

Bruno Duarte  
(Lisbona)

## *Kentauren-Übersetzen* *Hölderlins Schema von Begriff und Bild*

*ABSTRACT.* In the last of the *Pindar-Fragments*, a set of nine pieces translated by Friedrich Hölderlin around 1803-1805, the myth of the Centaurs as the symbol for violence and transgression is made to disintegrate and is replaced by an autonomous narrative depicting the birth of culture and civilization. In Hölderlin's commentary, "the concept of the Centaurs" is said to correspond to the "spirit of a river", upon which the text seeks to summon up the "image" underlying that same concept. This dynamics of concept and image leads one to fully reconsider the interplay between translation and interpretation.

Wenn wir einen Gegenstand auf dem Wege des Denkens im engeren Sinne aufgefaßt haben, so sind hier die relativ entgegengesetzten Merkmale die herrschenden, und durch diese Einzelheiten wird ein Begriff vom Gegenstande gedacht. Begriff und Bild sollen also dasselbe darstellen, aber sie thun es auf eine andre Weise. Theilen wir einem andern einen Begriff mit, so wird dies den Erfolg haben, daß er sucht, sich den Gegenstand auch als Bild darzustellen; aber er wird auch wissen, daß dies nicht dieselbe Thätigkeit ist. Es wird also das Bild immer gleichsam die stetige Darstellung des Gegenstandes, der Begriff die discrete Darstellung sein. Man geräth hier auf den Irrthum, daß man sich denkt, Begriff und Bild seien noch auf andre Weise verschieden, indem das Bild nur den Gegenstand darstelle, wie die organischen Eindrücke darin vereinzelt sind, der Begriff dagegen sei allgemein. Dies ist unrichtig; im Begriff kann eine mannichfache Abstufung gesetzt sein vom Allgemeinen und Besondern, aber das Bild ist derselben Abstufung fähig. Auf dieselbe Weise können wir den Begriff bis aufs Einzelne verfolgen, wie wir das Bild auf das ganz Allgemeine ausdehnen können.

Friedrich Schleiermacher, *Vorlesungen über die Dialektik*

Als letztes seiner *Pindarfragmente*, eine Reihe von neun Bruchstücken aus Pindar, die zwischen 1803 und 1805 entstanden sind, wählte Hölderlin Pindars Darstellung der Sage vom Kentauren Eurytion, der «auf [dem] Fest der Lapithen» im Haus des Königs Peirithoos, vom Wein «berauscht» und «rasend» geworden, sich der Braut Hippodameia näherte und damit «schändliche Greuel [...] begann» – so Homer in der *Odyssee* (XXI: 295ff.). Diese mythologische Szene von Streit und Gewalt – die sogenannte Kentauroma-

chie, die mit der Niederlage der Kentauren endete – wird von Hölderlin wie folgt betitelt, übersetzt und schließlich kommentiert:

*Das Belebende.*

Die männerbezwingende, nachdem  
 Gelernet die Centauren  
 Die Gewalt  
 Des honigsüßen Weines, plözlich trieben  
 Die weiße Milch mit Händen, den Tisch sie fort, von selbst,  
 Und aus den silbernen Hörnern trinkend  
 Bethörten sie sich.

Der Begriff von den Centauren ist wohl der vom Geiste eines Stromes, sofern der Bahn und Gränze macht, mit Gewalt, auf der ursprünglich pfadlosen aufwärtswachsenden Erde.

Sein Bild ist deswegen an Stellen der Natur, wo das Gestade reich an Felsen und Grotten ist, *besonders an Orten, wo ursprünglich der Strom die Kette der Gebirge verlassen* und ihre Richtung queer durchreißen mußte.

Centauren sind deswegen auch ursprünglich Lehrer der Naturwissenschaft, weil sich aus jenem Gesichtspuncte die Natur am besten einseh'n läßt.

In solchen Gegenden muß' ursprünglich der Strom umirren, eh' er sich eine Bahn riß. Dadurch bildeten sich, wie an Teichen, feuchte Wiesen, und Höhlen in der Erde für säugende Thiere, und der Centaurer war indessen wilder Hirte, dem Odysäischen Cyklops gleich; die Gewässer suchten sehndend ihre Richtung. Jemehr sich aber von seinen beiden Ufern das troknere fester bildete, und Richtung gewann durch festwurzelnde Bäume, und Gesträuche und den Weinstok, destomehr muß' auch der Strom, der seine Bewegung von der Gestalt des Ufers annahm, Richtung gewinnen, bis er, von seinem Ursprung an gedrängt, an einer Stelle durchbrach, wo die Berge, die ihn einschlossen, am leichtesten zusammenhiengen.

*So lernten* die Centauren *die Gewalt des honigsüßen Weins*, sie nahmen von dem festgebildeten, bäumereichen Ufer Bewegung und Richtung an, und warfen *die weiße Milch und den Tisch mit Händen weg*, die gestaltete Welle verdrängte die Ruhe des Teichs, auch die Lebensart am Ufer veränderte sich, der Überfall des Waldes, mit den Stürmen und den

sicheren Fürsten des Forsts regte das müßige Leben der Haide auf, das stagnierende Gewässer ward so lange zurückgestoßen, vom jäheren Ufer, *bis es Arme gewann*, und so mit eigener Richtung, von selbst *aus silbernen Hörnern trinkend*, sich Bahn machte, eine Bestimmung annahm.

Die Gesänge des Ossian besonders sind wahrhaftige Centaurengesänge, mit dem Stromgeist gesungen, und wie vom griechischen Chiron, der den Achill auch das Saitenspiel gelehrt.<sup>1</sup>



Michelangelo, centauromachia [Zentaurenschlacht], 1492 ca.  
(Bild von Saïlko, GFDL – Cc-by-sa-3.0)

Hölderlins Kommentar steht sichtlich in enger Beziehung zur narrativen Struktur seiner Übersetzung. Diese Tatsache allein zwingt jede philologische Untersuchung, die Präsenz des Übersetzers als Störung unmittelbar wahrzunehmen. Eine bloße Überprüfung des deutschen Textes auf semantische Entsprechung mit dem griechischen Original, wie sie etwa bei Hölderlins früheren *Pindarübertragungen* noch vorstellbar war<sup>2</sup>, wird hier unmöglich, weil der Leser von Anfang an mit einer Metasprache konfrontiert

<sup>1</sup> *MA* II: 384.

<sup>2</sup> Die Hölderlin-Forschung hat sich wiederholt mit der Pindar-Rezeption des Dichters beschäftigt. Siehe z.B.: Maurice B. Benn: *Hölderlin and Pindar*. 'S-Gravenhage 1962; Dieter

ist, die über einfache Marginalien oder Randbemerkungen hinausgeht. Vielmehr handelt es sich um eine dichte, mehrschichtige Prosaschrift, die auf die Bestandteile der sieben Verse zurückgreift, um ihre Bedeutung und Reichweite bis ins Extreme auszudehnen.

Augenscheinlich bewirkt Hölderlin eine absichtsvolle Entstellung und völlige Umdeutung von Sinn und Inhalt des Mythos, dessen klassische Überlieferung ihm aller Wahrscheinlichkeit nach aus verschiedenen Quellen bekannt war, u.a. durch Ovids *Metamorphosen* (210ff.) und Homers *Ilias* (II: 742ff.).

Aus einer imaginierten, teilweise belegten Verwandtschaft und Gleichartigkeit der mythischen Gestalt der Kentauren mit der des Stromes als Sinnbild der Natur schreibt er Pindars Text so radikal um, dass daraus eine «kulturgeschichtliche Parabel»<sup>3</sup> bzw. eine «kulturgeschichtliche Ätiologie» entsteht, die als Erzählung des «Übergang[s] von der Naturgeschichte zur Kulturgeschichte aus den geologischen Anzeichen und den Worten der Sprache»<sup>4</sup> ihre eigenen Gesetze besitzt.

Der Übersetzer «turns the Pindar on its head, forcing it into new meaning»: Gerade das, was in der Originalfassung als die «eruption of the primitive side of the Centaurs» vorkommt, nämlich ihre Wildheit und zerstörerische Kraft, wird von Hölderlin als «a process of civilization»<sup>5</sup> betrachtet und in eine plastisch komponierte Geschichte der Bewegung der Ströme umgeleitet, aus der am Ende fast spontan eine eigenartige Figuration des Gesanges entspringt, worin Kentaure und Strom wieder zusammengebunden erscheinen.

In der Forschung folgte dem detaillierten Vergleich von Pindars «wahre[r]» Gestaltung des Mythos mit ihrer Umformung durch Hölderlin

---

Bremer und Christiane Lehle: Zu Hölderlins Pindar-Übersetzung. Kritischer Rückblick und mögliche Perspektiven. In: Neue Wege zu Hölderlin. Hrsg. von Uwe Beyer. Würzburg 1994: 71-111; Albrecht Seifert: Hölderlin und Pindar. Eggingen 1998; Ders.: Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption. München 1982; Martin Vöhler: Pindarrezeptionen. Sechs Studien zum Wandel des Pindarverständnisses von Erasmus bis Herder. Heidelberg 2005.

<sup>3</sup> Eva Koczisky: Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk. Würzburg 1997: 28.

<sup>4</sup> Michael Franz: Pindarfragmente. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Johann Kreuzer. Stuttgart 2002: 267f.

<sup>5</sup> Charlie Louth: Figures of Transition. Centaurs in Goethe and Hölderlin. In: «New Comparison» 27/28.2001: 57f.

eine Fokussierung auf weitere Einzelheiten derselben mit dem Ziel, sie letztendlich umfassend rechtfertigen und legitimieren zu können. Wie in einem Geduldspiel, worin jedes Vexierbild aus seiner Stellung im Satz herausgelesen werden muss, wurde jeder Bestandteil von Hölderlins Übersetzung und Kommentar einer sorgfältigen Sichtung unterzogen, die deren jeweilige kontextbezogene Funktion nicht aus den Augen verliert.

So wurde die im Fragment beschriebene Handlung aus einer vielschichtigen Symbolik herausgelöst, um die Inversion und Umwertung des Mythos zu verdeutlichen. Das Wegstoßen der Milch und Trinken des Weines «aus den silbernen Hörnern», das in Pindars Fragment das anarchische Unge-stüm der Kentauren darstellt, wird im Kommentar «auf das Bild der Stromlandschaft»<sup>6</sup> übertragen, und darüber hinaus einer organischen Entwicklung der Kulturgeschichte eingeschrieben.

Den zahlreichen Erläuterungen von Hölderlins Vers- und Prosazeilen ist jedenfalls zu entnehmen, dass seine Behandlung der pindarischen Erzählung einer eigenartig verdrehten Logik des Nacherzählens untergeordnet ist. Dabei besteht die große Mehrheit dieser und ähnlicher Studien aus einer teils höchst minutiös zusammengesetzten, teils stark paraphrasierenden Ausrichtung des Nacherzählens selbst. Die sich ergebende Redundanz der Analyse, die entweder repetitiv oder kumulativ verfährt, ist nicht ohne Auswirkungen auf die Lesbarkeit wie auf die Sichtbarkeit von Hölderlins Text, d.h., auf seine unmittelbare Wahrnehmung. Denn als gemeinsamer Nenner für diese und andere hermeneutische Annäherungen an den Kontrast von Übersetzung und Kommentar steht eine Idee von Mittelbarkeit, die beinahe jede allgemeine Auslegung der *Pindarfragmente* durchzieht.

### 1. Sinn

Als «Hölderlins last major work»<sup>7</sup> vor der sogenannten «Umnachtung», die sich von 1806 bis zu seinem Tod 1843 erstreckt, wurden die *Pindarfrag-*

---

<sup>6</sup> Friedrich Beißner: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Stuttgart 1933: 44.

<sup>7</sup> Jeremy Adler: Philosophical Archeology: Hölderlins «Pindar-Fragments». A translation with an interpretation. In: «Comparative Criticism» 6.1984: 32.

mente von der Forschung meistens entweder aus einer metaphysisch aufgeladenen oder einer subjektiv bzw. psychologisch bedingten Perspektive betrachtet. Als Anhaltspunkt bei der Orientierung galt unablässig, dass «der gesamte Komplex der *Pindarfragmente* und der zu ihnen gehörenden Kommentare [...] vom Gedanken des Gesetzes und des Rechts bestimmt» ist<sup>8</sup>.

In der Tat kehren diese und vergleichbare Begriffe dort nicht nur wieder, sondern sind allgegenwärtig: mindestens drei der Fragmente sprechen buchstäblich von Gesetz und Recht, während andere explizit Kategorien wie Verstand, Zucht, Wahrheit, Vaterland, Richtung, Ruhe, Setzung, Witterung, Klugheit, Hoffnung, Einfalt, oder Erziehung unterstreichen<sup>9</sup>.

Darauf hat die Forschung mit der herkömmlichen Beurteilung reagiert, die generell als Haupttopos der Interpretation von Hölderlins Spätwerk vorbehalten ist, nämlich die Begegnung des Menschen mit dem Göttlichen als intrinsische und radikale Erfahrung der Dichtung, deren Ausgang sowohl die objektive Zusammensetzung der lyrischen Dichtung als auch ihr subjektives Pendant bestimmt. Auf der Basis dieser Gegenwirkung steht eigentlich die theologisch-metaphysische Inszenierung von Aktion und Reaktion, d.h. der Zwiespalt zwischen der Gefahr des Übermaßes und dem Drang nach Begrenzung, die sich ad infinitum wiederholen und zu einer Art Schibboleth werden, das nicht aufzuhalten ist: Ekstase vs. Besonnenheit, Entgrenzung vs. Bändigung, Rausch vs. Zucht, Chaos vs. Ruhe, usw.

Dieselbe Dynamik zweier entgegengesetzter Pole wurde also in einem philologischen bzw. poetologischen Erzählfluss artikuliert und auf Hölderlins Gesinnung als Pindar-Übersetzer angewandt, in der Annahme, dass beide – Spätwerk und *Pindarfragmente* – die gleichen Gegensätze enthalten, und somit die gleiche Geschichte erzählen, nämlich den Mythos eines Dichters, der um 1803-1804, verfolgt von «schwere[n] Erschütterungen durch Wahnsinnsanfälle», sich vom «Bedürfnis nach Ruhe, Halt, Festigkeit sowie nach Selbstbewahrung, insbesondere nach Sicherung von Individualität, Identität und Kontinuität»<sup>10</sup> führen lässt.

<sup>8</sup> Jochen Schmidt: Hölderlins später Widerruf in den Oden «Chiron», «Blödigkeit» und «Ganymed». Tübingen 1978: 5.

<sup>9</sup> MA II: 379-385.

<sup>10</sup> KA II: 1293.

So wie die «späten Hymnen» als «Reflex der chaotischen Bedrohung» und der «tatsächlich innere[n] Gefährdung»<sup>11</sup> anzusehen wären, so stünden die *Pindarfragmente* als der Raum, worin «ein überaus gefährdeter Dichter [...] eine späte, nur noch als Programm mögliche Rettung»<sup>12</sup> versucht, indem er eine «reflektierend ausgleichende» Übersetzung herausstellt, die den «Ausgleich zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre, in Gestalt von Gesetzlichkeit» evoziert und es erlaubt, seinem Kommentar die «Thematik der Mittelbarkeit»<sup>13</sup> hinzuzufügen.

Auch allgemeinere Einschätzungen von Hölderlins Pindar-Rezeption heben die *Pindarfragmente* als eine «Preisgabe der Utopie» bzw. einen «Utopieverlust» hervor, als Konsequenz von Hölderlins «seelische[r]» Zerrütung»<sup>14</sup>, und beharren wiederum auf Begriffen wie Gesetz und Ruhe.

Es ist in der Tat plausibel, dass, mitten in einer «period of instability» und «at the end of his development towards an increasingly subjective view of Greek literature», Hölderlin sich Pindar zugewandt hätte, «because his fragments dealt with those concepts which were now of greatest importance to himself, above all those of Gesetz and Ruhe». Insofern als «he was concerned with survival in the destructive reunion of Natur and Kunst», zeigten beide, die *Pindarfragmente* und die späten Hymnen «the retreat from the union with the divine that had been the object of his longing»<sup>15</sup>. Die Frage bleibt aber, inwieweit eine solche Geschichte so abgerundet, ja unzerbrechlich erzählt und nacherzählt werden kann.

Belegstellen für eine solche Geschichte sind in Hölderlins Werk zahlreich. Oft liegt die Verbindung auf der Hand: Eine «Furcht vor Vernichtung durch den göttlichen Strahl» und das «Bewußtsein drohender Gefahr» neh-

---

<sup>11</sup> Schmidt: Hölderlins später Widerruf (wie Anm. 7): 6, 1f.

<sup>12</sup> Bernhard Böschstein: Göttliche Instanz und irdische Antwort in Hölderlins drei Übersetzungsmodellen. Pindar: Hymnen – Sophokles – Pindar: Fragmente. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 29.1994-1995: 63.

<sup>13</sup> Ebd.: 48.

<sup>14</sup> Michael Theunissen: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit. München 2000: 972-980.

<sup>15</sup> Robin B. Harrison: Hölderlin and Greek Literature. Oxford 1975: 287, 300-301.

men die Verknüpfung in den *Pindarfragmenten* von der «Pflege des Buchstaben» und der «guten Deutung von Bestehendem» vorweg<sup>16</sup>. Dazu kommen Hölderlins Aussagen über die Tätigkeit und das «Geschäft» des Übersetzens «als in fremden, aber festen und historischen Gesezen gebunden»<sup>17</sup> sowie seine Insistenz auf dem Wert des «Handwerksmäßigen» in der Verfahrensart der «modernen Poësie»<sup>18</sup>; spürbar ist darin auch ein Verlangen nach Sicherheit, Festigkeit und Vermittlung.

Auch *Das Belebende* wurde anhand dieses Leitfadens gelesen. Das Wort «Richtung», das im Kommentar sechsmal vorkommt, sowie die Betonung auf Wörter wie «Bahn» und «Bestimmung» sind als Symptom für die allgemeine Tendenz der Fragmente nach Fassung, Begrenztheit und Bindung anzusehen. Die zweifache Natur des Kentauren als Tier und Mensch gibt das Einsatzzeichen für seine Wandlung, die parallel zu der Bewegung des Stromes verläuft: Aus einem nomadischen «wildem Hirten» wird er zum Kulturstifter («Lehrer der Naturwissenschaft»), wie aus der ungeformten («pfadlosen») Erde die Verfestigung einer Gestalt durch einen begrenzenden, ordnenden Eingriff («Bahn und Gränze») herrührt.

Ein Konsens besteht darüber, dass Hölderlins Kommentar eine «dialectique entre l'origine et la civilisation»<sup>19</sup> vorbringt bzw. die geradlinige Umstellung von einem «mythischen Bild der Weltnacht» bis zur «Ausrichtung»<sup>20</sup> der Erdoberfläche bestätigt.

Es ist zwar die Rede von einem «spannungsgeladene[n] Wechselverhältnis»<sup>21</sup> zwischen einer primitiven Naturgewalt und der Kulturgeschichte, wo-

<sup>16</sup> Markus Fink: *Pindarfragmente. Neun Hölderlin-Deutungen*. Tübingen 1982: 36f., 131f.

<sup>17</sup> *MA* II: 248.

<sup>18</sup> Ebd.: 309.

<sup>19</sup> Bernhard Böschstein: *Le renversement du texte. Hölderlin interprète de Pindare*. In: «Littérature» 99.1995: 60.

<sup>20</sup> Emil Staiger: *Hölderlin: Chiron*. In: «Trivium» 1.1943/4: 8f., 15. Siehe auch Wolfram Breger: *Hölderlins Kentauren. Ordnung und Chaos*. In: «Kulturrevolution» 6.1984: 59.

<sup>21</sup> Heike Bartel: *Centaurengesänge. Friedrich Hölderlins Pindarfragmente*. Würzburg 2000: 170.



bei die Kentauren als «Grundlage» für den «Prozess der Kultivierung und Zivilisation» gekennzeichnet werden, die letztlich mit der Erscheinung von Chiron – als «gemeinsames Prinzip»<sup>22</sup> von Wildheit und Weisheit – zu einer Art durchscheinenden Erfüllung kommen. Dementsprechend wird die «Figur des Kentauren» aufgrund ihrer Doppelzügigkeit und Hybridität als «mythische Verkörperung einer Übergangsmetapher» definiert, womit Übergang als ein «dialektisches Prinzip von Entgegensetzung und Vereinigung»<sup>23</sup> abgesondert ist, d.h. als Verflechtung eines «ordnenden Prinzips» mit einer «ursprünglich wild-natürlichen Kraft»<sup>24</sup>.

Das Ganze dreht sich also um die Herstellung einer nachvollziehbaren Einordnung des Sinngehalts. Aus den vielen Kommentaren zu Hölderlins Kommentar bleiben am Ende kurze oder längere Zusammenfassungen, die sich kaum oder nie über den inhaltlichen Zusammenhang hinauswagen.

Es steht nicht in Frage, dass ein inniges Verhältnis zwischen dem «geohistorischen Prozess der Strombildung» und dem «mythisch-geschichtlichen Prozess der Kentauren-Werdung»<sup>25</sup> besteht. Die übliche Ableitung dieser Wechselbeziehung aber, nach der die Kentauren als Mythologem die «Verkörperung der Lücke zwischen Natur und Kultur bzw. ihres Ursprungs» sowie die «Erläuterungsmetapher für die Emergenz des menschlichen Geistes aus der Natur»<sup>26</sup> darstellen, ist nicht wenig problematisch. Zuerst müsste man genau herausfinden, wie die Gleichsetzung von Kentauren und Strom, die sogar als «mythische Analogie»<sup>27</sup> bezeichnet wird und einer jeden Lektüre als Stütze dient, in Hölderlins Text zum Ausdruck kommt.

---

<sup>22</sup> Ebd.: 168-170.

<sup>23</sup> Ebd.: 54.

<sup>24</sup> Ebd.: 177.

<sup>25</sup> Eva Koczisky: Warum ist der Kentauren ein Stromgeist? In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1992. Hrsg. von Antal Mádl und Hans-Werner Gottschalk. Budapest; Bonn: 67-79, hier 72 f.

<sup>26</sup> Martin Götz: Über Sicherheit und Sprache angesichts «Untreue der Weisheit» und «Die Asyle» von Friedrich Hölderlin. Tübingen 2007: 241.

<sup>27</sup> Koczisky: Mythenfiguren (wie Anm. 2): 28.

## 2. *Struktur*

Um in Pindars Fragment eine Geschichte des Ursprungs der Kultur und Zivilisation erkennen zu können, bedarf eben die Gleichartigkeit von Kentauren und Strom einer näheren Überprüfung, und zwar nicht thematisch oder inhaltlich als Funktionen einer angegebenen Erzähllogik, sondern aus ihrer Form heraus.

Geht man von der Vermutung aus, dass die Kentauren «als der naturgegebene mythische Ausdruck der Naturkräfte der Ströme in einem bestimmten Moment der Entwicklungsgeschichte der Erde aufzufassen»<sup>28</sup> sind, und daher die Gleichung von Mythen- und Naturbildung darstellen, so ergibt sich die Frage, wie eine solche Bildung zustande kommt, d.h. wie sie sowohl sprachlich als auch physisch Gestalt annimmt.

Denn wenn Hölderlins Absicht die «Wiedergewinnung eines Sensoriums» verfolgt, «das die Antike besaß, wonach das Mythische nicht Bücherwissen, sondern erfahrene – vergangene oder gegenwärtige – Naturwirklichkeit» ist, und seine Umwertung des Stoffs eine Übersetzung oder Überführung des «Kentaurenmythos in eine schöpferische Phase des Naturprozesses»<sup>29</sup> impliziert, könnte erneut überlegt werden, ob die innere Logik seines Kommentars nicht zuerst in der inhaltlichen, sondern in der formalen Aufteilung desselben zu finden ist. Denn wie die Konstruktion des Mythos durch die Natur nur übersetzerisch zu ermessen wäre, so wäre die Beziehung vom Wesen bzw. vom Natur-Begriff «des Kentauren im Strom» erst durch seine Rückübersetzung ins Bild zu erfassen, was jedoch alles andere als selbstevident ist. Da wäre es dann nötig, zurück zum Anfang zu gehen.

Hölderlins Kommentar besteht im Grunde aus zwei Teilen. Während die ersten drei Absätze scheinbar eine teils figurative, teils spekulative Lektüre des Fragments enthalten, dienen die drei letzten Textschichten als eine Hohlform, worin die tatsächliche Verwahrlosung des Mythos stattfindet. Dennoch stehen beide Teile im Zeichen der Ineinsetzung von Kentauren-Gesang und Strom-Geist.

---

<sup>28</sup> Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni: Das Irren der Ströme. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 341.

<sup>29</sup> Ebd.: 342f.

Im fünften Absatz setzt Hölderlin isolierte Stellen aus seiner Übersetzung in seinen eigenen Kommentar ein: Er zitiert ohne Anführungszeichen, um den vorigen Erzählfluss zu befestigen oder zu demonstrieren, und beschließt das Ganze im letzten Absatz mit einer unterschweligen Definition von Dichtung, die eine unbewusste Phantasmagorie (Ossian, der später als literarische Fälschung bloßgestellt wurde) mit einer mythologischen Ikone (Chiron) in Verbindung bringt.

Dagegen konfigurieren die kompakt formulierten anfänglichen Hauptsätze, gefolgt von ihrer Durchführung im vierten Absatz, ein grundlegendes Dreieck, das die Weite und Tiefe von Hölderlins Bemerkungen vollständig zum Tragen bringt und es erlaubt, die leitende These von einer inhaltlichen Zerstörung des Mythos bzw. einer Entmythologisierung perspektivisch zu hinterfragen.

Der Begriff von den Centauren ist wohl der vom Geiste eines Stromes, sofern der Bahn und Gränze macht, mit Gewalt, auf der ursprünglich pfadlosen aufwärtswachsenden Erde.

Sein Bild ist deswegen an Stellen der Natur, wo das Gestade reich an Felsen und Grotten ist, *besonders an Orten, wo ursprünglich der Strom die Kette der Gebirge verlassen* und ihre Richtung quer durchreißen mußte.

Centauren sind deswegen auch ursprünglich Lehrer der Naturwissenschaft, weil sich aus jenem Gesichtspuncte die Natur am besten einsehen läßt.

Hier dreht sich alles figurativ um die Frage nach einer Identität zwischen zwei ungleichartigen Gestalten, dem Wechsel vom Plural (Kentauren) in den Singular (Geist eines Stromes) folgend. An und für sich ist die Struktur der Argumentation teilweise eine klassische. Aus zwei Prämissen entsteht eine Schlussfolgerung, mit dem bedeutenden Unterschied, dass die zweite Vorbedingung eine präfigurierte Konklusion in sich enthält. Die erste Erwähnung des Verknüpfungszeichens «deswegen» ist zuerst als Zuspitzung des ersten Satzes und nur dann als vollständige Inferenz derselben zu verstehen. Eine Art Montage des Ganzen würde demnach ungefähr so aussehen: Der Begriff Kentauren-Stromgeist bewegt sich als ungestümes Durchdringen der Erde auf die Natur zu – das Bild vom Begriff des Kentauren-Stromes ist in dessen Bewegung zu finden – der Bild-Kentaur kehrt als weisheitsvoller Betrachter zurück zur Natur.

Es ist, als ob der Begriff im Verlauf des zweiten Absatzes verlorenginge, aufgelöst ins Bild, nur um im dritten Absatz wieder auftauchen zu können, da, wo weder Begriff noch Bild genannt sind. Hier liegt die Nahtstelle von Hölderlins eigenwilligem Akt des Übersetzens in *Das Belebende*.

### 3. Begriff und Bild

Wie wird diese Beziehung gelesen? Man könnte beispielsweise annehmen, dass der Kentaur als Begriff einem Zeichen oder einem Bild entspricht, während der Stromgeist mit einem Grund, einem Wesen oder einer Bedeutung identisch ist. Da das Wesen per definitionem ein Verborgenes, ein Geheimes ist, kann es von ihm keine unmittelbare Darstellung geben. Es müsste deshalb eine fremde Gestalt annehmen: Zeichen werden, oder Bild. Es gäbe also eine konträre, wohl aber geometrische Bewegung, wodurch das Wesen des Stromes nur durch ein fremdes Zeichen (das mythische Bild) erscheinen kann. Das Bild des Kentauren wird dementsprechend als «Versinnbildlichung» der Tätigkeit des Stromes angesehen. Damit entsteht eine Art vereinfachte Dialektik: wie der Begriff bzw. das Bild (des Kentauren) den Geist bzw. den Sinn (des Stromes) bestimmt, so dient die «untergründige» gestaltende Tätigkeit des Stromes demselben Bild als Fundament<sup>30</sup>.

Dies würde dann auf eine «geotopographische Zeichendeutung» hinweisen, von Hölderlins «Theorie der Dichtarten» abgeleitet, worin der Grundton eines Gedichts (idealisch, heroisch, naiv) mit seinem «Kunstcharakter», d.h. mit seinem Zeichen kontrastiert wird, um zur Darstellung des Wesens zu gelangen. In diesem Sinne hätte Hölderlin Pindars «dichterischen Schaffensprozess» umgekehrt, indem er den Übergang von einem «naiven Zeichen» (der gewaltige Kentaur) zum «heroischen Grund des Zeichens» (der Stromgeist) bewirkt und dadurch Dichten in Übersetzen verwandelt<sup>31</sup>.

Es ist wenig erstaunlich, dass Hölderlins poetologisches Denken hier abgerufen wird mit dem Ziel, seine Lektüre von Pindar zu beleuchten: Als

<sup>30</sup> Koczisky: Mythenfiguren (wie Anm. 2): 15f.

<sup>31</sup> Ebd.: 14-16 und Koczisky: Warum ist der Kentaur (wie Anm. 24): 70.

theoretische Grundlage liefert es die notwendigen Analogien, die eine eingängige Erklärung des Kommentars ermöglichen, nicht weit entfernt von einer Ontologie der Mittelbarkeit bzw. einer scheidialektischen Theologie des Gegensatzes von Übermaß und Ordnung, die wiederum generell als Begründung und Rechtfertigung für die *Pindarfragmente* von der Forschung so oft angegeben wurden.

Solche Interpretationen, die in der Regel auf eine übersichtlich angeordnete Betrachtung der *Pindarfragmente* als ein einheitliches Ganzes zielen und sich als schlüssig präsentieren wollen, zeigen freilich den Grad an Verwirrtheit, den Hölderlins Gebrauch der Termini «Begriff» und «Bild» stiften kann. Obwohl sie von einer Zusammenführung von Abstraktem und Konkretem ausgehen, bleiben sie von der erzählerischen Perspektive – der Beschreibung des Naturprozesses als Antizipation einer allgemeinen Bestimmung der Dichtung – so sehr gefangen, dass die Polarität von Begriff und Bild meist als eine Art Einleitung oder Prolog vorkommt, die einer weit greifenden Aussage vorangestellt wird.

Zwar sind solche Verallgemeinerungen nicht unzutreffend, die Fragen aber, die Hölderlins Kommentar zu *Das Belebende* aufwirft, sind weder durch die lehrhafte Anwendung von präexistierenden Kategorien noch über allumfassende Auslegungen zu lösen. Vielmehr beschwören sie ein tiefgreifendes philologisches und philosophisches Problem, das es nicht zu bezwingen, sondern erst zu erfassen gilt, nämlich die Komplexität der Beziehung von Bild und Begriff, anders wiederholt: von Anschauung und Reflexion.

Es ist zwar schnell erkannt worden, dass Hölderlins Kommentar «paradoxically locates the “concept” of the Centaur in an image, “the spirit of a stream”»<sup>32</sup> und versucht, «die Verknüpfung abstrakter geistiger Prinzipien mit Sinnlich-Anschaubaren» bzw. «anschaulicher Bilder mit abstrakten Begriffen» aufzudecken<sup>33</sup>. Die Zusammenfügung von Sinnlichkeit und Vorstellung, die die Gleichsetzung des Plurals «Kentauren» mit dem Singular

---

<sup>32</sup> Adler: *Philosophical Archeology* (wie Anm. 6): 35.

<sup>33</sup> Bartel: *Centaurengesänge* (wie Anm. 20): 166f.

«Geist eines Stromes» eröffnet, ist aber von vornherein mit dem Auftauchen des Wortes «Bild» abgewehrt.

Zuerst wird nämlich von einem «Begriff von den Centauren» gesprochen, der «wohl» mit dem Begriff «vom Geiste eines Stromes» identisch ist. Dann schreibt Hölderlin: «Sein Bild ist deswegen an Stellen der Natur...» – und die daraus hervorgehende Beschreibung der Bewegung des Wassers wird dann gleichmäßig bestimmend für die Centauren wie für den Geist des Stromes als zwei ineinandergreifende begriffliche Konstruktionen, die beide auf ihrer Bildhaftigkeit beruhen. Es muss also in erster Linie erfragt werden, inwiefern die «Verflechtung» von «konkreten Bilder[n]» und «abstrakte[n]» Prinzipien» sich als ein Aufgreifen und Übergang von der «bildlichen Anschaulichkeit des Fragments» in eine «abstrakte Einsicht»<sup>34</sup> schildern lässt. Anders formuliert: Steht die «abstrakte Ebene» hinter der «beschreibenden Ebene»<sup>35</sup>, oder ist das Gegenteil der Fall? Verfolgt der Kommentar «the use of the natural (“the spirit of a river”) to arrive at something conceptual (“the Begriff of the Centaurs”)<sup>36</sup> oder handelt es sich um einen Vergleich «strictly between two abstracts: the concept “centaur” and the “spirit” of the river?»<sup>37</sup>

Um Das *Belebende* als ein weiteres beweiskräftiges Beispiel für Hölderlins Tendenz zu Ordnung und Sicherung vorzuführen, werden die zwei Sphären oft so geordnet, dass der Bildbegriff von seinem Gegenpart überschattet wird: Weil das Ganze ausdrücklich in die Metapher des Stromgeistes mündet, wird «sein Bild» als eine rein literarische, selbst metaphorische Formel gelesen, und letzten Endes bleibt unklar, was das konkrete Bild vom Begriff «von den Centauren» und «vom Geiste eines Stromes» denn sein könnte. Wenn demnach behauptet wird, dass solche «sinnlich-anschauliche Vorstellungen» in «abstrakte Denkfiguren»<sup>38</sup> abgewandelt werden oder in sie eingehen, muss notwendig zwischen beiden Ausdrucksweisen eine Verwischung entstehen, und es könnte daher die schlichte Frage aufgeworfen werden, ob

<sup>34</sup> Ebd.: 176f., 183, 188.

<sup>35</sup> Ebd.:167.

<sup>36</sup> Harrison: Hölderlin and Greek Literature (wie Anm. 14): 303.

<sup>37</sup> David Constantine: Hölderlin. Oxford 1988: 291.

<sup>38</sup> Bartel: Centaurengesänge (wie Anm. 20): 181.

der Begriff als Denkinhalt dem Bild vorangeht, oder ihm nachfolgt. Inwiefern ist die Voraussetzung plausibel, dass die «mythische Anschauung» der Kentauren – das Bild ihres Begriffs – sich erst nach der «allgemeinen Definition» bzw. der «begrifflichen Bestimmung»<sup>39</sup> als solche ereignen sollte?

Tatsächlich ist das Problem des Zusammenhanges von Begriff und Bild formell von der elementarsten Frage der Zeit nicht zu trennen: In welcher Sequenz tritt jede Instanz auf? Und geht es letztendlich um eine Aufeinanderfolge, worin entschieden werden muss, ob das Begriffliche als Grundsatz der Veranschaulichung seiner selbst agiert, oder vielmehr das sichtbare Zeichen das ist, was der abstrakte Begriff in sich einschließt?

Nicht zufällig wird das Wort «ursprünglich» in Hölderlins Text dreimal erwähnt: «ursprünglich» war die Erde pfadlos, hat der Strom die Richtung der «Kette der Gebirge» quer durchgerissen, und «auch ursprünglich» sind die Kentauren zu «Lehrer[n] der Naturwissenschaft» geworden. Dass die ganze Handlung in einer Vorzeit stattfindet, spricht eher für die Gleichzeitigkeit von Begriff und Bild, als für eine Logik der Sukzession bzw. Deduktion, die ihre Wechselwirkung regulieren sollte. Mit anderen Worten weist die Erscheinung des Begriffs im Text auf eine isomorphe Bewegung hin, die sich an einem Verständnis von Zeit als räumliche Größe anschließt, worin zwei prinzipiell unähnliche Gestalten als zusammenfallend erscheinen. Für die Kentauren wie für den Geist eines Stromes gibt es ein und denselben Begriff, sowie ein und dasselbe Bild, sprich, eine einzige Darstellungsebene, die zwar sprachlich angedeutet wird, aber weit über jede literarisch-kritische Auffassung von einer Bildhaftigkeit der Sprache bzw. einer Sprachbildlichkeit hinausgeht.

#### *4. Dichtung und Exegese*

Wie kann man sich das Übertragen von einem sinnlichen in ein begriffliches Element vorstellen und umgekehrt? Man könnte behaupten, dass der Begriff der Kentauren – der Begriff vom Geist eines Stromes – sich zu

---

<sup>39</sup> Walther Killy: Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166 (Schr.). In: «Antike und Abendland» 4.1954: 217-218.

einem Bild entwickelt, das dann in den Begriff verwandelt zurückkehrt. Der Begriff wäre gesetzt, um Zugang zum Bild zu bahnen, wie das Bild geschrieben wäre, um den Begriff wörtlich zu rekonstruieren.

Wo Hölderlin im zweiten Absatz seines Kommentars zu *Das Belebende* «Sein Bild...» schreibt, verweist er allem Anschein nach auf den verdoppelten Begriff «von den Centauren» und «vom Geist eines Stromes». Der Prozess ihrer Verbindung aber, in all dem, was dabei durch die Analogiebildung verschwiegen oder getilgt wird, ist weniger ein Kommentar zu einer Übersetzung als eine übersetzerische Tat eigenen Rechts, die nicht mehr rein sprachlich bestimmt ist, sondern mit zwei physischen Gestalten ringen muss.

Eine solche Übersetzungsebene ist nur künstlich aus Hölderlins poetologischen Entwürfen herauszuziehen, sowie aus seinen prägnanten, inzwischen kanonisierten Überlegungen zur Beziehung von Antike und Moderne, die vor allem in den Briefen vom 4. Dezember 1801 und vom November 1802 an Böhlendorff<sup>40</sup> synoptisch erfasst sind. Dasselbe gilt für seine “Theorie” des Übersetzens, wie sie in den *Anmerkungen* zu den Sophokles-Tragödien vorliegt, die zu eng mit einer bestimmten dichterischen Form verbunden ist, um als Prinzip eines Übersetzungssystems im Allgemeinen Verwendung zu finden.

Gewiss sind die *Pindarfragmente* aus solchen Standpunkten nicht unzugänglich: Als Verschränkungsstelle der klassischen und germanistischen Philologie existieren sie zunächst einmal als Anzeichen der Aneignung einer bestimmten Tradition, die disziplinar ergründet und geprüft werden muss. Dies allein erklärt gewissermaßen ihre abgerundete Lektüre als psychologisch-metaphysisch bedingte Interpretationen von Hölderlins Tätigkeit als Übersetzer sowie die Beschaffenheit und Umsetzung seiner Lesart im engeren Sinn.

In der Tat wird Hölderlins Pindarkommentar von einem durchgängigen Motiv gerahmt, das imstande ist, jede einzelne ihrer Eigentümlichkeiten bzw. Absonderlichkeiten zu schlichten und daher zu legitimieren, nämlich

---

<sup>40</sup> *MA* II: 912-914, 920-922.



das kreisende Motiv des Übersetzers als Deuter, und mithin des Deutens als dichterisches Denken. Die verlockende Idee, dass «to interpret is to translate, and vice versa»<sup>41</sup> ist wie gemacht für die rätselhafte, befremdende Struktur und Substanz der *Pindarfragmente*. Als Beispiel wird *Das Belebende* in den Vordergrund gerückt, mit der Identifizierung von Kentaur und Strom, die «vollzogen» wird, «indem einzelne Wendungen ihrem originalen Zusammenhang entnommen und in den neuen, vom Dichter gestifteten wie Bausteine eingesetzt werden; derart, dass die erhaltenen Einzelteile des ursprünglichen Zeugnisses den Eindruck erwecken, als ob sie wirklich das Neue begründeten»<sup>42</sup>. So wäre Hölderlins «pneumatische Exegese» zu erklären:

Die Mythenteile sind «zusammengestellt», indem über sie verfügt wird, ergibt sich das neue Ganze. Damit entspricht das Dichten Hölderlins durchaus seinem Deuten, wo aus den verschiedenen Elementen ein zuvor nicht im Text nicht vorhandenes entsteht. Die Deutung folgt nicht den Gesetzen des Gegenstandes, sondern dem Entwurf im Geiste des Deuters.<sup>43</sup>

In diesem Sinne stünde die Exegese vor dem Originaltext als «an amplification of sorts, whereby the poet uses the condensed verses as a fruitful starting point for his own “subjective” musings»<sup>44</sup>, und es wäre dann «deutlich, dass die Interpretation Hölderlins keine Interpretation im eigentlichen Sinne ist», d.h. «keine wissenschaftliche Interpretation», die imstande wäre, «kritisch-historisch» dem «Sachverhalt»<sup>45</sup> des Pindartextes gerecht zu werden. Daran anknüpfend kann die «Anverwandlung der pindarischen Mythe an die Hölderlinsche Mythologie» als eine «Subjektivierung der Gegenstände» gezeichnet werden, die sich als «objektiv gibt», indem sie die «innere

---

<sup>41</sup> David Constantine: Translation and Exegesis in Hölderlin. In: «The Modern Language Review» 81.1986: 395.

<sup>42</sup> Killy: Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166 (wie Anm. 38): 223.

<sup>43</sup> Ebd.: 229.

<sup>44</sup> John T. Hamilton: Soliciting Darkness. Pindar, obscurity and the classical tradition. Ann Arbor 1999: 297.

<sup>45</sup> Killy: Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166 (wie Anm. 38): 226.

Welt» des Dichters in eine «neugeschaffene Welt hieroglyphischer Zeichen» projiziert, und so ein eigenes «mythologisches System»<sup>46</sup> aufführt.

Eine ähnliche, teilweise paraphrasierende Rekonstruktion beschreibt Hölderlins Idee einer Umkehrung und Umfunktionierung des überlieferten mythischen Stoffs im Sinne der Intertextualität: Er hätte nämlich versucht, den antiken Mythos seinem «ursprünglichen Kontext» zu entreißen, um ihn in einen “neuen Sinnzusammenhang” zu passen, mit dem Ziel, eine «Verbindung von mythischem Geltungsanspruch und neuzeitlicher Aktualität»<sup>47</sup> zu stiften. Eine solche Verbindung wird dann aus der Etymologie von *Kentauroi* – mit dem Wurzelwort «stechen» bzw. «stacheln» – bis zur Erschöpfung genutzt, um zu zeigen, dass in Hölderlins Texten «sinnlich anschauliche Zeichen und abstrakte Ideen in einem spannungsreichen Verhältnis zueinander stehen»<sup>48</sup>. So wäre «ein Zeichen im Hölderlinschen Zusammenhang [...] als “Sporn” oder “Stachel”, der den Text aus seinem bildlich Zusammenhang hinaustreibt». Als Nachbildung der «Verflechtung von Phänomen und Zeichen» (aus *symballein*, zusammenwerfen) folgt der Hauptsatz, mit dem obligatorischen Verweis auf den “Stachel des Gottes” aus *Chiron* (II, 57, 35 ff.): «Der Kentaur ist der Inbegriff des “zusammengeworfenen” und “zusammenwerfenden” Bildes, das dazu anspornt, über seine Bildlichkeit hinaus gelesen zu werden»<sup>49</sup>. Damit ist die geometrische Anordnung von Hölderlins Behandlung des Mythos, die von so hoher Wichtigkeit für die These einer neuzeitlichen Mythologie war, von sich aus aufgelöst: Begriff und Bild sind nun in der Tat zusammengewürfelt, d.h. wörtlich zusammengedrängt.

Gerade hierin aber liegt das Problem. Bei der Begründung seines mythologischen Gerüsts muss Hölderlin als Deuter des Pindarfragments «Vorstellungen, die bei Pindar nicht und kaum im Argument vorhanden sind», einbringen, insbesondere die «Annahme rechtfertigen, dass die Idee des Stromes, sofern er Bahn und Grenze macht, in der Gestalt des Kentauren vor-

<sup>46</sup> Ebd.: 232.

<sup>47</sup> Bartel: Centaurengesänge (wie Anm. 20): 188, 173, 189.

<sup>48</sup> Ebd.: 179.

<sup>49</sup> Ebd.

gestellt wird»<sup>50</sup>. Es geht namentlich um die Vorstellung einer Idee in einer Gestalt. Wie verhält sich aber die «Sinnfälligkeit der Hölderlinschen Bilder»<sup>51</sup> jetzt nicht mehr zum alten Text, sondern zu ihren eigenen Geschöpfen?

Wie sind nun Begriff und Bild einzuordnen hinsichtlich ihrer Übersetzung ineinander?

### 5. Vortrag und Leerschritt

In den «Winken zur Fortsetzung» von seinem *Fragment Philosophischer Briefe*, aus dem Zeitraum zwischen 1797 und 1800, skizziert Hölderlin den Plan einer dichterischen Fundierung «aller Religion ihrem Wesen nach»<sup>52</sup>. Dafür formuliert er prägnant eine Theorie, worin der «Vortrag der Mythe» systematisch beschrieben wird; an deren Ende wäre «ein gemeinschaftliches höheres Leben» vom Grund aus «mythisch» zu feiern. Ausgangspunkt solcher Digressionen ist eine Abgrenzung der «religiösen Verhältnisse» von den «intellectualen» (gleichbedeutend mit moralischen und rechtlichen) sowie von den «physischen» (gleichbedeutend mit mechanischen und historischen) Verhältnissen aufgrund der unterschiedlichen Dynamik, die in den jeweiligen Teilen einer jeden Verhältnisart herrschend ist. Die Einhaltung dieser Grenzlinie wird dann zur Folge haben, dass «die religiösen Verhältnisse in ihrer *Vorstellung* weder intellectual noch historisch, sondern intellectual historisch, d.h. Mythisch sind, sowohl was ihren Stoff, als was ihren Vortrag betrifft». Ein solches synthetische Vermögen der mythisch vorgestellten religiösen Verhältnisse präzisiert Hölderlin folgendermaßen:

Sie werden also in Rücksicht des Stoffs weder blos Ideen oder Begriffe oder Charaktere, noch auch bloße Begebenheiten, Thatsachen, enthalten, auch nicht beedes getrennt, sondern beedes in Einem, und zwar so, daß wo die persönlichen Theile mehr Gewicht haben, Hauptpartien, der innere Gehalt sind, die Darstellung, der äußere Gehalt geschichtlicher seyn wird (epische Mythe), und wo die Begebenheit

<sup>50</sup> Killy: Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166 (wie Anm. 38): 226.

<sup>51</sup> Ebd.: 232.

<sup>52</sup> *MA* II: 57.

Hauptparthie ist, innerer Gehalt, der äußere Gehalt persönlicher seyn wird (dramatische Mythe), nur muß nicht vergessen werden, daß so wohl die persönlichen Theile als die geschichtlichen immer nur Nebentheile sind, im Verhältnis zur eigentlichen Hauptparthie, zu dem *Gott der Mythe*.<sup>53</sup>

Gleich danach fügt Hölderlin hinzu: «Das lyrischmythische ist noch zu bestimmen».

Eine komplexe Diagrammatik zur Darlegung des Mythos wird also schrittweise entwickelt, wobei die Bedingungen der epischen und dramatischen Mythe klar definiert sind, die Bestimmung der lyrischen Dichtung aber – rätselhaft – fehlt.

Da Hölderlins Entwürfe einer Poetik im Allgemeinen wie im Einzelnen fast ausnahmslos einer geometrischen bzw. tabellarischen Differenzierung von Tönen und Dichtarten folgen, sowie von einer ähnlichen, wenn nicht identischen Terminologie Gebrauch machen – Hauptteile und Nebentheile, Trennung und Vereinigung, Satz und Gegensatz<sup>54</sup> –, ist diese Lücke umso bedeutsamer.

Das Hinausschieben oder Zurückstellen nämlich von dem, was die lyrische «Mythe» konstituieren könnte, wird lapidar erwähnt in der fragmentarischen Skizze *Von der Fabel der Alten* – wohl 1804-1805 entstanden, damit mit den *Pindarfragmenten* übereinstimmend –, wo von «Mythologischem Innhalb» und vom «Zusammenhang der Menschen und Geister»<sup>55</sup> gesprochen wird. Dieser Text wird mit einer Stelle des Briefes an Seckendorf vom Mai 1804 in Verbindung gebracht, der zwar die Fabel als «poetische Ansicht der Geschichte, und Architektonik des Himmels» (MA II, 928) bezeichnet, wohl aber andere Implikationen aufweist, so dass die Relation eher vage als nachvollziehbar erscheint.

Nicht ganz zufällig ist Hölderlins Auffassung des Mythos meist aufgrund seiner Behandlung von Sophokles' Tragödien oder als fingierte Kategorie untersucht worden, d.h. entweder allzu spezifisch oder zu generell.

<sup>53</sup> Ebd.: 56.

<sup>54</sup> Siehe u.a. MA II: 101-110.

<sup>55</sup> Ebd.: 115.

Die Idee, dass «les fragments sont consacrés à l'étude du mythe lyrique de Pindare en liaison avec sa sagesse» und aus «notes personnelles dont l'obscurité vient de ce que Hölderlin s'entendait parfaitement lui-même ainsi et n'éprouvait pas le besoin d'être plus explicite» bestehen, kann schließlich nur als Binsenweisheit formuliert werden: «On voit que le mythe joue pour Hölderlin un rôle essentiel dans le lyrisme. Il n'est pas considéré comme un embellissement, une décoration, mais comme le fond même de la poésie»<sup>56</sup>.

Diese Auffassung wird nicht näher ausgeführt. In vielerlei Hinsicht kann sie als platt und leer betrachtet werden, ist aber paradoxerweise exemplarisch für die allmähliche Entleerung des Mythischen, die in den *Pindarfragmenten* kulminiert.

Ohnehin könnte man fragen, inwiefern sich eine theoretische Begründung des Mythos-Begriffs bei Hölderlin anhand der *Pindarfragmente* nicht als glaubwürdig oder gar notwendig erweist. Wenn sie regelrecht als Bestimmung des Lyrisch-Mythischen zu verstehen wären, dann geschähe das weder durch eine Lehre der «gegenseitigen schiklichen Beschränkung» und zugleich der «Unzertrennlichkeit» der Teile der «Mythe»<sup>57</sup>, noch als Anwendung von isolierten Stichwörtern der antiken Fabel wie «Beziehung», «Bewegbarkeit» oder «Bildung» und deren zugrundeliegenden «Prinzipien»<sup>58</sup>, sondern mit Bezug auf eine andere «Architektonik», die noch vieles gemeinsam hat mit dem Zusammenspiel von Ideen und Begebenheiten, innerer und äußerer Gestalt, Charakter und Darstellung, es aber anders ausdrücken will.

*Das Belebende* ist das vereinzelte Beispiel eines solchen Leerschritts: Als Übersetzung des Kentauren-Mythos bewegt es sich auf einer Fläche, die auf das Mythische als Hohlraum zielt, wodurch nicht bloß eine Umdeutung des Stoffs, sondern die völlige Verzerrung sowohl des Inhalts als auch der Darstellung geschieht. In dieser Kluft ist der Mythos nicht mehr zum Vortrag zu bringen im Sinne eines Gleichgewichts von Beschränkung und Über-

---

<sup>56</sup> Pierre Bertaux: *Le lyrisme mythique de Hölderlin. Contribution à l'étude des rapports de son hélienisme avec sa poésie*. Paris 1936: 96.

<sup>57</sup> *MA* II: 57.

<sup>58</sup> Ebd.: 115.

maß. Er muss jetzt eben weniger aus einem «System» von «Sinn und Inhalt» oder «Natur» und «Geschichte»<sup>59</sup> herausgefiltert werden, als durch die Umsetzung solcher Kategorien, die in ihrer unergründlichen, aber auch überschaubareren Materie formell zerlegt werden, nämlich als Begriff *und* Bild «von den Centauren» und «vom Geist eines Stromes».

### 6. Das Schema der Übersetzung

Kants verrufenes, von ihm selbst als «trockenes und langweiliges» (A142) beschriebenes Schematismus-Kapitel der *Kritik der reinen Vernunft* gilt als Schlüsselstelle sowie als befremdliche Abschweifung der inneren Kohärenz seiner Erkenntnistheorie. Als Teil der transzendentalen Analytik ist es eine wesentliche Komponente des Zusammenbaus der transzendentalen Logik, die selbst als eine Verzweigung der transzendentalen Elementarlehre präsentiert wird. Der Kontext und die Relevanz der Theorie der Schemata für Kants Denken insgesamt sowie die Gründe für seine Positionierung innerhalb der ersten Kritik sind längst erforscht worden<sup>60</sup>. Dass aber dieser Textteil trotz aller Kontextualisierungs- und Erklärungsversuche von einem Verdacht an Undeutlichkeit und Opazität bis heute verfolgt wird, ist vielsagend, nicht nur seines Inhalts, sondern seiner Form wegen. Es sind in der Tat die Ablenkungen in Kants Schreiben, die das wohl unvorsichtige, dennoch auf-

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Heinrich Levy: Kants Lehre vom Schematismus. Halle 1907; Ernst Robert Curtius: Das Schematismuskapitel in der Kritik der reinen Vernunft. In «Kant-Studien» 19.1914: 338-366; Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik (1929). Frankfurt/M. 1965: §§ 26-35; William Henry Walsh: Schematism. In: «Kant-Studien» 49.1957-58: 95-106; Wolfgang Detel: Zur Funktion des Schematismuskapitels in Kants Kritik der reinen Vernunft. In: «Kant-Studien» 69.1978: 17-45; Paul Guyer: Kant and the Claims of Knowledge. Cambridge 1987: 157-182; Michael Pendlebury: Making Sense of Kant's Schematism. In: «Philosophy and Phenomenological Research» 55.1995: 777-797; Klaus Düsing: Schema und Einbildungskraft in Kants Kritik der reinen Vernunft. In: Aufklärung und Skepsis. Studien zur Philosophie und Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Günter Gawlick Zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Lothar Kreimendahl u.a. Stuttgart-Bad Cannstatt 1995: 47-71.

merksame Lesen von isolierten, unausgewogenen Stellen seines Werkes anregen.

In seiner Darstellung *Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe* versucht Kant, die Anbindung von Verstand und Sinnlichkeit, Begriff und Anschauung zu eruieren, indem er die Notwendigkeit einer «transzendentalen Doktrin der Urteilskraft» sich denkt, die imstande wäre, zu zeigen, «wie *reine Verstandesbegriffe* auf Erscheinungen überhaupt angewandt werden können»<sup>61</sup>.

Als Hauptbedingung einer solchen Anwendung von Kategorien auf sinnlichen Anschauungen, die ihre Gleichartigkeit voraussetzen würde, führt Kant «das *transzendente Schema*» ein, d.h., «ein Drittes», das als «vermittelnde Vorstellung [...] einerseits *intellektuell*, andererseits *sinnlich*» ist, und die letztendlich als «eine Regel der Bestimmung unserer Anschauung»<sup>62</sup> fungieren wird.

In «seinem Gebrauch» entspricht das «Schema» eines Verstandesbegriffs seiner Beschränkung auf eine «formale und reine Bedingung der Sinnlichkeit»<sup>63</sup>. Aus der Vorstellung «von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen»<sup>64</sup>, entsteht das Schema zu demselben Begriff. Dies setzt bei Kant eine grundsätzliche Differenzierung von Schema und Bild voraus, die die Allgemeinheit des Begriffs sichtbar oder unsichtbar macht. In diesem Sinne ist Kants Unterscheidung von Schema und Bild bemerkenswert:

Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form, ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten, und sie unverdeckt vor Augen legen werden. So viel können wir nur sagen: das *Bild* ist ein Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft, das Schema sinnlicher Begriffe (als der Figuren im Raume) ein Produkt und gleich-

---

<sup>61</sup> Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft I. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 1974: 187 (Werkausgabe; 3).

<sup>62</sup> Ebd.: 187f.

<sup>63</sup> Ebd.: 189.

<sup>64</sup> Ebd.

sam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori, wodurch und wornach die Bilder allererst möglich werden, die aber mit dem Begriffe nur immer vermittelt des Schema, welches sie bezeichnen, verknüpft werden müssen, und an sich demselben nicht völlig kongruieren. Dagegen ist das Schema eines reinen Verstandesbegriffs etwas, was in gar kein Bild gebracht werden kann, sondern ist nur die reine Synthesis, gemäß einer Regel der Einheit nach Begriffen überhaupt, die die Kategorie ausdrückt, und ist ein transzendentes Produkt der Einbildungskraft [...].<sup>65</sup>

Kant warnt also davor, Schemata mit Bildern zu vertauschen: Als «ein Produkt der Einbildungskraft» ist das Schema «mehr die Vorstellung einer Methode, einem gewissen Begriffe gemäß eine Menge [...] in einem Bilde vorzustellen, als dieses Bild selbst»<sup>66</sup>. Gemeint ist also die Vorstellung einer Regel, die beide Instanzen in Verbindung bringt, d.h. das Prinzip eines synthetischen Verfahrens der Einbildungskraft, wodurch unsere Anschauung seine Bestimmung trifft. Da diese Synthesis auf die «Einheit in der Bestimmung der Sinnlichkeit» abzielt und «keine[r] einzelne[n] Anschauung» entspricht, unterscheidet sich «das Schema [...] vom Bild»<sup>67</sup>.

Indem aber das Schema als «Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen», definiert wird, ist auch die latente Identität von Schema und Begriff ausgeschlossen.

Als Zwischenglied von Begriff und Bild nämlich muss das Schema zugleich ihre Differenz gewährleisten und ihre Gleichartigkeit untermauern. Kurzum, es ist ein Gelenkstück, das beide Pole miteinander gliedartig verbindet und deshalb als gleichmäßig maßgebend und schwankend sich zeigt.

Kants letzte Absicht mit seiner Definition von Schemata ist in seiner Erkenntnistheorie eingeschlossen und kann sicherlich nur aus einer akribischen Behandlung und Entschlüsselung der Kritik der reinen Vernunft als Ganzes erschlossen werden. Der Grundgedanke des Schematismus aber,

---

<sup>65</sup> Ebd.: 190.

<sup>66</sup> Ebd.: 189.

<sup>67</sup> Ebd.



der eine zugespitzte Zweideutigkeit in sich verbirgt, schafft es, die berühmte Verriegelung seiner Schreibweise aufzubrechen und zu zeigen, wie unerlässlich es ist, die Frage der Veranschaulichung von Begriffen neu zu denken.

Es ist wohl kein unbedeutender Zufall, dass Kants Beschreibung des transzendentalen Schemas als «einerseits *intellektuell*, andererseits *sinnlich*» in Übereinstimmung steht mit Hölderlins früher Auffassung des Mythos als «intellectuel-historisch» bzw. als gleichzeitig intellektuell und physisch konstituiert. Dies kann aber als eine bloß förmliche Koinzidenz angefochten werden.

Dagegen wirkt die längere Definition vom Prozess des Schematismus selbst wie nachhallend in Hölderlins Kommentar zu *Das Belebende*. Inhaltlich ist die Analogie unwahrscheinlich, formell bietet sie dennoch einen anderen Zugang zu seiner Konzeption des Übersetzens als ein schließlich objektorientiertes Verfahren, das immer von seinem jeweiligen Gebilde bestimmt wird, statt von einer darunter liegenden Theorie gelenkt zu werden.

Über einen wohl gewundenen, aber klar umrissenen Pfad gelangt Hölderlins Behandlung von Begriff und Bild in den Vorraum von Kants erster Andeutung der Schemata, noch bevor ihr Umfang und ihre Grenzen vollständig gezeichnet sind. Nur das Gerüst dient hier als Indiz dafür, dass beide von einer ähnlichen Bewegung durchdrungen sind.

Beim Hervortreten der Kentauren und des (Geistes eines) Stromes in Hölderlins Text geht es letzten Endes um die begriffliche Bestimmung einer mythischen Figur und einer Naturgestalt, die von einem einheitlichen Begriffsbild verfolgt wird. Aus einem Begriff wird anscheinend eine mosaikartige, bildhafte Binnenerzählung hergeleitet, die die verschiedenen Bewegungsphasen vom Verlauf des Stromes als Begriffszeichen der Natur beschreibt bis zur verwandelten Wiederkehr der Kentauren als Vertreter der Naturwissenschaft.

Wenn Pindars Fragment als lyrisch-mythische Rahmenerzählung für Hölderlins mehrschichtige Binnenhandlung von Kentauren und Strömen fungiert, dann müsste seine Verdrehung des Mythos etwas anderes sein als eine schiere inhaltsbezogene oder auch rein sprachlich bedingte Handha-

bung des Originals. Die Umkehrung aber, die Hölderlin mit seinem Kommentar ins Spiel bringt, umfasst ein viel größeres Gebiet, das in erster Linie mit der Ausweitung der Vorstellung des Übersetzens als solchem zu tun hat.

In der Tat ist dieser “Kommentar” kein Kommentar, sondern die Übersetzung einer Übersetzung – nicht aber im Sinne einer Interpretation, die zwangsläufig in jeder übersetzerischen Tätigkeit enthalten sein muss, oder gar einer Exegese, die als Beweisführung eines bereits vorliegenden Musters zustande kommt, sondern als die detaillierte Zeichnung von unterschiedlichen Text- und Bildebenen, die zwar als eine Schachtelgeschichte umrissen sind, in ihr sich aber nicht erschöpfen.

Hölderlins Geschichte von den Kentauren als Ströme beinhaltet Pindars Mythos nur insoweit, als sie ihn zerbricht und auseinanderfallen lässt. Diese Implosion des Originals ist dem Übersetzer als Erzähler zuzuschreiben und kann ohne Weiteres verfolgt werden. Die Radikalität seines Denkens liegt jedoch woanders.

Als Übersetzer seiner eigenen Übersetzung ist ihm der Sachgehalt nicht gleichgültig: Beim Umschreiben des Mythos versucht er verständlicherweise noch eine Erzählung aufzubieten. Damit wird aber keine Erklärung bzw. Erläuterung im engeren Sinne angestrebt, die etwa als kunstvolle Glosse gelten könnte.

Stattdessen bietet der Text am Anfang eine Art diagrammatische Übersicht, wonach die Hauptfiguren der Handlung so angeordnet werden, dass ihre Beziehung als ein Bau- oder Schaltplan wahrgenommen werden kann.

Vor der Geschichte, die der Mythos aufgreift und untergräbt, wird das Ganze auf seine wesentlichen Bestandteile reduziert.

Der Begriff von den Centauren ist wohl der vom Geiste eines Stromes [...] Sein Bild ist deswegen an Stellen der Natur [...] *wo ursprünglich der Strom die Kette der Gebirge verlassen* und ihre Richtung queer durchreißen mußte. [...] Centauren sind deswegen auch ursprünglich Lehrer der Naturwissenschaft [...].

Als wörtliche Figuration ist diese Aneinanderkettung keine Illustration einer Definition, sondern eben das Dritte, wovon Kant im Zusammenhang

mit dem Schematismus des Verstandes spricht: eine Heterogenität wird vermittels einer sich reflektierenden Vorstellung in eine Gleichartigkeit umgewandelt. Was daraus als philosophische Konstruktion entsteht, ist hier nicht von Belang. Dagegen ist das Zeichnen des Gefüges selbst das maßgebliche Element.

Dieses Zeichnen, wodurch die Vorstellung der Ausgedrücktheit bzw. Sichtbarkeit eines Begriffs selbst vor Augen geführt wird, ist entscheidend, um Hölderlins Geste als Übersetzer ins Auge zu fassen.

Bei Kant handelt es sich grundsätzlich um eine ursprüngliche Ungleichartigkeit von Verstandesbegriffen und empirischen Anschauungen, die von einer vermittelnden Vorstellung gelöst und überwunden wird. Als eine Funktion oder Bedingung, ja als eine Leistung der Urteilskraft kommt das Schema heraus als Vorstellung des Vorstellens eines Begriffs in ein Bild, die dessen Inversion – das Bild einem Begriff zuzuführen – gleichzeitig in sich eingebaut hat.

Das Gleiche gilt für Hölderlins Kommentar, worin die Veranschaulichung bzw. die Versinnbildlichung eines Begriffs sowie die potentielle Begrifflichkeit eines Bildes von einer Vorstellung gelenkt sind, die als die Vorstellung eines Verfahrens und als das Verfahren selbst fungiert.

Es geht letztendlich darum, wiederholt über die Frage nachzudenken, wie Begriffe in Bilder übergehen können, und welche Artikulierung zu einem solchen Übergang führen kann. Was für Kant das Grundverfahren der Einbildungskraft strukturell konstituiert – «einem Begriff sein Bild zu verschaffen» –, ist bei Hölderlin der Moment der Übersetzung, worin der Begriff gewordene Kentauro-Strom «sein Bild» bekommt. Was im Schematismus des Verstandes, «in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form», als «reine Synthesis» dargelegt wird, ist hier im Prozess der Zusammenführung der zwei Figuren zu finden: Eine Regel für die Verknüpfung von Begriff und Bild zeichnet sich ab, aus der die Struktur einer gegenseitigen Umwandlung in den Blick genommen wird.

Darin liegt nahezu, was man als das Schema der Übersetzung bezeichnen könnte, als eine über die Sprache hinausgehende Verfahrensweise. Ein Begriff wird in ein Bild umgesetzt, das, nach seiner Durchführung in der Ver-

flechtung von Mythos und Natur, zum Begriff zurückgebracht bzw. zurückübersetzt werden muss. Das (mythologische) Bild der Kentauren in Pindars Versen wird in einen Begriff übertragen, dem Begriff wird ein Bild verschafft, und dieses Bild (der Strom) wird endlich als eine synthetische Einheit zurückgeführt.

Somit ist der Akt des Übersetzens als solcher in verschiedener Hinsicht auch «eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten, und sie unverdeckt vor Augen legen werden»<sup>68</sup>. Eine solche Handbewegung ist gerade das, was in und um *Das Belebende* geschieht.

---

<sup>68</sup> Ebd.: 190.