein ein Zeichen, das im Nachhinein in der Sprache erkennbar wird, wie Benjamin mit einem Verweis auf die Friedrich Müllers Dichtung „Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte“ sagt:

„In demselben Kapitel der Dichtung spricht aus dem Dichter die Erkenntnis, dass nur das Wort, aus dem die Dinge geschaffen sind, ihre Benennung dem Menschen erlaubt, indem es sich in den mannigfachen Sprachen der Tiere, wenn auch stumm, mitteilt im Bild: Gott gibt den Tieren der Reihe nach ein Zeichen, auf das hin sie vor den Menschen zur Benennung treten. Auf eine fast sublimen Weise ist so die Sprachgemeinschaft der stummen Schöpfung mit Gott im Bilde des Zeichens gegeben.“

(*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, GS II.I, S. 152)

Genau dieses Spiel von a posteriori Erkennbarem, das sich als a priori Gegebenes erweist, liegt nach Previšićs Auffassung dem Gedicht in freien Versen zugrunde.

„Der freie Vers scheint nicht aus der rhythmischen Vorlage hervorzugehen, sondern sich erst mit und durch den konkreten Vollzug des Gedichts zu entwickeln und den Rhythmus a posteriori zu bilden. Nicht die Wiederholung des Metrums eines Verses oder einer ganzen Strophe bildet das vorgeformte Schema. Damit widerspricht der freie Vers eigentlich der inneren Form, wie man sie sich als metrisches Schema vorstellt. Und dennoch handelt es sich beim freien Vers um eine prästabilisierte Form des Rhythmus, eine Form, welche zwar erst im Verlauf der dichterischen Rede erfahr- und hörbar wird, sich dann aber a posteriori als etwas Apriorisches entpuppt. In diesem Moment hebt die dichterische Rede ihre Bindung an eine lineare Zeitauffassung auf.“

(*»Pré-sens/ce« des Rhythmus*, S. 60)

Damit steht der freie Vers als dichterisches Phänomen auf profunde Weise mit dem Ursprung der Sprache in Verbindung. Unter diesem Aspekt muss der freie Vers einzig dazu er-

funden worden sein, diese Gesetzmässigkeit, die eigentlich die ursprüngliche Gesetzmässigkeit der Sprache überhaupt ist, einzuholen.

In der dritten Strophe finden sich die beiden Motive wieder, welche in der vierten Strophe in gedrängter Form bereits angetroffen wurden: Freiheit und Notwendigkeit. Wo von der Freiheit die Rede ist, tauchen bereits beide – der Rhein und der Mensch – mit fast gleichem Gewicht auf. Vorweggenommen lässt sich erahnen, welche Wichtigkeit der Rhein für den Menschen – oder eben die Sterblichen – haben muss. Während der Rhein, von seiner Freiheit Gebrauch machend, in Richtung Asien aufbricht, wird der Mensch als unfrei beschrieben. „Denn es kennet der Mensch / Sein Haus“, das „Zerbreche [...], wenn einer [...] nicht / Ungleiches dulden“ kann, ebenso wie anderen sterblichen Wesen – hier den Tieren – instinktiv klar ist, wohin sie gehören. Dagegen bildet der Rhein einen Kontrast, denn er strebt nach der Freiheit, auch wenn diese nur eine Vorspiegelung ist. Was ihm seine Freiheit ermöglicht, so schlägt das Gedicht vor, ist seine Stimme. Am Anfang der Strophe, die vom „freigeborenen Rhein“ handelt, steht auch die Stimme, die er – als „edelste[r] der Ströme“ – erhebt. Wie schon in der fünften Strophe ist auch hier merkwürdig, dass der Fluss eine Stimme haben solle. Einerseits tritt der Rhein beinahe personifiziert auf, indem er durch menschliche Attribute wie die Stimme und das Wort charakterisiert wird. Andererseits wirken diese menschlichen Eigenschaften eigenartig verschwommen, kann es sich beim Fluss doch nicht um Worte handeln – und schon Stimme scheint zu viel gesagt. Auch sagt diese Stimme nichts – sie ist einzig zu vernehmen. Das bemerkenswerte Auftauchen der Stimme an dieser Stelle lässt einen Zusammenhang zwischen der Stimme und der Freiheit erahnen. Doch ist der Rhein keinesfalls so frei, wie es scheinen mag, denn wenig vorher, in der zweiten Strophe, heisst es, dass der Fluss „in den Fesseln sich wälzte“ und später im Gedicht wird er „gehemmt / Von heiligen Alpen“. (V. 78/79) So wird denn diese Freiheit in der dritten Strophe auch als „Fehl“ beschrieben.

Die erste Namensgebung scheint frei, wobei Benjamin darauf hinweist, dass dies nicht der Fall ist. Denn der Mensch vernimmt in der Namensgebung bereits das göttliche Zeichen, mittels dessen er der Erkenntnis fähig wird. (vgl. GS II.I, S. 152) Erkenntnis aber ist nie frei, weil sie sich im erkennenden Wort dem zuwendet, was das Wahrgenommene ist – und nicht wie im schöpfenden Wort, dass es ist. Diesem Umstand trägt der Name Rechnung, indem er trotz der Erkenntnis dem Wahrgenommenen seine vorgängige Singularität zugesteht, obwohl der Name diese Singularität nachträglich festlegt und damit unfrei macht. Die Bürde

des Menschen ist das Hüten der Schöpfung, indem er als Namensgeber ihr vorsteht, wie Heideggers *Brief über den »Humanismus«* darlegt. (GA 9, S. 313).

Dieser Beschreibung der Freiheit als „Fehl“ geht eine Auseinandersetzung mit der Notwendigkeit voran – eine Auseinandersetzung mit dem Zwang. Die Stimme, von der später die Rede ist, und das Wort, welches ihm endlich in der fünften Strophe gegeben scheint, sind hier noch wild und formlos oder wie es im Gedicht heisst „lichtlos“.⁵² Einzig ein Jammern und ein Toben sind aus der Tiefe zu vernehmen, hörte der Dichter in Gedanken doch die Wasser um „Erlösung jammern“ und vermag kaum hinzuhören, wie der Fluss „tobt“. Dieser – unwirtliche – Ort bleibt den Menschen verwehrt.

Die Ferne, in der sich die Menschen und der Dichter zu diesem Fluss befinden, zeigt sich auch darin, dass immer rückblickend erzählt wird. Nicht nur scheint der Dichter geographisch von diesem Ort getrennt, schliesslich sitzt er, wie die erste Strophe sagt, „an der Pforte des Waldes“ am Fuss des „Alpengebirgs“, von dem „der goldene Mittag“ heruntersteigt. Auch zeitlich ist der Dichter nicht direkt beim Geschehen, holt er seine Gedanken doch aus der Vergangenheit. Diese Situation stellt dar, was ein Gedanke ist. Er zeichnet sich dadurch aus, dass er vermittelt. Er vermittelt sowohl zeitlich als auch geographisch zwischen zwei Orten und bringt diese zusammen. Während „manches beredend, die Seele / Italia zuschweift,“ hört sie doch das Rauschen des Flusses und verbindet es mit dem Rauschen eines anderen Orts, an dem der Dichter nicht ist. Diese doppelte Funktion der zeitlichen als auch der räumlichen Vermittlung führt Jüngers Konzept vom Rhythmus aus. Allerdings ist diese räumlich-zeitliche Vermittlung in sehr weitem Sinn zu denken. Der Gedanke bildet auch das Scharnier zwischen Wort und natürlichem Referenzpunkt. Insofern – wenn die Sprache Bestand haben soll – führt er zeitlich zwei Dinge zusammen, indem er über die Zeit hinweg Wort und natürlichen Referenzpunkt vermittelt, und räumlich, indem er einen sprachlichen Ort mit einem geographischen Ort vermittelt. Später wird auch von der Erinnerung noch die Rede sein. Doch jetzt taucht die Quelle – der Anfangspunkt – auf.

An dieser Stelle ist noch nicht von einer vermittelnden Kraft die Rede. Nur der Wohnsitz der Unsterblichen thront als Gebirge, welches dem Dichter „die göttlich gebaute / Die Burg der Himmlischen heisst,“ hoch über der Landschaft. Im Thal sind die Menschen und vernehmen vage, gewissermassen als *Rätzel*, was die „Himmlischen [...] Geheim [...] entschieden“.

⁵² vgl. zum Zusammenhang von Licht und Form *Die Geburt der Tragödie* (S. 25-30, das apollinische und das dionysische Prinzip), der Lichtstrahl bei Heidegger (vgl. GA 39, S. 243), Genesis 1,1-5 und Johannesevangelium 1,1-5. Auf weitere Erläuterungen, auch wenn diese notwendig wären, muss verzichtet werden.

Der Raum zwischen diesen beiden Instanzen bleibt vorläufig leer. Doch löst sich aus den Menschen langsam einer – der Dichter – heraus und horcht. Von beiden Seiten wird nun dieser Zwischenraum erfüllt. Während des Dichters Seele gegen Süden „Italia zuschweift“, bringt ihm das Wasser Kundschaft.

Mit dem Wort *Quell* tritt eine weitere Doppeldeutigkeit auf, die thematisch ist für das Gedicht, wird der Rhein doch das erste Mal, dass er im Gedicht ausserhalb des Titels auftaucht, mit dem Wort *Quell* genannt, welches sowohl den Rhein als Strom, an dem der Dichter sitzt, bezeichnen kann, als auch die Quelle des Rheins selbst. Bezeichnend ist, dass der Rhein in seinem unbedachten Zustand am Anfang des Gedichts als Quell, d.h. als beliebige landschaftliche Entität, auftaucht. Beschrieben als Allgemeines, eben als Quell bzw. Fluss, hat er – in Anlehnung an Benjamins Gedanken der Sprachzersetzung im Urteil (vgl. GS II.I, S. 152ff.) – seine singuläre Identität verloren. Dem Übersetzungsbegriff Benjamins folgend ist dieses allgemeine, abstrakte Wort (vgl. GS II.I, S. 154) der Ausgangspunkt für den Aufstieg auf eine höhere sprachliche Ebene.⁵³ (vgl. GS II.I, S. 157)

Die Seele des Dichters, von seiner Position aus auf den Fluss horchend, geht – indem er einen grossen Sprung wagt – „manches beredend“ mit sich selbst bis zu den Anfängen des Stroms. Gleichzeitig fliesst der Rhein von der „Burg der Himmlischen“ herab dem Dichter entgegen. Dieser folgt dann dem Fluss wieder abwärts. Damit sind zwei Orte miteinander durch den Lauf des Flusses verbunden.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der *Quell*. Während der Dichter irgendwo zwischen Anfang und Ende des Flusslaufs sitzt, taucht dennoch der *Quell* auf. Wird herangezogen, was bisher über das Gedicht gesagt worden ist, so tun sich einige mögliche Zusammenhänge auf. Von der fünften Strophe ausgehend zeigte sich, dass Wort und Gedanke (in der fünften Strophe) sowie Gesang und natürlicher Referenzpunkt (in der vierten Strophe) eng beieinander liegen. Dahinter scheint ein Dreieck als Denkfigur zu stehen, welches als Eckpunkte das Wort, den Gedanken und den natürlichen Referenzpunkt enthält. Das Dreieck als Denkfigur – wie bereits in der tripolaren Struktur des Herakles-Mythos herausgearbeitet – taucht im Gedicht nicht nur in der Grundstruktur aus fünf Triaden, sondern immer wieder in Form als Dreieck angeordneter Instanzen auf. In der ersten Strophe finden sich drei geographische Punkte (Pforte am Waldrand, Quell im Alpengebirge, Italien). Dieser Gegend entspringen

⁵³ Während in dieser Arbeit Sprache immer die Lautsprache des Menschen meint, bezeichnet Benjamin jegliche Form von Mitteilung als Sprache. (vgl. GS II.I, S. 140/141)

auch die drei Flüsse (Rhein, Rhodanus, Tessin) der dritten Strophe. Die vierte Strophe wird bestimmt vom Rhein, dem Gesang und dem Reintsprungenen. Die zweite Strophe nennt die Grundkonstellation der Familie (Mutter Erde, Vater Donnerer, Halbgott) und in diesem Zusammenhang tauchen die drei Instanzen der Sterblichen, Unsterblichen und der Halbgötter durch das ganze Gedicht immer wieder auf. In dieser motivischen Wiederholung deutet sich Jüngers Begriff der Wiederkehr an.

Dieses Dreieck ist lediglich als Hilfskonstruktion zu denken, das – einem Begriff aus Rudolf Schottlaenders Buch *Ursprung, Ursache, Urheber* folgend – ein Modell „analogischer Vertretung“ (S. 23)⁵⁴ zwischen seinen Punkten deutlich macht, liegen seine drei Eckpunkte doch auf dem Kreis. Wie die Eckpunkte des Dreiecks allerdings verbunden sind, muss sich im nächsten Abschnitt „Der Ursprung der Sprache?“ noch zeigen.

Mit diesen Überlegungen und der Frage nach der Verbindung der Eckpunkte im Hinterkopf gilt es, sich dem *Quell* anzunähern, der wiederum, wie bereits geschildert, in zweifacher Weise verstanden werden kann. Werden diese beiden Figuren – das erwähnte Dreieck und der doppeldeutige *Quell* – miteinander verglichen, so zeigt sich einerseits, dass das Dreieck, der ersten Bedeutung von *Quell* folgend, im Fluss sein muss, d.h. die Figur des Dreiecks kann nicht als statisches Gebilde gedacht werden. Vielmehr sind die Linien, welche die Ecken verbinden, als fließend zu betrachten – wie oben: zwei Orte durch den Fluss verbunden. Dieser Aspekt wird unterstützt durch die Frage, welche in der vierten Strophe gestellt ist. Zwar wird ein Unterschied zwischen dem Rhein als Vergleichsobjekt und dem, was auf der anderen Seite des Vergleichs steht, gemacht. Doch bleibt dieses Andere ungenannt. Obwohl sich gezeigt hat, dass es eine Antwort auf die Frage gibt, stellt sie die Beziehung, welche gestiftet wurde, auch schon wieder in Frage. In diesem Sinn zugespitzt: Gibt es diese Vergleichsbeziehung überhaupt? Können die beiden Seiten des Vergleichs wirklich getrennt betrachtet werden? Mit den angestellten Überlegungen zeigt sich, dass beispielsweise das Wort keinesfalls unabhängig vom natürlichen Referenzpunkt ist und umgekehrt – trotz ihres Auftretens als eigenständige Momente. Beide fließen ineinander. Andererseits legt der *Quell*, verstanden im zweiten Sinn, eine Punktstruktur nahe. Obwohl der Fluss als fließende Einheit zu betrachten ist, geht er von einem bestimmten Punkt aus – nämlich der Quelle. So verstanden sind

⁵⁴ Schottlaender macht darauf aufmerksam, dass dieses Modell der analogischen Vertretung wesentlich durch Onomatopoesie, Synästhesie und Metaphorik bestimmt ist. (vgl. Schottlaender, S. 22ff) Der Begriff der analogischen Vertretung scheint für die gegenwärtige Problematik sehr passend. Allerdings kann nicht weiter darauf eingegangen werden, weil Schottlaenders Ausführungen dazu eher fragmentarisch sind und sein Buch *Ursprung Ursache Urheber* erst posthum erschienen ist.

die drei Ecken des Dreiecks Quellpunkte, die aus der Fließbewegung herausstehen. Das Wort, der Gedanke sowie der natürlich Referenzpunkt sind in bestimmter Weise als Kristallisationspunkte zu verstehen. Die Gedankenfigur, welche hinter dem *Quell* steht, und die Gedankenfigur, welche den obigen Überlegungen zu entnehmen ist, ergänzen sich gegenseitig. Die starre Form, welche das Dreieck mitbringt, wird vom *Quell* des Flusses in Bewegung gebracht, während der Fluss des *Quells* durch das Dreieck auf den Punkt gebracht wird. Damit zeigt sich nicht nur die doppelte Bedeutung von Statik und Dynamik, die Benveniste im Rhythmus sah, sondern der Name Rhein selbst – in seiner Bedeutung des Fließens als auch in seiner gleichermassen als Namen wie als Flusslauf vorgegebenen Form – macht diesen Doppelsinn deutlich.

So konnte dem Flusslauf folgend eine Struktur herausgearbeitet werden, die im Gedicht verborgen lag. Doch hier führt kein Weg mehr weiter. Weder gäbe es noch einen Flussabschnitt, der nicht betrachtet worden wäre – Hölderlins Gedanken zum Rhein sind zu Ende – noch ist klar ersichtlich, wie diese Struktur mit den Überlegungen zum Ursprung der Sprache zusammenhängen. Diese Unklarheiten können nur im Rückgriff auf andere Text ausgeräumt werden.

Der Ursprung der Sprache?

Beide Stränge der Überlegungen – sowohl die theoretischen zu Jüngers Begriff des Rhythmus als auch die exemplarischen anhand von Hölderlins Gedicht – scheinen den Ursprung der Sprache noch nicht genügend sichtbar machen zu können. Die theoretischen Überlegungen bleiben abstrakt. Im Begriff zeigt sich lediglich eine mögliche Art, den Ursprung zu denken. Warum der Ursprung der Sprache aber so zu denken ist, bleibt ungeklärt. Die exemplarischen Überlegungen hingegen scheiterten an der begrifflichen Trennschärfe. Was den Fluss zum Rhein macht, ist nach wie vor unklar – und muss wohl unklar bleiben, spielt sich all das doch in einem unendlich kurzen Moment der, eben Unentschiedenheit markierenden, Schwebe ab. Der Zusammenhang, d.h. wie sich beispielsweise Wort und natürlicher Gegenstand im Gedanken verbinden, ist – wie Hölderlin selbst im Gedicht sagt – rätselhaft. Es bleibt nur noch der Versuch, den Darlegungen der Einleitung folgend, die beiden Stränge zusammenzuführen und sie sich gegenseitig – so die Hoffnung – ergänzen zu lassen. Im Rückgriff auf die theoretischen Überlegungen und weitere Texte lassen sich die ungeklärten Fragen vielleicht einer Beantwortung näher bringen.

Zuerst gilt es, die beiden herausgearbeiteten Denkfiguren noch einmal zu vergegenwärtigen. Jüngers Theorie des Rhythmus führte zum Kristallisationspunkt – zum Wort. Als Kern der Sprache ist in ihm präsent, was der Begriff des Rhythmus umfasst. *Wiederkehr* und *Wiederholung* bilden mit dem Scharnier der *Erinnerung* die Bewegung der *Besinnung*, welche bei Jünger umfassend im Rhythmus ausgedrückt ist.

Auch in Hölderlins Gedicht nimmt das Wort eine zentrale Stelle ein. Am Ende ergab es sich, dass die einzelnen Momente der Sprache auch als Kristallisationspunkte aufgefasst werden können. Bei Jünger fand sich vor allem ein Kristallisationspunkt: das Wort. Als Grundelement der Sprache ist es rein formal betrachtet in dieser Hinsicht auch der wichtigste. Hölderlins Gedicht fügt die anderen beiden Kristallisationspunkte hinzu: Gedanke und natürlicher Referenzpunkt. Bei Hölderlin taucht die Dreiecksstruktur auf, welche Jünger in ihrer rhythmischen Bewegung untersuchte – ausgehend von der einen Ecke des Dreiecks. So vermag Jünger die Bewegung zwar begrifflich zu bestimmen, doch bleiben die Begriffe seltsam formal und damit inhaltsleer: Jünger beschreibt das *Wie* und nicht das *Was*.

Aber sowohl bei Hölderlin als auch bei Jünger ist die Gedankenfigur in Bewegung. Jünger spricht explizit von Bewegung und die obigen Überlegungen zum Quell deuten ebenfalls daraufhin. Die Zusammenführung liegt nahe. Direkt spricht Hölderlin allerdings nur von der *Erinnerung*. Sie mag – ihrer Funktion bei Jünger entsprechend – auch in den folgenden Überlegungen als Scharnier, zwischen Theorie und Gedicht, fungieren, sodass sich die noch offenen Fragen möglicherweise einer Antwort näher bringen und Jüngers Theorie des Rhythmus sich mit Hölderlins Rheinymne verbinden lassen. Hierzu ist der zweite Teil von Hölderlins Gedicht hilfreich. Deshalb werden auch einzelne Passagen ansatzweise genauer beleuchtet.

Erinnerung – und als Pendant das Vergessen – spielen in zweifacher Hinsicht eine Rolle in Hölderlins Gedicht. In der siebten Strophe ist vom Vergessen die Rede. In der neunten Strophe taucht das Wort „Erinnerung“ selbst auf. Weiter heißt es in Strophe vierzehn, ein Mensch erlebe das Höchste, könne er das Beste im Gedächtnis behalten. Und zuletzt ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass fast das gesamte Gedicht eine rückblickende Schilderung ist, hebt es doch, was Frey betont, mit einer Erinnerung aus der Vergangenheit an:

„An der ersten Strophe ist die nie bemerkte Tatsache wichtig, dass sie in der Vergangenheit steht. Der in ihr geschilderte Aufenthalt ist nicht der des Dichters zur Zeit, da er das Wort nimmt, sondern er liegt zurück und wird erinnert.“

(*Studien über das Reden der Dichter*, S. 131)

Dieser Aspekt stimmt mit Jüngers *Erinnerung* überein, in der aus der Vergangenheit geschöpft wird. Doch geht auch Hölderlins Verständnis der Erinnerung in der Rheinymne weiter als diese herkömmliche Bedeutung. Genauso wie bei Jünger die *Erinnerung* eine Art der Verinnerlichung bezeichnet, beschreibt auch Hölderlin diesen Aspekt. Denn alle anderen Passagen, die in Zusammenhang mit der Erinnerung stehen, weisen darauf hin. Während in Strophe neun die direkte Erwähnung der Erinnerung noch zwischen beiden Aspekten schwankt und eher auf die Seite des ersten fällt, sprechen die Strophen sieben und vierzehn klarer. So wird „nimmer, nimmer“ vergessen, denn was als das Beste „im Gedächtnis“ – verinnerlicht – bleibt, sei das Höchste. Previšić macht darauf aufmerksam, dass gerade diese Wiederholung des „nimmer“, die selbst bereits auf die Erinnerung verweist, rhythmisch bedingt ist, sodass eine Einheit zwischen Stoff und Form entsteht, die aber keineswegs selbstständig ist, sondern vor allem in die Zukunft weist. (vgl. HR, S. 176) Dem Motiv der Erinnerung kommt damit genau jene doppelte Gerichtetheit zu, wie sie in der Theorie des Rhythmus beschrieben worden ist.

An derselben Stelle spricht Hölderlin auch vom Unterschied der Götter und der Menschen: von der Unsterblichkeit und der Sterblichkeit. Dieses Motiv tauchte bereits früher auf, wo von der Geburt die Rede war. Dann trat die Sterblichkeit auch in Zusammenhang mit den Menschen sowie in Verbindung mit der herausgearbeiteten Dreieckstruktur auf. Insbesondere die Bedeutung der Geburt, die „das meiste nemlich / vermag“, blieb bis anhin unklar. Doch vielleicht vermag genau sie Aufschluss über die nächsten beiden Begriffe Jüngers zu geben: *Wiederkehr* und *Wiederholung*.

Um zu verstehen, was die Geburt vermag, ist es hilfreich einen Text beizuziehen, der in Hölderlins Schaffen eine wichtige Rolle spielte: Platons *Symposion*. Die angesprochene Strophe weist selbst darauf hin. Nicht nur treten – wie auch an anderen Stellen des Gedichts – dieselben Instanzen auf wie in Platons *Symposion*, das *Gastmahl* selbst wird genannt. Insbesondere der Mythos des Dämons Eros, den Platon durch die Mäuler von Sokrates und Diotima erzählt, schien für Hölderlin von grosser Bedeutung gewesen zu sein, wie den Anmerkungen der Reclam-Ausgabe des *Symposion* zu entnehmen ist. (vgl. *Symposion*, S. 116/117) Die Erinnerung taucht auch in diesem Zusammenhang auf. Sowohl Platon erzählt rückblickend als auch seine Figur Sokrates. Interessanterweise spricht auch Thomas Schestag in der *Notiz zu Poesie und Eros* (NPE) von Wiederkehr. (vgl. NPE, S. 40). Allerdings führt er noch eine Ebene mehr ein, indem er darauf hinweist, dass die zu Erinnernden Eltern ihrerseits

wiederum ihren Namen erhalten haben, d.h. Kinder waren. Damit deutet sich ein infinites Regress an. Wo lag der Anfang, wenn mit dem Namen der zu Erinnernden eigentlich die Namensgeber erinnert werden?

Bei der Charakterisierung des Eros, um den es im *Symposion* geht, ist die Geburt besonders entscheidend. Nicht nur beginnt die Passage, um welche es hier geht, mit dem Geburtsmythos des Eros, auch taucht die Geburt in der Folge an zentralen Stellen wieder auf. Eros – als einer der vielen Vermittler zwischen Sterblichen und Unsterblichen – wird am Geburtsfest der Aphrodite gezeugt, so die Erzählung. Ein erstes Element, das aufzeigt, was die Geburt vermag, ist hier schon gefunden. Die Geburt stellt erstmals eine Verbindung zwischen Sterblichen und Unsterblichen her, geht aus ihr doch der Vermittler selbst hervor. Wenig später heisst es dann direkt: „Dieser Vorgang aber ist göttlich und dies ist im sterblichen Wesen das Unsterbliche: die Befruchtung und die Geburt.“ (*Symposion*, 206C, S.80) Wie schon der Geburtsmythos von Eros nahe legt, liegen Zeugung und Geburt eng beieinander.

Diotima führt nun zwei von Sokrates gemachte Beobachtungen zusammen. Einerseits strebe der Mensch nach Glück, andererseits wünsche er, dieses ewig zu besitzen. Damit tauchen zwei Eigenschaften im Bereich des Menschen auf, die eigentlich nur den Göttern zukommen: unsterblich und glücklich zu sein. Da der Mensch jedoch nicht den Göttern gleich sein könne, schlägt Diotima eine andere Lösung vor. Während vorgängig bereits der Pfad zum Glück dargelegt worden war, zeigt Diotima nun auch einen menschlichen Weg zur Unsterblichkeit auf: „So wird auf diese Weise alles Sterbliche erhalten, nicht dadurch, dass es in jeder Beziehung immer dasselbe bleibt wie das Göttliche, sondern indem das Verschwindende und Alternde ein anderes Neues von der Art, wie es selbst war, zurücklässt.“ (*Symposion*, 207E, S. 82) Damit wird zwar nicht das Einzelwesen unsterblich, doch lebt es in seinen Nachkommen fort. Das Übergeordnete, die Menschheit, ist durch *Wiederholung* und *Wiederkehr* unsterblich. Die paradoxe Figur einer Perpetuierung der Sterblichkeit lässt sich am besten mit folgenden Worten Schestags beschreiben: „Unsterblichkeit der Sterblichkeit“. (NPE, S. 37)

Das vorher Gesagte erinnernd zeigt sich, dass der Schlüssel zur Unsterblichkeit für die Sterblichen die Geburt ist. Die Geburt ist in zweifachem Sinn zu verstehen. Einerseits bezieht sich die Geburt in ausgezeichnetem Sinn auf die erste Geburt überhaupt – die Geburt des unsterblichen Vermittlers Eros. Wie diese aber zu denken ist, muss notwendigerweise unklar bleiben, ist ein Einblick in den Schöpfungsakt doch von der Perspektive des Menschen her unmöglich. Andererseits ist die Geburt aber ein wiederkehrendes Ereignis. Sie ist eine Kon-

stante im stetigen Wandel der menschlichen Dinge. Was die Geburt also vermag, ist die Erhaltung der Sterblichen, indem sie ermöglicht, dass immer wieder neue Sterbliche geboren werden können. Damit bezeichnet die Geburt einen ausgezeichneten Punkt im stetigen Wandel der Sterblichen. Die Geburt vermag deshalb das Meiste, weil sie sich selbst immer wieder gebiert – und sie vermag nur das Meiste (und nicht alles), weil sie ihren Anfang nicht hervorbringen kann. Damit ist angedeutet, was es mit Freiheit und Notwendigkeit, wie sie in der vierten Strophe von Hölderlins Gedicht begegneten, auf sich haben könnte.

Die Notwendigkeit bringt mit sich, dass menschliche Wesen Unsterblichkeit nur in diesem Kreis von Geburt und abermaliger Geburt zu erlangen vermögen. Wie das aber vor sich geht, bleibt der Freiheit anheimgestellt. Einerseits vermag die Zeugung die Geburt nicht zu bestimmen, bleibt doch unklar, was die Geburt bringen mag – zwar ein Neugeborenes, doch eben dieses Geborene ist neu, gänzlich neu, wie Hannah Arendt mit dem Begriff der Natalität betont.⁵⁵ Andererseits gibt es aber auch verschiedene Arten der Zeugung. Dies wird in einem erneuten Rückgang auf Platons *Symposion* ersichtlich. So unterscheidet Diotima zwischen gewöhnlichen Menschen, die nach der Unsterblichkeit trachteten, indem sie immer wieder körperlich zeugten, und aussergewöhnlichen Menschen, die es vermöchten, in der Seele zu zeugen. Unter diesen Menschen wiederum seien die Dichter die Herausragendsten. Diejenigen, welche, in der Seele zu zeugen, in der Lage seien, schüfen sich einen Namen, der in alle Ewigkeit an sie erinnere. Darin liegt auch die eigentümlich Gruppierung von Instanzen begründet, die in der vierten Strophe auftauchen. Hölderlin weist mit dem Gesang auf das Vermögen der Dichter hin und bezieht gleichzeitig die andere Art, Unsterblichkeit zu erlangen, in das Gedicht mit ein, indem er vom Neugeborenen spricht.

Von Bedeutung sind in diesem Zusammenhang vor allem Zeugung und Geburt. Während die Zeugung ein aktives Handeln ist, bleibt die Geburt – betrachtet von den lebenden Menschen aus – passiv. Sie geschieht einfach. Die in ihnen angelegte Aktivität und Passivität spiegelt sich in Jüngers Begriff des Rhythmus wieder. Die Aktivität drückt sich in der *Wiederholung* aus. Die Passivität entstammt der *Wiederkehr*. Es scheint, als kämen alle Momente der Theorie des Rhythmus – ausser der *Besinnung* – im Gedicht vor. Doch ist es – an Jüngers Theorie zurück denkend – nicht möglich, einen Bestandteil des Rhythmus von den anderen zu sondern. Sie bedingen sich gegenseitig. So ist auch eine Erinnerung ohne etwas, das erin-

⁵⁵ vgl. zur Natalität *Vita activa* (S. 17/18) und zum Zusammenhang von Anfang und Wunder *Was ist Politik* (S. 32). Erhellend ist in diesem Zusammenhang auch Arendts Deutung der Weihnachtsoratorien. (vgl. *Vita activa* S. 316/317).

nernt und memoriert (verinnerlicht) wird, nicht denkbar. Erinnerung ist ohne Sinn sinnlos und verliert die *Besinnung*.

Erneut zu Platons *Symposion* zurückkehrend sticht ins Auge, wovon Diotima in Zusammenhang mit den Dichtern spricht. Die zweite Art, Unsterblichkeit zu erlangen, führt über den Namen. Was ermöglicht es, einem Wort – das der Name zweifellos ist – so viel zu leisten?

Wie das Verhältnis von Namen und Worten zu denken ist, bleibt eine Schwierigkeit – und muss, trotz Benjamins Sprachtheorie, eine Schwierigkeit bleiben. Entgegen der in dieser Untersuchung getroffenen Annahme unterscheidet de Roche in seinem Aufsatz „*R(h)einentsprungenes*“ oder *Wie kommt der Rhein zur Sprache?* Namen und Worte. Der Name als Bezeichnung ist identifizierend, während die Bedeutung eine Geschichte impliziert.

„Dass die Identität des Rheins aus der Etymologie des Namens nicht zugänglich wird, beweist nur, dass ein Name kein Wort ist und die Identität dessen, was er nennt, aus der Geschichte seiner Bedeutung so wenig zugänglich wird wie die Identität des Rheins aus der Topographie seines Quell- oder Mündungsgebiets.“

(„*R(h)einentsprungenes*“ oder *Wie kommt der Rhein zur Sprache?*, S. 34)

Demnach würden Namen, wie sich im vorangegangenen Teil aus Benjamins Sprachtheorie ergab, nichts bedeuten sondern nur bezeichnen. Allerdings stellt sich die Frage, wie denn umgekehrt einem Wort Bedeutung zukommt. Letztlich scheint es trotz allem naheliegend, zuerst vom Bedeuten auszugehen. Denn Benjamins Verweis auf die Bibel stellt eine Protifikation der Sprache dar, von welcher Sprache – wie bereits erwähnt – Benjamin in der Vorrede zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* selbst sagt, dass sie einer Zersetzung anheimgefallen ist. (vgl. GS I.I, S. 216)

Der Zugang zur Sprache muss also trotz allem, wie dies in dieser Untersuchung mit Verweisen auf die Alltagssprache gemacht wurde, von einer bedeutenden Sprache aus geschehen, wenn der Blick dabei letztlich doch auf Benjamins Sprachtheorie fallen wird. Insofern wären Namen und Worte durchaus gleich. Grimms Wörterbuch folgend stellt sich, was als Indiz für die Problematik des Zugangs zu Sprache gelten kann, die Unterscheidung von bedeuten und bezeichnen ohnehin als schwierig heraus. „Bezeichnen“ wird dort unter anderen als Synonym für „bedeuten“ aufgeführt. Allerdings scheint dem Wort bedeuten ein grösserer Umfang zuzukommen. (vgl. Grimms *Deutsches Wörterbuch 1*, S. 1225-1227) Der Verweis auf die Nähe von bezeichnen und bedeuten illustriert, wie schwierig auch ihre begriffliche Trennung sein muss. Möglicherweise entsteht Bedeutung aber erst im Kontext mehrerer Worte. Da-

hinter verbirgt sich letztlich das Problem vom Übergang von einfachen Lauten R-h-e-i-n zu einem Wort mit sprachlicher Bedeutung.

Was also ermöglicht es einem Wort – oder eben dem Namen – Unsterblichkeit zu verleihen? Diotima erklärt dies damit, dass der Name immer wieder genannt würde. Die Kinder verkündeten den Namen ihrer Eltern – sie trügen ihn mit sich. Der Name würde lebendig gehalten, indem sich die Kinder der Vergangenheit erinnerten. Zugleich schufen sie sich aber auch anstelle der Erfahrung mit den Eltern ein Bild dieser Eltern im Gedächtnis. Im Kern geht es um die Nennung.⁵⁶ Die Kinder nennen und nennen erneut, d.h. wiederholen, den Namen und halten ihn bzw. die Eltern so, indem ein Bild der Eltern wiederkehrt, in Erinnerung. Wie verhält sich dies nun mit dem Gedicht?

Der Name des Gedichts – er steht im Titel – ist derjenige des natürlichen Flusses. Das Gedicht mit seinen Strophen verweist auf diesen Namen und erinnert ihn damit. Die Kinder, welcher es zur wiederholten Nennung des Namens bedarf, tauchen im Gedicht ebenfalls auf. Die sechste Strophe erzählt von ihnen, wie sie vom Fluss genährt werden. Der Fluss ist ihr Vater. Damit der Name aber unsterblich bleibt, braucht es Taten, die seine Erinnerung – seine *Wiederholung* – begründen. Der Fluss taucht als Täter auf: Er gründet Städte, nährt Menschen und ermöglicht Handel. Daran erinnern sich die Kinder, deshalb nennen sie den Namen des Flusses. Worauf verweist nun der Name des Flusses? Worauf verweist das Wort: Rhein? Der Name verweist auf den vorbeiziehenden Fluss. Zugleich verweist er aber auch auf die Taten des Flusses. Sie bilden seinen Sinn, welcher im Gedicht erinnert ist und mit ihm erinnert wird.

Eine eigentümliche Spannung macht sich bemerkbar. Die Taten des Flusses sind Werke von Menschenhand. Zwar ermöglicht er die gebauten Städte, doch bringt er sie nicht hervor. Der Rhein – stellvertretend für die ganze Natur – ermöglicht den Menschen ein Leben. Insofern ist der Rhein notwendig, doch bringt er die menschliche Welt nicht selbst hervor. Dennoch tritt er an die Stelle der Eltern aus dem *Symposion*. Bezeichnen die Eltern das Entspringen der Kinder, so bezeichnet der Rhein das Entspringen der menschlichen Welt. Beide zeichnen sich durch das Springen aus, beide deuten auf den Ursprung hin.

Der Rhein ermöglicht Werke von Menschen: Werke von Menschenhand wie das Gedicht. Auf diese Charakteristik wurde bereits hingewiesen, als im vorangegangenen Teil der Zu-

⁵⁶ Das Nennen ist in vielerlei Hinsicht der entscheidende Punkt. Dabei geht es nicht so sehr um den Namen als um den Moment des Nennens selbst. De Roche hat dies in seinem Aufsatz einleuchtend herausgearbeitet. Erst das Nennen selbst schafft die Identität, welche ordnend wirkt. Allerdings entsteht dadurch auch erst das Problem der Teilung von Name und Identität – und in letzter Konsequenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem.

sammenhang von Kulturlandschaft und Kunstwerk hinsichtlich des Gedichts mit einem Verweis auf Hannah Arendt (vgl. *Vita activa*, S. 201-212) angesprochen wurde. Was aber tut der Fluss wirklich? Er fließt vorbei – vorbei an den Menschen, vorbei an ihren Städten. Er kümmert sich nicht um die Belange der Menschen und fließt, flieht dem Meer zu. Damit entzieht sich der Fluss dem Zugriff. Der junge ungestüme Rhein flieht vor der Last, die der Mensch sich auf die Schultern zu laden hat. Er will die Freiheit, nicht den festlegenden, identitätsstiftenden Namen. Der junge Rhein versucht die vorsprachliche Einheit sich zu bewahren. Der Fluss will nur der Fluss sein, ohne die Bedeutungsschwere seiner reiferen Zeit. Es heisst schliesslich auch, dass der Rhein die Stimme der Jugend nicht vergessen dürfe – und nicht das Wort der Jugend. Der Rhein ist gegenüber seiner Identität gleichgültig. Das Fliesen macht ihn aus. Und so flieht er auch – flieht vor seinem Ursprung. Insofern vermag der Gesang auch kaum zu enthüllen, was der Rhein ist. Die zentrale Stellung, die dem Wort „kaum“ in Hölderlins Gedicht zukommt, hat de Roche deutlich gemacht. Nicht nur verbindet er über dieses Wort das Gedicht Hölderlins mit dem Schweben in Benjamins Sprachtheorie, seine Ausführungen deuten über die Semantik des Worts „kaum“ als „mit mühe; mühsam, nur mit Anstrengung; mit Verdruss; mit knapper Not“ auch die Ackermetaphorik der Rheinhymne und des Gedichts im Allgemeinen an. (vgl. RRS, S. 39-41).

Ist mit all diesen Ausführungen, die mit dem gegenüber menschlichen Belangen unbeteiligten Vorbeifliessen des Flusses endeten, nun nichts gesagt?

Noch einmal das Gedicht: Ein Hinweis liegt im Namen selbst. Denn der Rhein – im Titel des Gedichts – führt in seinem Fliesen zu einem anderen Ort. Sofort nach dem Namen taucht der Dichter auf. Der Name führt im Gedicht zur „Pforte“, wo der Dichter sitzt und benennt: den Fluss und das Gedicht. Denn der Rhein ist ein Name und kein Fluss – dennoch erinnert er die Charakteristik des Flusses, auf den er verweist: das Fliesen. Der Name ist sowohl derjenige des Flusses als auch derjenige des Gedichts. Der Name ist Sprache – der Fluss in der Sprache.⁵⁷ Seinen Namen tragend verweist das Gedicht auf den Fluss – auf das Fliesen des Flusses. Der Rhein als Name verbindet die beiden: Gedicht und Fluss – im Fliesen; verbindet sie im Nennen des Dichters.

In der vierten Strophe verschmolzen der natürliche Fluss und das Gedicht im *Reinentsprungenen*. Das ist die Pforte als poetologischer Ort, an dem sich der Dichter befindet – der Ort, an dem beide ineinander übergehen: der natürliche Referenzpunkt und das Wort. Zugleich

⁵⁷ Rhein bedeutet Fliesen. (vgl. „R(h)einentsprungenes“ oder *Wie kommt der Rhein zur Sprache?*, S. 34/35) Bereits vorher (vgl. Fussnote 22) war von der Wiederholung des Gedichts durch den Leser die Rede.

nennt das Wort aber das Gedicht. Auch dieses fließt vorwärts – von Strophe zu Strophe – und macht aus dem Rhein seinen Vater. Diese Beziehung liegt im Gedicht. Wie die Verbindung der beiden – Wort und natürlicher Fluss – geschieht, spricht aus der ersten Strophe. Der Gedanke – die Pforte als Metapher – verbindet sie. Der Dichter sitzt am Ufer des Flusses und seine Seele schweift den fernen Küsten zu, die ihrerseits einen Namen tragend auf das Wort, das ihr Name ist, verweisen. Die eigentümliche Verbindung von Wort, Gedanke und natürlichem Referenzpunkt spielt sich hier ab. Davon spricht auch Diotima, wenn sie erklärt, wie eine Erinnerung durch Wiederholung entsteht. (vgl. *Symposion*, 207E) So bilden der Rhein (als Wort), der Dichter mit seinen Gedanken und der natürliche Fluss ein Dreieck. Deutlich zeigt sich aber ein Unterschied zu den Überlegungen im vorangegangenen Teil. Das Dreieck wird durch eine übergeordnete Instanz ergänzt. Ohne den sprechenden Dichter – den Menschen – bliebe es verborgen: Die *Wiederkehr* ist auf die *Wiederholung* angewiesen.

Auch mit dieser zusätzlichen Überlegung gelangen wir zurück zu den endlosen Verweisungen innerhalb der Dreiecksstruktur. Die *Besinnung* aber ist immer noch nicht deutlich. Oder täuscht das? Bis anhin war immer vom Fluss die Rede gewesen. Von den Bezügen, die sich innerhalb des Gedichts zeigen. Eigentlich nahm alles seinen Ausgang aber bei der Frage nach dem Ursprung der Sprache. Der Ursprung, im Zusammenhang des folgenden Zitats neben der in Anlehnung an Previšićs rhythmische Studien in diesem Abschnitt bereits erwähnten zukunftsorientierten Ausrichtung (vgl. HR, S. 176) das Motiv der Wiederholung als Aspekt der Erinnerung vergegenwärtigend, ist ebenfalls im Gedicht zu finden: Er darf nicht vergessen werden.

„Doch nimmer, nimmer vergisst ers.
Denn eher muss die Wohnung vergehn
Und die Sazung und zum Unbild werden
Der Tag der Menschen, ehe vergessen
Ein solcher dürfte den Ursprung,
Und die reine Stimme der Jugend.“

(„Der Rhein“, Verse 90-95, FHA 8, S. 635)

Woher kommt also der Fluss? Er kommt aus diesem Dreieck. Die Flüchtigkeit des Flusses wird gebannt im Namen. Dieser aber bleibt leer, fließt er nicht weiter. Flösse er nicht weiter, gäbe es ihn nicht. Der Name wäre sinnlos – und alsbald verklungen. Seinen Sinn aber erhält er in der *Besinnung* auf ihn, indem er auf den Gedanken, das Denken des Dichters – auf das

Gedicht – verweist. Dieser Gedanke aber speist sich wiederum aus der Wiederkehr des Flusses, an dem der Dichter „an der Pforte“ – an der Pforte zum Ursprung der Sprache – sitzt. Wo der Fluss aber seinen Ausgang nimmt, wo die Quelle ist, wo die Bewegung anfängt, wird wie so manches – so sagt auch die erste Strophe – „Geheim [...] entschieden“. Der Ursprung darf nicht vergessen werden und er wird auch nicht vergessen. Er liegt im Fluss – doch woher dieser Fluss kommt, bleibt – wie die Suche nach seinem Anfang im Quellgebiet deutlich macht – „ein Rätsel“.

Endlich kommen Zweifel am Unterfangen auf, die *Besinnung* im Gehalt des einzelnen Worts eindeutig festzulegen – so als wäre sie auf ihren Anfang zurückführbar oder als käme sich gleichsam zu ihrem Ende – so als wäre das Wort selbst nicht nur in seiner Form – im Sinn von Benvenistes ursprünglicher Bedeutung des Rhythmus – sondern auch in seinem Gehalt festgelegt. Nur wenn Anfang oder Ende der Bewegung der *Besinnung* absehbar würden, so wäre sie – wenn auch aus verschiedener Perspektive, vom Anfang oder vom Ende her – eindeutig festgelegt. Aber die Suche nach dem Sinn in der *Besinnung* führt immer wieder auf ihre formalen Aspekte zurück. Sie führt immer wieder zum Zyklischen in dieser *Besinnung* zurück. Alles dreht sich in einer Schleife: in der wiederholten Wiederkehr der Erinnerung – und doch soll der Ursprung nicht vergessen werden. Kann die *Besinnung* beschrieben werden? Vielleicht, wie vorgeschlagen, in ihren formalen Aspekten – so wie auch Jünger dies tut. Was aber inhaltlich in der *Besinnung* geschieht, entzieht sich jeder Beschreibung. Nicht, dass kein Sinn gefunden worden wäre: Doch warum überhaupt Sinn? Was ist der Grund des Sinns? Kann denn der Name ohne den Fluss gedacht werden? Leuchtet nicht mit dem Namen auch schon der Fluss auf? – Die *Besinnung* hat immer schon stattgefunden,⁵⁸ wäre Sprechen doch sonst unmöglich. Das Wort aber – der Name: Rhein – verlangt sie erneut, damit die „uralte Verwirrung“ – worin das Gedicht endet – wieder durchbrochen werden kann.⁵⁹ Im Gedicht, das mit seiner Beständigkeit eine Welt schafft, liegt erst der Sinn dieser Welt. Dieser führt über das Wort, die Welt, welche das Wort, indem es sinnbildlich den Rhein als Teil davon benennt, bezeichnet, über den Gedanken wieder zurück zum Wort. In ihrer gegenseitigen Bezogenheit fließen die Kristallisationspunkte dieser Bewegung ineinander über. Was bleibt, ist der Fluss.

⁵⁸ Jünger meint: „Die Wiederkehr als solche setzt ein Immer-Daseiendes voraus.“ (S. 23).

⁵⁹ Der Verwirrung liegt ein dreistufiges Modell zugrunde, wonach sich alles zuerst in chaotischer Einheit befindet, sich danach in eine Manigfaltigkeit vereinzelt und in einer Totalität zusammenfindet. (vgl. DA, S. 123-128).

Dieses *Immer-schon* führt, folgerichtig und seiner Gesetzmässigkeit gehorchend, dorthin zurück, wo die vorliegenden Ausführungen begannen. Der Versuch, Sprache zu fassen, führte über theoretische Überlegungen und versuchte diese im konkreten Fall zu prüfen. Als Prüfstein stellte sich die *Besinnung* – der Sinn selbst – heraus. Wie ist diesem Sinn beizukommen? Wie lässt sich verstehen, warum und wie Sinn entsteht, wenn dieser *immer schon* da ist? Wie – zu Jünger zurückzukehrend – kann gleichzeitig gesagt und verstanden werden?

„Als Mittel und Werkzeug, welches aus der Verständigkeit des Verstehens hervorgeht, ist die Sprache ursprünglich nicht gegeben. Wenn ich sie als Mittel und Werkzeug begreife, das die Verständigung des Entstehens ermöglicht, dann vergesse ich, dass ihr Entstehen schon jede Möglichkeit des Verstehens vorwegnimmt, dass also dieses Verstehen immer schon ein Abgeleitetes ist.“

(*Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, S. 21)

Das angeführte Zitat rechtfertigt zwar die gestellte Frage, vermag aber keine eindeutige Antwort zu geben. Zwar mag, was Jünger sagt, einleuchtend sein, doch ist nur schon ein Wort wie „Verständigkeit“ erläuterungsbedürftig und das Erklärungsmuster selbst erweist sich als unhintergebar. Damit verstanden werden kann, muss gesprochen werden, was nur geschehen kann, wenn schon verstanden worden ist. An dieser Stelle, wo die Theorie zähneknirschend aufgeben muss, gleitet der Dichter Hölderlin in die Theologie hinüber. Die *Besinnung* erhält ihre letzte Wendung und deutet weg vom Gedicht.

Auf der Suche nach dem Grund für diese unerklärliche Ungreifbarkeit des Sinns – der *Besinnung* – fällt eine Stelle im zweiten Teil des Gedichts auf. Immer wieder war von den Göttern, Halbgöttern und Menschen die Rede. Doch die Halbgötter werden gegen Ende des Gedichts nicht mehr erwähnt – zum letzten Mal, als der Dichter sie in der zehnten Strophe, wir erinnern uns an den Ausgangspunkt dieser Überlegungen, denkt.

Der Halbgott wird – dem Gedanken der Erinnerung folgend – verinnerlicht. Der Dichter denkt die Halbgötter. Wo sich die Vermittlung zwischen Sterblichen und Unsterblichen anbahnt, werden sie nicht mehr gebraucht. Tatsächlich ist auch nur der Rhein. Der Halbgott, welcher aus dem Tosen und Donnern des Wassers spricht, ist im Innern des Dichters und nirgends sonst. Damit spricht aus der Rheinymne jene von Georgiades aus der deutschen Sprache abgeleitete „menschliche Haltung“, wonach „äussere Welt nur durch die innere angeschaut werden kann.“ (MS, S. 55) Die Natur selbst ermöglicht die Vermittlung als Binde-

glied zwischen dem göttlichen Gedanken und dem göttlichen Wort.⁶⁰ Davon erzählt der Rhein – dieser vermeintliche Halbgott – und der Dichter vernimmt seine Stimme. Und so feiern nun Menschen und Götter „ein Brautfest“ (V. 180). Im Licht der Abendsonne sind beide versöhnt. War „Die Liebesbande verderbt“ (V. 97), so soll sie dann – in dieser Hochzeit – neu geknüpft werden.

In den Strophen 11 und 12 wird dieses „dann“ wiederholt. Damit weist es in die Zukunft und stellt eine Bedingung auf für das, was folgen wird. Wenn er also „den Himmel, den / Er mit den liebenden Armen / Sich auf die Schultern gehäuft“, würdig trägt, den „Gränzen, / Die bei der Geburt ihm Gott / Zum Aufenthalte gezeichnet“, gehorchend – „von selber umfängt ... den Kühnen“ dann „Das Himmlische“ auch. Damit wäre der gegenseitigen Abhängigkeit von Göttern und Menschen, wie sie in Strophe acht beschrieben wird, genüge getan und die Einheit wieder hergestellt. In diesem „dann“ zeigt sich ein eschatologischer Aspekt von Hölderlins Dichtung – vergleichbar mit dem von de Roche hervorgehobenen Wort „kaum“.

Die Unterschiede sind wiederhergestellt und bleiben. Ein jedes hat seinen Platz, wie die Schöpfung vorgesehen hat. Das Überwältigende „des himmlischen Feuers“ (V. 100) weist die „Sterblichen“ (V. 102), die „den Göttern gleich zu werden getrachtet“ (V. 104), in ihre Schranken. In der Schöpfung sind beide vereint: Sterbliche und Unsterbliche.

Diese Ordnung der Schöpfung wird in der zwölften Strophe heraufbeschworen. Sie ermöglicht das oben erwähnte „Brautfest“. Das menschliche Leben wird von den göttlichen Lüften „gelenkt“ und „[d]er Bildner“, welcher „die Berge gebaut, / Und den Pfad der Ströme gezeichnet“, schaut auf die „Schülerin“, bei der er „Gutes mehr / denn Böses“ findet. Und endlich vereinen sich Himmel und Erde, indem „Zur heutigen Erde der Tag sich neiget.“ Die Schülerin deutet darauf hin, dass sie etwas vom Bildner zu lernen hat – vielleicht das Sprechen. Denn im Gedicht „Am Quell der Donau“ entpuppt sich eine Fremdlingin als menschliche Stimme, die kommt, um die anderen zu erwecken. Auch hört der Dichter in der dritten Strophe eine Stimme – die des Rheins.

Auf dem Hintergrund von Timms Überlegungen zu Hölderlins Abendland lässt sich auch die Sonderstellung des Rheins umfassender deuten. Entgegen seinen „Brüdern, [...] Tessin und

⁶⁰ Timm hat die Hinwendung zur Natur als Vermittlerin in Anlehnung an Kopernikus, Kolumbus und Spinoza sowie Herders Rezeption dieser Vorgänger in groben Zügen pointiert beschrieben. „Kopernikus hat den Kosmos universalisiert. Kolumbus hat ihn globalisiert. Und durch Spinoza wurde er mundanisiert. Seine Theorie von der Gleichursprünglichkeit des Göttlichen im Denken wie in der Ausdehnung [...] macht dies möglich, weil sie den Wahrnehmungsglauben zurückverwies in die anthropomorphe Erdanschauung.“ (DA, S. 97)

[...] Rhodanus“, fließt der Rhein in Richtung Nordwesten, als prägendes landschaftliches Element Deutschlands, und nicht nach Süden. Nicht wie die Donau wendet der Rhein sich auch nach anfänglichem Kampf gegen Nordwesten hin. Dort aber liegt das Abendland, dessen Bedeutung in Hölderlins Dichtung Timm so erläutert: „Er [der Abend] lässt eines gleitend ins andere übergehen, ist also ein Zwischen-den-Zeiten und Zwischen-den-Räumen, was ihn prädestiniert, Götter- und Menschenwelt zu versöhnen.“ (DA, S. 155). Der Dichter selbst befindet sich noch in einem Zwischenraum: „Da entspringt die Donau, die den Kontinent nach Osten hin durchdringt. Da entspringt auch der „Vater Rhein“, der die alte Welt westwärts zur neuen öffnet.“ (DA, S. 144) Der Kreis schließt sich hier. Was das Morgenland versprochen hat, soll im Abendland in Erfüllung gehen. So weist Timm auch auf einen Passage aus Hölderlins Hymne „Am Quell der Donau“ (Strophe eins) hin: „So kam / Das Wort aus Osten zu uns.“

Doch entpuppen sich diese Bilder nur als Visionen. Keinesfalls ist dieses „Brautfest“ schon eingetreten. „Und ausgeglichen / ist eine Weile das Schicksal“ (V. 182/183) – doch eben nur eine Weile, solange die Vorahnung dieser Vereinigung anhält. Denn „einigen eilt / Dies schnell vorüber“. (V. 195/196) Und auch wenn andere es länger behalten, muss es doch vergehen. So gilt für die Sterblichen nur, dass sie all dies im „Gedächtnis [...] behalten“ (V. 201) sollen, so sie „das Höchste“ (V. 202) erleben wollen. „Beim Gastmale helle zu bleiben“, (V. 209) gilt es – Hölderlin verweist mit dieser Stelle auf Platons *Symposion*, denn nur einer blieb geistig wach bis in die frühen Morgenstunden, derjenige, welcher als Inbegriff des Denkens galt: Sokrates – zu bedenken gilt es, wie zu Beginn dieser Ausführungen angedeutet wurde, und wie sich nun immer deutlicher zeigt.

Wohin weisen diese Bilder? Ebenso wie der Bildner eine Schülerin hat, so haben diese Bilder ihr Original, ist man geneigt anzunehmen. Ebenso wie der Bildner seine Bilder schafft, so tut dies auch die Schülerin – oder eben des Dichters Stimme. Inspiriert – oder, wie es in der ersten Strophe heisst, „ohne Vermuten, / Ein Schicksal“ vernehmend – vom Bild des ersten Bildners, so schafft der Schüler sein eigenes. Frey hat darauf aufmerksam gemacht, dass es in dieser Passage des Hölderlingedichts weniger um den Inhalt des Gesprochenen geht als um das Sprechen selbst:

„Der Redende ist der Sprache, die er spricht, nicht mächtig. Zwar gibt er sie, aber nur als die ihm selbst wiederum gegebene Gabe, so zu reden, dass er die Sprache der Reinesten gibt.“

(*Studien über das Reden der Dichter*, S. 122)

Das Geheimnisvolle der ersten Strophe, welches in der vierten als Rätsel wiederkehrt, deutet auf den Bildner und sein Bild hin. Längst entschieden ist das Schicksal – es gilt, dieses zu sehen und ihm gerecht zu werden.

So weisen die vorausschauenden Visionen gleichzeitig zurück – vor die zerrissene „Liebesbande“. Dorthin, wo der Bildner – wie es in der zwölften Strophe steht – die Welt, die Berge und Flüsse, gemacht hat. Dorthin, wo das Wort sich unmittelbar manifestiert. Dorthin, wo es dem Menschen im Paradies oblag, den Dingen ihre Namen zu geben – und sich so das Bild des Bildners zu eigen zu machen. Dorthin, wo sich erstmals das Bild vom Wort trennte und so in allem Anfang das Schicksal seinen Lauf nahm, als der Mensch sich in diesem schöpferischen Akt selbst für Gott zu halten begann.

Diese Genealogie ist in der Genesis beschrieben, wo zuerst die Welt aus einem wiederholten sprachlichen Akt Gottes geschaffen wird. Beispielhaft geschieht dies am Anfang der Genesis durch die wiederholte Invokation: „Und Gott sprach“. Gottes Wille, das mediale Wort und das Geschaffene erscheinen darin noch als Einheit. Später kulminiert diese Schöpfungsgeschichte im Johannesevangelium, wo die Einheit von Wort und Gott im Anfang dargelegt ist: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“ (Johannesevangelium 1,1) Später wird diese Einheit noch einmal hinsichtlich der Welt bezeugt: „Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir schauten seine Herrlichkeit [...]“ (Johannesevangelium 1,14) Entscheidend ist aber die kurze Passage unter Genesis 2,19, wo die Schöpfungsgeschichte ein zweites Mal unter dem Aspekt der Benennung erzählt wird: „Und Gott der Herr machte aus Erde alle die Tiere auf dem Felde und alle die Vögel unter dem Himmel und brachte sie zu dem Menschen, dass er sähe, wie er sie nannte; denn wie der Mensch jedes Tier nennen würde, so sollte es heißen.“ Ähnliches macht de Roche bezüglich Hölderlins Rheingedicht aus: „Das zu Nennende soll so, und nur so, heißen, wie es in diesem „reinen“ Augenblick ursprünglichen Nennens zur Sprache kommt.“ (RRS, S. 37) Im Dichten geschähe somit das ursprüngliche Nennen, was Benjamin in seiner Sprachtheorie für den Namen in Anspruch nimmt, (vgl. GS II.I, S. 149) selbst immer wieder.

Schuf der Bildner die Erde, d.h. die Natur, mit ihrer Ordnung, so schafft der Mensch eine Welt mit ihrer Ordnung. Entsprang dem göttlichen Gedanken die Erde (und das All), so entsprang dem menschlichen Gedanken eine Welt, indem er mit den Namen der göttlichen Schöpfung seine Ordnung gab. Mit diesem Gedanken wurde der Fluss bedacht: und zum Rhein. Der Halbgott wurde befreit von „den Fesseln“ und gleichzeitig festgelegt – identifi-

ziert. So unterliegt er zugleich dem Zwang und der Freiheit – wie das in Heideggers Begriffen der „Zucht“ und der „Not“ (GA 39, S. 245) beschrieben wurde.

Die Sprache spielt auf beiden Ebenen eine entscheidende Rolle. Wie das Gedicht seinen Dichter braucht, so braucht die Schöpfung ihren Schöpfer. So muss der Dichter auch die Halbgötter kennen, die ihm Kundschaft von der Schöpfung und dem Schöpfer geben, gibt er doch selbst wiederum Kundschaft davon. Die Botenfunktion als wichtigste Aufgabe der Halbgötter ist im *Symposion* (vgl. 202B) beschrieben. Die Gesamtheit der Natur fungiert in diesem Sinn – im Gedicht vertreten durch den Fluss – als Halbgott. Daran anknüpfend stellt sich die Frage nach dem Sinn erneut. Wie kommt der Rhein zur Sprache, wenn er nicht als Sinnbild auftritt? (vgl. RRS, S. 32) Zwar tritt der Fluss auch als Sinnbild auf – doch nicht nur, wie die Erläuterungen zeigen. Muss damit die Naturbetrachtung selbst als Grund für die Sinnhaftigkeit angenommen werden? Ermöglicht die Naturbetrachtung den ursprünglichen Anfangsmoment einer sprachlichen Schöpfung? Damit, dass der Dichter selbst nur immer wieder Kundschaft gibt, entschlüpft die Antwort zur Frage nach dem Ursprung aber. Der Dichter vermag zwar immer wieder diesen Ursprung zu vollziehen, doch was dabei geschieht, bleibt – auch wenn er ahnt – ihm und allen verborgen.

Worauf gilt es sich also zu besinnen? – Auf die Besinnung selbst: auf diesen ursprünglich göttlichen Akt, der sich im Anfang als Einheit von Wort und Bild, als Wort und Realität im göttlichen Gedanken des Schöpfungsakts manifestiert.

De Roche beschreibt dies auf den Moment des Dichtens bezogen: „Er [der Rhein] ist in diesem Augenblick weder ein natürlich gegebener Gegenstand vor der Sprache noch ein sprachlich gegebener [...]“ (S. 39) Analog vollzieht sich in der biblischen Beschreibung des Schöpfungsakts die Trennung in Name und Entität – in Bezeichnendes und Bezeichnetes. Damit erklärt sich auch, weshalb Hölderlin in der siebten Strophe schreibt, „[D]er Tag der Menschen“ müsse „zum Unbild werden“, „ehe vergessen / Ein solcher dürfte den Ursprung, / Und die reine Stimme der Jugend.“ Erst in der Sprache gibt es den Fluss überhaupt. Erst mit dem göttlichen Wort entsteht er. Und erst die Sprache der Menschen verleiht ihm Dauerhaftigkeit.

Die Spannung zwischen Bild und Unbild rückt eine visuelle Komponente des Gedichts bzw. der Sprache ins Zentrum. Das visuell aufgefasste Gedicht kann so als Remineszenz des ursprünglichen Worts bzw. der ursprünglichen Benennungssituation gesehen werden. Das Bild spielt bei Benjamins kurzem Verweis auf den Maler Müller in einer „Verbindung von An-

schauung und Benennung“ (GS II.I, S. 152) eine wichtige Rolle. Demzufolge ermöglicht die Anschauung die Benennung – sobald aber das Bild, in einem Umkehrschluss zu Hölderlins Vers, zerstört ist, kann auch die Benennung nicht mehr erfolgen.

Mit dieser Besinnung endet das Gedicht. Sinclair weiss um die Anwesenheit des Gotts und er ist bereit für die Offenbarung, wenn sich aus „[U]ralte[r] Verwirrung“ Gott wieder erhebt und zeigt. Doch wie der Rhein im Gedicht seine Mündung nicht erreicht, so ist auch die „[u]ralte Verwirrung“ noch nicht wieder eingetreten. Erst sie ermöglicht einen gänzlichen neuen Sprung, ein anfängliches Entspringen – einen Ur-sprung im anfänglichen Sinn.

Was sich in Hölderlins Gedicht abspielt, vereinigt alle Momente der *Besinnung* wie sie bei Jünger zu finden waren. Nicht nur zeigt sich der Zusammenhang von Wort, natürlicher Entität und dem Gedanken. Das Gedicht – sich aus dem Zusammenhang der sprachlichen Momente entwickelnd – führt auch vor, woher die Besinnung kommt und wohin sie geht. Das R(h)einentsprungene zeigt sich in seiner ganzen Breite. Was dem Fluss Rhein entspringt, weist auf die Reinheit der sprachlichen Herkunft. Sowohl der in die Vergangenheit gerichtete Teil der *Besinnung* als auch der in die Zukunft gerichtete Teil kommen vor. Hölderlins Gedicht reicht bis an den imaginierten Anfang zurück, wo die Sprache ursprünglich herkommt, und es reicht offenbarend in die Zukunft, wenn die Momente des Ursprungs – dem Sprung entgegen – wieder eins sein werden. Zwar liegen beide Punkte im mystisch-mythischen Bereich, doch zeigt es sich, dass die Sinnstruktur von Hölderlins Gedicht die gesamte sprachliche Entwicklung umfassen muss. Im Rückgriff auf diese Entwicklung – im Rückgriff auf Geschichte – erschliesst sich erst und ergibt sich Sinn.

Der Fluss wird nicht rein genannt – sondern Rhein. Der Ort des Dichters, wo eine reine Nennung möglich wäre, ist kein Ort. Wie der erwähnte imaginierte Anfang, in der Vergangenheit konstruiert (Der Dichter sass am Ort der reinen Nennung), verschreibt sich der Dichter nur selbst wieder einer noch grösseren Fiktion und die Widmung wird damit fast gefordert, muss der Rhein doch fortgeschrieben werden – durch „Isaak von Sinclair“. Nicht nur die Reinheit des Entspringens, sondern das Entspringen selbst bleibt damit ein Rätsel. Ein Rätsel, das es nicht zu erklären, sondern zu verstehen gilt. Ein Rätsel, dessen Rätselhaftigkeit für wahr genommen werden muss – ein Rätsel, „wogegen wir keinen Rat wissen im Sinne der alltäglichen, rechnenden Verfügung.“ (GA 39, S. 247)

Schluss

Die Bewegung der Besinnung erwies sich auch im einzelnen Gedicht als schwer zu fassender Begriff. Fast scheint es, als zerrinne die geleistete begriffliche Arbeit aus dem ersten Teil „Ausgangspunkt der Problemstellung: Wissenschaft, Philosophie und Dichtung“ wieder zwischen den Fingern, wenn im zweiten Teil „Der Ursprung im Gedicht“ die Rätselhaftigkeit des Ursprungs, das Geheimnis des Benennens, erst mit aller Kraft deutlich wird. Die Sprache als Ort der Freiheit und der Notwendigkeit bleibt ein Problem, das zu denken gibt. Noch einmal sei dabei auf die pointierte Formulierung in der Einleitung verwiesen: Mitteilung ist nur nötig, wenn die Zeit fortschreitet – allerdings ist umgekehrt Mitteilung nur möglich, wenn die Zeit stillsteht. Denn wenn die Zeit stillsteht, ist immer schon mittgeteilt. Wenn die Zeit aber nicht stillsteht, so fehlt das stabile verbindende Element. Nicht zuletzt verbirgt sich hinter diesem Problem eine latente Spannung, die sich durch die ganze Arbeit gezogen hat: die Spannung zwischen Sinn und Bedeutung – oder, anders gefasst, diejenige zwischen Bedeutung und Bezeichnung.

Die Sprache als Medium der Mitteilung bedarf der konstanten Bedeutung. Wo die Bedeutung nicht gegeben ist, zerfällt die Sprache – zumindest als die Sprache des Menschen. Denn es ist wohl verwehrt, jene Benjaminsche reine Namenssprache zurückzugewinnen, in der vollkommene Erkenntnis und damit umfassende Einheit zwischen Mensch und Natur war. So herrscht in der Sprache auf der einen Seite eine bedeutungstragende Notwendigkeit. Auf der anderen Seite bricht sich eine identitätsstiftende Freiheit Bahn:

„Als Weg besteht sie [die Sprache] nur in der Weglosigkeit. Indem sie sich diesen Weg schafft, ist ihr Gang das Sichbahnen im Ungebahnten. Die Weglosigkeit können wir Wildnis nennen.“

(Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht, S. 22)

Dort, wo die Wildnis – Hölderlins „[u]ralte Verwirrung“ (Vers 221) – aufgebrochen wird, kommt das Singuläre zu seinem Recht. Dort, wo die identitätsstiftende Bezeichnung das Einzelne heraushebt, verbürgt der Name dem Singulären seine Einzigartigkeit – als Remineszenz einer „vollkommen erkennend[en]“ (GS II.I, S. 152) Sprache.

„Aber offenbar ist diese Benennung nur der Ausdruck der Identität des schaffenden Wortes und des erkennenden Namens in Gott, nicht die vorhergenommene Lösung jener Aufgabe, die Gott ausdrücklich dem Menschen selbst zuschreibt: nämlich die Dingen zu benennen.“

(*Über Sprache überhaupt und über die Sprach des Menschen*, GS II.I, S. 151)

Die Identitätsstiftung durch die Benennung selbst steht aber trotz allem unter einer prekären Spannung. Denn bevor der Horizont der Überlegungen sich in den letzten Passagen des zweiten Teils „Der Ursprung im Gedicht“ wieder auf die Theologie hin öffnete, führten die Überlegungen zurück zur paradoxen Wendung, der Fluss sei dasjenige, was bliebe. Gerade der Fluss ist aber das, was – dem alten Paradox Heraklits folgend: „In dieselben Flüsse steigen wir und steigen wir nicht, wir sind und wir sind nicht.“ (*Die Vorsokratiker I*, Fragment 95 (B 49a), S. 273) – nie gleich bleibt. In Bezug auf den natürlichen Fluss „Rhein“ mag dies plausibel erscheinen. Woher kommt aber die ständige Veränderung im Fluss der Sprache?

In der *Wiederkehr* kehrt die Sprache als Sprache wieder. Die *Wiederkehr* wiederholt, was die Sprache als Sprache ist. Doch zeigt sich, dass die *Wiederkehr* nicht ohne die *Wiederholung* auskommt. Das passiv Wiederkehrende ist nicht ohne das aktiv Wiederholte denkbar. Darin liegt die Sprache in ihrer Unvollkommenheit begründet – im Wechselspiel von Passivität und Aktivität. Die *Besinnung* ist nur aufgrund dieses Spiels möglich. Dieses Spiel aber ist eine Differenz: die Differenz zwischen *Wiederkehr* und *Wiederholung*. So kehrt das Fremde in die Sprache ein, das Frey in seiner Untersuchung von Rousseaus Position und der zentralen Frage – „wie nenn’ ich den Fremden?“ (Vers 149) – in Hölderlins Rheinymne vorfindet (vgl. SRD, S. 109) und Schestag in der *Notiz zu Poesie und Eros* als „Risse“ (S. 42) im Erinnerungsbild ausmacht.

Gerade diese Risse erinnern in betörender Weise an das eingangs beschriebene Bild Kellers aus *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, wo sich ein Riss durch die idyllische Landschaft zieht, der die Entfaltung der Geschichte erst vorantreibt. Damit kommt, neben diesen passiven und aktiven Momenten, die Zeit wieder ins Spiel und mit ihr das Gedicht als paradigmatischer Ort zur Darstellung des Ursprungs. Denn, wie sich gezeigt hat, lässt sich im Gedicht, wo das „Verhältnis zwischen Vers und Satz“ (S. 9) als Jüngers *doppeltes continuum* wirksam ist, das doppelte continuum der Sprache in einer Umdeutung von Jüngers Begriff besonders deutlich sehen und hören. Ob dies in besonderem Mass durch den einwortigen Vers, wie er in dieser Arbeit mit spekulativer Radikalität postuliert worden ist, geleistet wird, bleibt zu untersu-

chen. Nicht zuletzt verlangt aber diesbezüglich Celans Dichtung nach einer eingehenden Untersuchung.

Die im umgedeuteten doppelten continuum bestimmenden Zeitordnungen – eine lineare und eine zyklische – hängen direkt mit dem Problem der Besinnung zusammen. Denn sofern die Besinnung in einem ersten Gestus der Erinnerung rückwärtsgewandt ist, perpetuiert sie die bedeutungstragende Notwendigkeit in der Sprache, indem sie immer wieder aktualisiert. So macht sich noch einmal die Scharnierfunktion der Erinnerung deutlich. Richtet sich die Besinnung in einem aktivischen Moment aber in einem zweiten Gestus der Erinnerung in die Zukunft, so ermöglicht sie identitätsstiftende Freiheit. Diese identitätsstiftende Freiheit spricht aus der Rheinymne in der Parallelisierung von Fluss und Gedicht: „Entspringen und Nennen sind durch nichts bedingt, von nichts abhängig, aus nichts ableitbar.“ (RRS, S. 38) Das ist jene Freiheit, die – auch wenn die Besinnung wesentlich vielfältiger geschieht – der Kunst am Anfang dieser Arbeit im Abschnitt „Das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung“ zugesprochen wurde. So verdoppelt sich die Besinnung, indem sie Bedeutung erhält. Der Sinn allerdings ist, in einer paradoxen Wendung, sie selbst. Und darin liegt auch der Grund, warum die Suche fehlschlägt und ein konkreter Sinn immer wieder entgleiten – und wieder aktualisiert werden – muss.

Es ist daher auch nicht weiter erstaunlich, dass immer wieder mythische Anfänge bemüht werden müssen – dass das wissenschaftlich-philosophische Denken gleichsam zu kurz zu greifen scheint. Daran führt, so scheint es, kein Weg vorbei. Theoretische Reflexion und die konkrete Sprache, wie beispielsweise im Gedicht, erweisen sich als irreduzibel. Zwar sind theoretische Elemente feststellbar, doch endet alles Nachforschen dort, wo das allererste Beispiel selbst wieder zurückverweist. Dorthin, wo kein Nachforschen mehr möglich ist. So verwundert es auch nicht, dass August Wilhelm Schlegel, ein Zeitgenosse Hölderlins, in seiner Vorlesung zur Kunstlehre den Ursprung der Sprache zwar im Sinne dieser Arbeit definiert, nur um ihn danach mit der Schöpfung zu vergleichen – und seine Überlegungen damit wieder aus dem Bereich des gesicherten Wissens, wie es die Wissenschaft fordert, herauszunehmen:

„Sehr häufig hat man dabei das Philosophische, d.h. die Ableitung der Sprache aus der Natur des menschlichen Geistes, und die Darlegung des Ganges, den er dabei notwendig nehmen musste, mit dem Historischen, wirklich Vorgefallenen, was man davon wissen zu können glaubte, vermischt und verwechselt; z.B. die Zurückführung aller Sprachen auf eine gemeinschaftliche Stammsprache gleich

mit jenen Untersuchungen verknüpft. Daher dann eine Menge unhaltbare Hypothesen. Wir betrachten den Ursprung der Sprache überhaupt nicht als etwas in einen gewissen Zeitpunkt zu Setzendes, sondern in dem Sinne wie die Sprache immer noch entsteht, sowie die Schöpfung der Welt sich jeden Augenblick erneuert.“

(Die Kunstlehre, S. 235)

Hölderlin selbst drückt sich diesbezüglich auch unerwartet vage aus. Im Gedächtnis – also erinnert – bleibt das Beste. Doch was ist dieses Beste, wenn es nicht zurückgebunden werden soll an antike Erzählungen? Was ist das Erlebnis des Höchsten ausser einer Poetheologie, wie sie Timm beschreibt? (vgl. DA, S. 13-16) Könnte dieses Abgleiten in theologische Erklärungen für die sinnhafte Einheit der sprachlichen Momente ein Indiz dafür sein, dass der Ursprung eben anfangslos in einer ungekannten Radikalität gedacht werden müsste? Böte der Begriff des Ursprungs damit eine befriedigende Alternative für den urmenschlichen Drang, zwingende lineare Entwicklungen sehen zu wollen? Ein Drang, wie er aus Schlegels Zitat spricht, wenn Alles, die unzähligen Sprachen, auf Eines, eine tatsächliche „Stammsprache“, zurückgeführt werden soll. Könnte der Begriff des Ursprungs der zwingenden Entwicklung diejenige Freiheit entgegenstellen, die zwar unerhörte Spekulationen aber kein gesichertes Wissen zulässt, damit Raum bleibt für das Neue?

Bibliographie

Nachschlagewerke

- *Benjamin-Handbuch*, hrsg. v. Burkhard Lindner, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2006.
- *Brockhaus, Bd. 8, 19. Auflage*, F.A. Brockhaus GmbH, Mannheim 1989.
- *Brockhaus, Bd. 17, 19. Auflage*, F.A. Brockhaus GmbH, Mannheim 1992.
- *Deutsches Wörterbuch* (Jacob und Wilhelm Grimm), Band 1, Verlag S. Hirzel, Leipzig 1854.
- *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Band 11, Schwabe Verlag, Basel 2001.
- *Sachwörterbuch der Literatur*, hrsg. v. Gero von Wilpert, Kröner Verlag, 8. Auflage, Stuttgart 2001.
- *Das Herkunftswörterbuch*, hrsg. v. Günther Drosdowski, Duden Bd. 7, 2. Auflage, Dudenverlag 1989.

Primärliteratur

- Hölderlin, Friedrich: „Der Rhein“, in: *Frankfurter Ausgabe* Bd. 8, hrsg. v. Dietrich E. Sattler, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main/Basel 2000.
- Hölderlin, Friedrich: „Am Quell der Donau“, in: *Frankfurter Ausgabe* Bd. 8, hrsg. v. Dietrich E. Sattler, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main/Basel 2000.
- Hölderlin, Friedrich: Homburger Folioheft, in: *Frankfurter Ausgabe* Supplement III, hrsg. v. Dietrich E. Sattler, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main/Basel 2000.
- Hölderlin, Friedrich: „Der Rhein“, in: *Stuttgarter Ausgabe* Bd. 2,1, hrsg. v. Friedrich Beissner, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1951.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Schriften* Bd. 10.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.
- Agamben, Giorgio: *Idee der Prosa*, übers. v. Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003. (IdP)
- Angehrn, Emil: *Die Frage nach dem Ursprung*, Wilhelm Fink, München 2007.
- Arendt, Hannah: *Vita activa*, 5. Auflage, Piper Verlag GmbH, München 2007.
- Arendt, Hannah: *Was ist Politik?*, Piper Verlag GmbH, München 2003.

- Aristoteles: *Poetik, Werke* Band 5, übersetzt von Arbogast Schmitt, hrsg. v. Hellmut Flashar, Akademie Verlag, Berlin 2008.
- Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse*, Zweite Auflage, *Werke*, hrsg. u. übers. v. Carl Johann Perl, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1964.
- Aurelius Augustinus: *Der Gottesstaat Bd. 1, Werke*, hrsg. u. übers. v. Carl Johann Perl, Paderborn 1979.
- Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: *Gesammelte Schriften I.I* (S. 7-122), hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.
- Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *Gesammelte Schriften IV.I* (S. 9-21), hrsg. v. Tillman Rexroth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Gesammelte Schriften I.II* (S. 691-703), hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.
- Benjamin, Walter: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: *Gesammelte Schriften II.I* (S. 140-157), hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften I.I* (S. 203-430), hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.
- Benveniste, Emile: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. v. Wilhelm Bolle, List Verlag, München 1974.
- Celan, Paul: *Die Gedichte*, Kommentierte Gesamtausgabe, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003. (DG)
- *Die Bibel*, nach der Übersetzung Martin Luthers, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1999.
- Böschenstein, Bernhard: *Hölderlins Rheinymne*, Atlantis Verlag, Zürich 1968.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000.
- Edmundson, Mark: *Literature against philosophy*, Cambridge University Press, 1995.
- Frey, Hans-Jost: *Der unendliche Text*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.
- Frey, Hans-Jost: *Kritik des freien Verses*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1980. (KfV)
- Frey, Hans-Jost: *Studien über das Reden der Dichter*, Wilhelm Fink Verlag, 1986. (SRD)
- Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Sprache*, Springer Verlag, Heidelberg 1974. (MS)
- Georgiades, Thrasybulos: *Der griechische Rhythmus*, Hans Schneider Verlag, Tutzing 1977. (GR)

- Hart Nibbrig, Christiaan Lucas: „Ver-rückte Augenblicke. Vom Atmen der Texte“, in: *Rhythmus* (S. 93-108), hrsg. v. Barbara Naumann, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: *Holzwege* (GA 5, S. 1-74), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977.
- Heidegger, Martin: »... dichterisch wohnet der Mensch ...«, in: *Vorträge und Aufsätze* (GA 7, S. 189-208), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000.
- Heidegger, Martin: *Die Zeit des Weltbilds*, in: *Holzwege* (GA 5, S. 75-113), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977.
- Heidegger, Martin: *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“* (GA 39), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1999.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (GA 2), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977.
- Heidegger, Martin: *Brief über den »Humanismus«*, in: *Wegmarken* (GA 9, S. 313-364), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976.
- Heidegger, Martin: *Wissenschaft und Besinnung*, in: *Vorträge und Aufsätze* (GA 7, S. 37-65), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000.
- Jünger, Friedrich Georg: *Rhythmus und Sprache im Deutschen Gedicht*, Klett Verlag, Stuttgart 1952.
- Kayser, Wolfgang: *Geschichte des deutschen Verses*, A. Francke Verlag, München 1960. (GV)
- Keller, Gottfried, Romeo und Julia auf dem Dorfe, *Sämtliche Werke* Bd. 4, hrsg. v. Walter Morgenthaler, Stroemfeld Verlag, Zürich 2000.
- Kemper, Hans-Georg: *Von der Reformation bis zum Sturm und Drang*, in: *Geschichte der deutschen Lyrik*, Reclam, Stuttgart 2004.
- Moritz, Karl Philipp: *Versuch einer deutschen Prosodie*, Neue Auflage, Sandersche Buchhandlung, Berlin 1815. (VdP)
- Neumann, Peter Horst: *Zur Lyrik Paul Celans – Eine Einführung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1990.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1999.
- Platon: *Das Gastmahl (Symposion)*, übersetzt von Kurt Hildebrandt, Reclam Verlag, Stuttgart 2001.
- Previšić, Boris: *Hölderlins Rhythmus*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 2008. (HR)
- Previšić, Boris: »Pré-sens/ce« des Rhythmus, in: *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst*, hrsg. v. Marco Baschera und André Bucher, Wilhelm Fink Verlag, München 2008. (PdR)
- Roche, Charles de: *Monadologie des Gedichts*, Wilhelm Fink, München 2013. (MdG)

- Roche, Charles de: „*R(h)einentsprungenes*“ oder *Wie kommt der Rhein zur Sprache?*, in: *Texttreue*, hrsg. v. Jürg Berthold und Boris Previšić, Peter Lang Verlag, Bern 2008. (RRS)
- Schestag, Thomas: *Notiz zu Poesie und Eros*, in: *Für die Beweglichkeit. Zwischen Strukturiertheit und Motorik*, hrsg. von Christian Steinacher, Linz 2005.
- Schlegel, August Wilhelm: *Die Kunstlehre*, Kritische Schriften und Briefe II, hrsg. von Edgar Lohner, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1963.
- Schottlaender, Rudolf: *Ursprung, Ursache, Urheber*, hrsg. von Ernst Oldemeyer, Königshausen & Neumann, Würzburg 1989.
- Schwab, Gustav: *Sagen des klassischen Altertums*, neu bearbeitet von Ilona Paar, Verlag Carl Ueberreuter, Wien 1977.
- Timm, Hermann: *Dichtung des Anfangs*, Fink Verlag, München 1996. (DA)
- Urbich, Jan: *Darstellung bei Walter Benjamin*, Walter de Gruyter, Berlin 2012.
- *Die Vorsokratiker I*, übersetzt von Jaap Mansfeld, Reclam Verlag, Stuttgart 2008.

Siglenverzeichnis

- DA: *Dichtung des Anfangs* (Hermann Timm)
- DB: *Darstellung bei Walter Benjamin* (Jan Urbich)
- DG: *Die Gedichte* (Paul Celan)
- GR: *Der griechische Rhythmus* (Thrasybulos Georgiades)
- GV: *Geschichte des deutschen Verses* (Wolfgang Kayser)
- HR: *Hölderlins Rhythmus* (Boris Previšić)
- IdP: *Idee der Prosa* (Giorgio Agamben)
- KfV: *Kritik des freien Verses* (Hans-Jost Frey)
- MdG: *Monadologie des Gedichts* (Charles de Roche)
- MS: *Musik und Sprache* (Thrasybulos Georgiades)
- PdR: *»Pré-sens/ce« des Rhythmus* (Boris Previšić)
- RRS: „*R(h)einentsprungenes*“ oder *Wie kommt der Rhein zur Sprache?* (Charles de Roche)
- SRD: *Studien über das Reden der Dichter* (Hans-Jost Frey)
- VdP: *Versuch einer deutschen Prosodie* (Karl Philipp Moritz)

Lebenslauf

Fabian Schwitter (*05.11.1984) ist in Horgen aufgewachsen. Nach abgeschlossener Matur an der Kantonsschule Rämibühl (MNG) in Zürich hat er zwischen 2005 und 2013 an der Universität Zürich Philosophie, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Anglistik studiert. Während des Studiums war er im Sozialbereich tätig und arbeitet als Journalist beim Tages-Anzeiger. Neben einer breit gefächerten literarischen Tätigkeit sowie philosophischen Publikationen in der studentischen Zeitschrift φ ist Fabian Schwitter Mitbegründer der Literaturzeitschrift *delirium*. Er lebt in Zürich. Die vorliegende Lizentiats-Arbeit wurde im Fach Neuere Deutsche Literaturwissenschaft (1. Nebenfach) unter der Betreuung von Prof. Dr. Charles de Roche verfasst.