

# Den tragiske cæsur

## Friedrich Hölderlins analyser af Sofokles

Af Jørn Erslev Andersen

Der tragische Dichter thut wohl, den lyrischen, der lyrische den epischen, der epische den tragischen zu studiren. Denn im tragischen liegt die Vollendung des epischen, im lyrischen die Vollendung des tragischen, im epischen die Volledung des lyrischen, denn wenn schon die Vollendung von allen ein vermischter Ausdruck von allen ist, ist doch eine der drei Seiten in jedem die hervorstechendste.<sup>1</sup>  
(Hölderlin 1799 - fragment)

Friedrich Hölderlin fik i 1804 udgivet egne oversættelser af Sofokles' *Ødipus* og *Antigone*, som han havde afsluttet i 1802. Ved udgivelsen blev de stærkt kritiseret for at være spækket med fejl og for i det hele taget at være ganske mærkværdige – nogle opfattede dem simpelthen som præget af hans »gryende vanvid«. Hans forlæg for oversættelsen af *Ødipus* kendes ikke. Man ved, at han som forlæg til oversættelsen af *Antigone* anvendte en udgave publiceret i Frankfurt 1555, som er korrupt med en mangelfuld tekst og et ukorrekt græsk. Dertil kom, at han ikke konsulterede andre fx latinske oversættelser og at han var en egensindig oversætter på grænsen til det idiosynkratiske. Endelig led de trykte udgaver under en mangelfuld korrektur og følgelig af en mængde trykfejl. På trods af den stærkt kritiske modtagelse i samtiden og de mange fejl indgår oversættelserne i dag som en både selvfølgelig og væsentlig del af Hölderlins samlede værk. Det skyldes især tre forhold.

For det første læses oversættelserne i dag i perspektivet af hans samlede digtning og poetologiske tænkning. Hans usædvanlige og banebrydende anvendelse af det tyske sprog i poetisk øjemed præger oversættelserne og sætter dermed perspektiv på dette sprogarbejde, som i øvrigt især i hans senere digtning fra 1800 er præget af netop hans oversættelsesarbejde.

For det andet viser fejlmængden sig at være bestemt af hans måde at reaktualisere oldgræsk digtning og tænkning på, herunder under indtryk af den særlige form for forbindelse mellem oldgræsk og tysk sprog og tænkning, som siden Johan J. Winckelmann, Gottholt E. Lessing og Friedrich G. Klopstock prægede tysksproget digtning, filosofi og kultur, ikke mindst i tiden omkring 1800 (Erslev Andersen 2005). Hans oversættelser anskues i disse sammenhænge som et poetologisk bestemt sprog- og tænkearbejde og ikke som et regelret og filologisk konsistent bidrag til oversættelserne af Sofokles (jf. Schadewaldt 1979).

For det tredje har Hölderlin forsynet de to oversættelser med efterskrifter. De har i løbet af det 20. århundrede opnået en selvstændig og prominent status som bidrag til forståelse af emnerne »tragediedigtning« og »det tragiske« i poetologi og filosofi. Det er disse to efterskrifters analyser af tragediernes *tekniske* kvaliteter, der kort kommenteres i det efterfølgende.

De to efterskrifter – henholdsvis »Anmerkungen zum Ödipus« (i det følgende kaldet AÖ) og »Anmerkungen zur Antigonä« (i det følgende kaldet AA) – er lige så korte som de er tætte og komplekse i tanke og sprog. De forbinder analyser af tekniske forhold i de to tragedier med kondenserede refleksioner i feltet mellem poetologi og filosofi. De giver i visse henseender forvarsel om tragedietænkningen hos Friedrich Nietzsche og har derudover inspireret bestemte sider af det 20. århundredes litteraturfilosofi.

Efterskrifterne har Hölderlins komplicerede og egensindige tænkning som kontekst og forudsætter kendskab til en lang række emner, som han ikke ekspliciterer. Således anvender han på sin egen måde det i samtiden – især hos Johann G. Fichte og Friedrich W. J. Schelling – diskuterede postkantianske begreb om »intellektuel anskuelse« (Intellektuelle Anschauung). Emnet om »intellektuel anskuelse« er omdiskuteret. Betegnelsen indgår på en flertydig måde – det vil sige med mindst tre forskellige betydninger – som en »hjælpekategori« i Kants analyser af forholdet mellem det fænomenale (det i tid og rum formede) og det noumenale (det sanse- og begrebsuafhængige, det uformede) i forståelserne af genstandes status for og i erkendeaktiviteten, det vil sige hvorledes objektkonstitueringen i erkendelsen finder sted (Falkenstein 1995: 44-81). Fichte og Schelling anvender i deres postkantianske erkendelsesteorier betegnelsen på måder, der går hinsides Kants refleksioner og som er indbyrdes forskellige (Gram 1981). For Fichte omhandler det intellektets/jegets evne til at reflektere sig selv og sin egen aktivitet. For Schelling er det et grænsebegreb for den spontane evne til at erkende sammenfaldet mellem begreb og objekt, det vil sige til at se det universelle (det uendelige) i et partikulært (endeligt) objekt, et se den universelle (abstrakte, begrebslige) kvalitet »plante« i en given faktisk plante. Denne kombination forstås som en levende enhed.

Hölderlins begreb om »intellektuel anskuelse« har så vidt vides ikke været underlagt nærmere studier, men det har betydning for hans forståelse af det tragiske og deler på det formelle niveau synspunkter med Schellings tænkning, men hvor Schelling er idealistisk og filosofisk, er Hölderlin klassicistisk-idealistisk og poetologisk. Begge betoner sammenfaldet mellem en universel form eller kvalitet og et partikulært objekt. I modsætning til hos Schelling drejer det sig for Hölderlin imidlertid om at forbinde almene genremæssige og tonale træk med forløbet i en specifikt udarbejdet eller realiseret litterær tekst. Den »intellektuelle anskuelse« afstedkommes eller udvirkes af bestemte regler, som teksten realiserer, og udgøres af en momentan og »levende« énhed mellem modsætninger (se senere).

I efterskrifterne trækker Hölderlin endvidere indforståede veksler på Aristoteles' *Poetikken* (i en kritik af enheden mellem begyndelse, midte og slutning) og Platons *Symposion* (ideen om de »to halvdele«, der er uforenelige, men som stræber mod forening sådan som Sokrates reflekterer det via Diotima i sin tale på symposiet). Det er imidlertid efterskrifternes formelle eller tekniske analyser af de to tragediers anvendelse af en bestemt form for »cæsur«, der har haft størst betydning i det 20. århundredes filosofi og litteraturteori.

## I

Hölderlin indleder AÖ med at slå fast, at der er blevet lagt for lidt vægt på digtningens tekniske eller håndværksmæssige kvaliteter. Han henviser til det græske *techné* som digtekunstens

alfa og omega. Det tekniske eller håndværksmæssige aspekt kalder han for den »lovmæssige kalkulation«: en digterisk tekst og dens kvalitet bør vurderes på dens grad af formel gennemarbejdethed og den dermed forbundne *virkningsæstetiske* effekt på læseren eller tilhører. Den »lovmæssige kalkulation« eller »kalkulerbare lovmæssighed« tilhører mennesket som et »fornemmelsessystem« (Empfindungssystem), men vedrører også dette »fornemmelsessystems« forskellige modi, som Hölderlin relaterer til litterære genre- og stilbetegnelser i et kompliceret tidsperspektiv. Alt dette vedrører det poetologiske aspekt og er forskellig fra »den levende/livfulde mening« (»der lebendige Sinn«), som ikke kan regelsættes. Argumentet herfor er ontologisk:

Das Gesez, der Kalkul, die Art, wie, ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einflüsse des Elements sich entwickelt, und Vorstetellung und Empfindung und Rasonnement, in verschiedenen Successionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehn, ist im Tragischen mehr Gleichgewicht, als reine Aufeindanderfolge./Der tragische *Transport* ist nehmlich eigentlich leer, und der ungebundenste (Hölderlin 2004 10: 155. Ortografien er her som i de øvrige citater Hölderlins efter Bremer Ausgabe)

Han lægger sig her – om end særdeles indirekte og på sin helt egen måde – i forlængelse af Aristoteles' bestemmelse af tragedien, hvis grundlæggende kvalitet Aristoteles som bekendt bestemmer til gennem frygt (phobos) og med-liden (eleos) i publikum at »rense« kroppen for sort galde og uhensigtsmæssige mentale forestillinger om mulige, men forkerte måder at handle på i forhold til givne sociale normer for adfærd. Også Hölderlin anskuer som Aristoteles digtning som et teknisk eller håndværksmæssigt anliggende (i udarbejdelsen) og i et virkningsæstetisk perspektiv. Hos Hölderlin tjener denne postaristoteliske virkningsæstetiske effekt både »renselse« og en bestemmelse af digtekunst som en *social* praksis med såvel politiske som ontologiske implikationer. Disse, mener han, opnås bedst gennem et strengt og – må man tilføje – særdeles kompliceret udtænkt formarbejde, som han samler i fællesbetegnelsen »tonernes vekslen«. Hölderlin endevender dette emne på flere måder både i praksis i digtningen og teoretisk i de poetologiske skrifter. »Tonernes vekslen« henviser til hans poetologiske ide om, at givne litterære tekster i deres forløb, det vil sige i *det materielle stof*, bør veksle mellem tre grundtoner: den ideale, den heroiske og den naive, der på forskellige måder indgår i episke, dramatiske og lyriske stiltræk. Således skriver han i et poetologisk fragment fra 1800, at

Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv. Es ist eine fortgehende Metapher Eines Gefühls.

Das epische dem Schein nach naive Gedicht ist in seiner Bedeutung heroisch. Es ist die Metapher großer Bestrebungen.

Das tragische, dem Schein nach heroische Gedicht, ist in seiner Bedeutung idealisch. Es ist die Metapher einer intellectuellen Anschauung. (Hölderlin 2004 bd. 8: 146)

De tre genrebetegnelser knyttes hermed til tre grundtoner (komponeret på kryds og tværs i Hölderlins poetologiske tavler – en art poetologiske partiturer), der til sammen udgør summen af menneskelige emotioner og tænkemåder. Følgelig vil kun et digt, der veksler mellem alle tre grundtoner, være komplet. Dette skal ikke her forfølges nærmere. Her skal blot bemærkes, at det tragiske stiltræk og den heroiske grundtone i citatet knyttes sammen således, at de i gensidig udveksling danner mulighed for – eller er metafor for – en »intellektuel anskuelse«. Den betegner her en kompleks »anskuelse« (en første impression), der tankemæssigt kan reflekteres, men ikke begribes fuldt ud og som gør det muligt at »ane« en enhed mellem ellers partikulære elementer, mellem subjekt og objekt, mellem begreb og følelse. En sansende erindring om en oprindelig énhed før adskillelsen mellem subjekt og objekt, mellem tanke og fornemmelse/følelse. Sådanne adskillelser kan ikke genføres eller »heles«, men deres oprindelige væren i enhed med hinanden kan *anes* i den intellektuelle anskuelse. Man kunne opfatte alt dette således, at det tragiske på en gang viser eller består i en vedvarende og umedierbar spaltning af en oprindelig énhed og samtidig angiver denne oprindelige enheds grund (jf. Hölderlin 2004 8: 148). Dette i sit antrit quasi-platoniske aspekt indgår i efterskrifternes kommentarer til dramaernes ontologiske dimensioner.

I første omgang drejer det sig imidlertid for Hölderlin i analyserne af Ødipus og *Antigone* om at lokalisere det tragiske i dramaerne, som grundlæggende set anskues som et omslagspunkt, der finder sted på et formaliseret niveau. Dette omslagspunkt løsner han indirekte – det vil sige uden selv at kommentere det – fra Aristoteles' velkendte betegnelse »peripeti«, hvilket traditionelt bestemmes til eksempelvis at være der, hvor Ødipus pludselig indser sin herkomst. Hölderlin lokaliserer derimod i begge dramaerne det tragiske omslagspunkt i spåmanden Teiresias' taler ved at bestemme dem som indslag fra en anden verden (eller *orden*) end dramaets, og som i radikal forstand bryder det enkelte drama op i to uafhængige eller inkongruente dele. Teiresias' taler bestemmes til at være indbrud i dramaernes narrative eller sceniske forløb, som er alenestående, det er en »ren tale« (das reine Wort), som ikke indgår som led i dramaernes successive forløb.

Hölderlins anvender betegnelsen »cæsur« som en analytisk term til lokalisering af denne »dødelige« vending i en tragedie. Han henter eksplicit betegnelsen »cæsur« fra gængs verslære, nemlig som betegnelse for et rytmisk brud (en pause) i et givet metrisk mønster. Han udvider dog betydningen således, at en cæsur nu også betyder et brud i en tragedies ellers sammenhængende forløb af dramatiske scener og dialoger. Et brud, som han kalder en »modrytmisk afbrydelse«. I forlængelse af ovenstående citat bestemmer han den »tragiske transport« ved hjælp af denne og andre tekniske betegnelser:

Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worinn der Transport sich darstellt, das, was man im Sylbenmaße Cäsur heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung nohtwendig, um nemlich dem reißen- den Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, så zu begegnen, daß als dann

nicht mehr der Wechsel der Vorstellungen, sondern die Vorstellung selber erscheint  
(Hölderlin 2004 10: 155)

Denne fortættede passage samler alle de ord eller begreber, der gerne opfattes som centrale for hans tragiske cæsurtænkning og for væsentlige sider af hans poetologi mere generelt. De skal derfor her kort kommenteres.

Den tragiske transport (jf. metafor) er Hölderlins betegnelse for den måde, hvorpå et givet forestillingsindhold formidles. Hölderlin taler således om tragiske, lyriske og episke stiltræk. De er ikke genrebundne, men er hver for sig bestemt af grundlæggende regler, som kan anvendes afvekslende inden for alle genrer. Reglerne medfører, at en given tekst formelt set kan »transportere« givne forestillingsindhold på tragiske, lyriske og episke måder, hvilket naturligvis har indflydelse på forestillingsindholdets præsentation og dermed dets betydning. De er derfor i sig selv »tomme« eller måske mere præcist: regulative. Den tragiske transport kalder han for bestemt af ligevægt. Dette afstedkommes af – og afstedkommer – hans analyse af dramaerne som bestående af to inkongruente dele, der er lige gyldige – i ligevægt – men ikke kontinuerligt forbundne.

Cæsuren, den modrytmiske afbrydelse og »den rene tale« er alle betegnelser for det indbrud i dramaets forløb, der adskiller tragediens to dele. De lokaliseres som nævnt til at være Teiresias' advarsler til protagonisten. Han er som bekendt en spåmand, der taler på vegne af guderne. Publikum hører oprevet de advarende ord, derimod overhører protagonisten dem. Derved angiver de til publikums rædsel den katastrofekurs, som protagonisten følger mod gudernes uundgåelige og frygtelige nemeses. Teiresias' advarsler opfatter Hölderlin dermed som indbrud i tragediens dramatiske kæde af scener og dialoger, det vil sige som momentane modrytmiske afbrydelser heraf. Teiresias taler på vegne af *en anden orden* end den orden dramaet har som fortælling. Det er, som han skriver, ikke forestillingernes afvekslende forløb, men den rene forestilling i sig selv, der markeres i denne afbrydelse. Det er derfor han taler om »den rene tale«, en »isoleret« tale, der i princippet ligger uden for eller over handlingsforløbet, en slags »metatale«.

Denne »rene tale«, dette »rene ord«, befinder sig på to forskellige steder i de to dramaers forløb, hvilket betyder, at det enten er begyndelsen eller afslutningen, der skal »beskyttes« fra resten af tragediens forløb for at der kan opstå en tragisk ligevægt før og efter Teiresias' guddelige og »kærligt-afvisende« (Hölderlin) advarsler til protagonisterne. I AA markeres de to tragediers cæsurer således:

Ødipus: 

Antigone: 

I begge tilfælde bryder Teiresias ind i

den Gang des Schiksaals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpuncte seines inneres Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Todten reit (Hölderlin 2004 10: 156)

Hermed mener han at have afsluttet sine analyser af tragediernes »kalkulable lovmæssigheder«. Vi skal da heller ikke her gå i yderligere tekniske detaljer, men derimod overgå til nogle bemærkninger om denne »cæsurale« tænkningens litteraturfilosofiske konsekvenser.<sup>2</sup>

## II

Hölderlins tragiske cæsurtænkning indbefatter blandt andet, at det tragiske afstedkommes af kræfter, som er hinsides den verden eller orden, der tematiseres i *dramaet*. Hölderlin henviser til, at ord i den græske virkelighedsforståelse på en faktisk måde kunne være dræbende, nemlig i det øjeblik de repræsenterer gudernes tale, hvilket Wolfgang Schadewaldt i en længere analyse af Hölderlins Sophokles-oversættelser resumerer således:

Aus dem Grunde des einigenden tragischen Zwists nährt sich (...) die tragische Sprache, das tragische *Wort*, das als Wort (Logos), gesprochen oder auch nicht ausgesprochen, in der Tragödie die Tat in sich mit einbegreift und also tuendes, täterisches, faktisches Wort wird. Als faktisches Wort ergreift es bei dem Griechen, für den sich alles sinnlich, plastisch, leiblich, »athletisch« zu fassen (zu versammeln) strebt, den sinnlich plastischen Leib des Menschen und wird bei den Griechen deswegen mittelbar »tödlich-faktisch« – es tötet nicht selbst, sondern ruft, indem es veranlaßt, daß die »Leiber« töten, den wirklichen »Mord aus Worten« hervor. Bei uns, »nach unsrer Zeit und Vorstellungsart«, ergreift das Wort nur den »geistigeren Körper«, führt nicht zum wirklichen Mord und Tod, dem »Mord *aus* Worten«, sondern nur zu einem Mord *mit* Worten, insofern es »aus begeistertem Munde« schrecklich ist und niederwirft, vernichtet. In diesem Sinne ist es bei uns nicht *tödlich* faktisch, sondern lediglich *tödend* faktisch – das Unmittelbare ist hier eben auch das Einschränkende. (...) Dies faktische Wort ist nun der Hauptträger der tragischen Handlung. (Schadewaldt 1970: 276)

Denne forestilling om »dræbende ord« er altså ifølge Hölderlin ikke længere gyldig i den moderne verden (Hölderlin 2004 10: 217f.). Dette at noget kan gribe ind fra en anden orden end den givne fastholder han imidlertid, og det hvad enten denne orden er forestillet, dramatisk eller faktisk. Han fastholder derved på et formelt plan ideen om en tragisk cæsur, men på sekulariserede betingelser. Dette har affødt nogle betragtninger om muligheden af at fremlæse eller forstå betydningen af tematiserede indbrud fra eller henvisninger til »en

anden orden« i bl.a. litterære værker. Hölderlin betoner en sådan tragisk dimension ved i AÖ at skrive, at:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget (Hölderlin 2004 10: 160)

Hölderlin betoner her den side af den tidligere nævnte »intellektuelle anskuelse«, der i ét og samme moment forbinder (parrer) og adskiller to dobbeltheder: Gud-Menneske og Naturmagt-Menneskets Inderste. Denne grænseløse forbindelse udvirket gennem en grænseløs adskillelse er kvintessensen af de ontologiske implikationer, som Hölderlin udleder af den tragiske cæsur og dens adskillelse af en tragedie i to radikalt forskellige, men lige vægtige dele, der medfører, at begyndelse og slutning ikke rimer sammen. I sådanne øjeblikkelige (momentane) grænsetilstande står mennesket mest blottet i sin eksistens, hvilket Hölderlin i AA fortættet sammenfatter på denne måde:

Der kühnste Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks ist, wo der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der Gegenstand, für welchen er sich interessirt, am wildesten gegeneinander stehen, weil der sinnliche Gegenstand nur eine Hälfte weit reicht, *der Geist aber am mächtigsten erwacht*, da wo die zweite Hälfte angehet. In diesem Momente muß sich der Mensch *am meisten festhalten*, deswegen steht er auch da am offensten in seinem Charakter. (Hölderlin 2004 10: 213f.)

Her står, at det dristigste øjeblik i løbet af en dag (jf. de klassiske tragediers fordringer om énhed mellem sted, tid og handling) eller i et kunstværk er, når tidens og naturens ånd, det himmelske, som griber et menneske, og den genstand (det objekt) den interesserer sig for, på det vildeste står over for hinanden, fordi det sansede objekt kun rækker halvvejs mens ånden vækkes på det mægtigste *hinsides denne halvdel*. I det øjeblik må mennesket *holde mest fast* på sig selv og derfor er (eller fremstår) det også mest åbent i sin karakter.

Denne tidens og naturens ånd lader sig ikke forene med et menneske i den åndelige rækken ud efter sin genstand (i.e. mennesket), kun kraften formidles og med det resultat, at mennesket står mest nøgen i sin eksistens som menneske. Dette er et tragisk øjeblik, hvor mennesket både er mest sig selv og mest skrøbeligt rentegnet i den rene anskuelse, som Hölderlin med Kant kalder for tid og rum. I tragedierne er markeres sådanne grænsetilstande dér, hvor denne kraft formidles mest direkte – i rumlige tidslakuner i handlingens forløb, kunne man måske kalde det. En tilsvarende figur findes i AÖ, hvor tid, der her er en objektiv (guddommelig) kvalitet, men som også kan differentieres mellem menneskets efemere (momentvise) og gudens væren tid i ren form, vender hinanden ryggen (Haimon i *Antigone* og Ödipus selv i *Ödipus*):

In solchem Momente vergißt der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet, und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen läßt; der Mensch, weil er in diesem Momente der kategorischen Umkehr folgen muß, hiermit im Folgenden schlechterdings dem Anfänglichen nicht gleichen kann.

Sådanne betragtninger kan føre i forskellige retninger, men det er ikke vanskeligt at sætte dem i relation til bl.a. Nietzsches Zarathustra-tænkning og Martin Heideggers begreb om den såkaldte »firhed« mellem det himmelske og det jordiske (Erde) og det menneskelige og det gudelige. Det vil imidlertid her føre for vidt at gå nærmere ind i dette. Her skal blot antydes nogle andre – og mindre monstrøse – effekter af Hölderlins tragiske cæsurtænkning.

### III

Walter Benjamin er den første, der direkte anvender Hölderlins cæsur til, i essayet om »Goethes Wahlverwandschaften« (1924), at beskrive en bestemt sætning i Goethes roman på denne måde:

Denn unter der Symbol des Sterns war einst Goethe die Hoffnung erschienen, die er für die Liebenden fassen mußte. Jener Staz, der, mit Hölderlin zu reden, die Cæsur des Werkes enthält und in dem, da die Umschlungenen ihr Ende besiegeln, alles inne hält, lautet: »Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg« (Benjamin 1974: 199f.).

Benjamin analyserer her, og i overensstemmelse med Hölderlins cæsurtænkning, den korte sætning fra Goethes roman som en tale fra en anden orden end fortællingens fiktive/narrative orden, nemlig som en tale, der på tragisk vis markerer *fortællerens* holdning til det fortalte (die Hältung des Erzählers). Derved betoner Benjamin, at Hölderlins »cæsur«, her forstået som et analytisk greb, ikke begrænser sig til tragedieformer og de deri markerede gudetaler, men mere generelt til markerede indbrud fra en anden orden *i* en given tekst.

Filosoffer såsom Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jean-François Lyotard og Gilles Deleuze har været inspireret af Hölderlins tænkning og hans begreb om den tragiske cæsur. Lyotard i sin antimimetiske tænkning, der er inspireret af Kants begreb om det matematisk sublime, hvor han eksplicit trækker på Hölderlins definition af den radikale cæsur mellem tragediens to dele, at begyndelse og slutning ikke rimer sammen (Lyotard 1987). Og Foucault trækker indirekte på det i sine af Blanchot inspirerede overvejelser over »l'expérience du dehors« (erfaringen af det udenfor) ved at henvise til, at en sådan erfaring er udtrykt gennem hvad Foucault forstår som Hölderlins indsigt i eller erfaring med et borttoende sprogs krakeleringer, i hvilke guderne forsvinder:

A l'époque de Kant et de Hegel, au moment où jamais sans doute l'intériorisation de



la loi de l'histoire et du monde ne fut plus impérieusement requise par le conscience occidentale, Sade ne laisse parler, comme loi sans loi du monde, que le nudité du désir. C'est à la même époque que dans la poésie de Hölderlin se manifestait l'absence scitillante des dieux et s'énonçait comme une loi nouvelle d'obligation d'attendre, sans dout à l'infini, l'aide énigmatique qui vient du »défaut de Dieu«.

(Foucault 1986:17)

Den mest direkte og vidtrækkende filosofiske anvendelse af Hölderlins cæsur-tænkning fra AÖ findes imidlertid i Gilles Deleuzes værk *Différence et répétition* i to fortættede og indbyrdes relaterede passager i et kapitel om »Gentagelsen for sig selv«. Den første af disse passager vedrører tidens orden, tiden i sig selv, som Deleuze bestemmer cæsuralt:

Le temps lui-même se déroule (c'est-à-dire cesse apparamment d'être un cercle), au lieu que quelque chose se déroule en lui (suivant la figure trop simple du cercle). I cesse d'être cardinal et devient ordinal, un pur *ordre* du temps. Hölderlin disait qu'il cesse de »rimer«, parce qu'ilse distribue inèglement de part et d'autre d'une »césure« d'après laquelle début et fin ne coïncident plus. Nous pouvons définir l'ordre du temps comme cette distribution purement formelle de l'inégal en fonction d'une césure. (Deleuze 1988: 120)

I den anden passage beskriver Deleuze en trefaset gentagelse med henvisning til såvel *Hamlet* som Ødipus, og igen anvender han Hölderlins cæsur-begreb fra AÖ som grundfigur:

On remarquera que la structure à trois temps de la répétition n'est pas moins celle d'Hamlet que celle d'Oedipe. Hölderlin l'avait montrée pour l'Oedipe avec une rigueur incomparable: l'avant, la césure er l'après. Il signalait que led dimensions relatives de l'avant et de l'après pouvaient varier d'après la position de la césure (ainsi la mort rapide d'Antigone par opposition à la longue errance d'Oedipe). Mais l'essentiel est le persistance de la structure triadique. A cet égard, Rosenberg interprète Hamlet d'une manière tout à fait conforme au schéma hölderlinien, la césure constituée par la voyage en mer (...). Ce n'est pas seulement par la matière qu'Hamlet ressmble à Oedipe, c'est aussi par la forme dramatique. (Deleuze 1988: 123)

I 1980'erne fik Hölderlins cæsurtænkning en prominent status hos amerikanske dekonstruktivister såsom Andrzej Warminski og J. Hillis Miller, der imidlertid fejlagtigt læste Hölderlins vending »det rene ord« som samlebetegnelse for et lingvistisk øjeblik, hvor ordet i en litterær tekst menes at henvise til sig selv som et blot og bart – ord. Men, som det fremgår af ovenstående udredning, er dette en udlægning, som må tages med et gran salt: hos Hölderlin betyder »das reine Wort« ikke et enkelt ord, men en samlet tale eller et samlet udsagn, som ganske vist fremstår som løsrevet fra resten af den givne tekst, men stadigvæk

som knyttet til en i dramaet *tematiseret* orden, en anden og i tragedierne *virkelig* orden, gudernes, end de dødeliges tragisk-ideale *fiktive* orden i dramaet.

I moderne litteraturfilosofi kaldes sådanne andre ordener for det sublime og det virtuelle, for væren og tid. I litteratur kan en sådan anden orden også være *poesiens* og *cæsuren* kan være markeret som en *tidslakune* som i fx. Peter Seebergs roman *Ved havet* (således analyseret i henhold til Peter Seebergs egen Hölderlinlektur i Erslev Andersen 2005: 54-59). Heri markeres de to sider af Hölderlins Sofokles-analyser, den formale og den ontologiske, som enten hver for sig eller i sammenhæng har præget sider af det 20. århundredes litteraturfilosofi.

## Bibliografi

- Benjamin, Walter (1974): »Goethes Wahlverwandtschaften«, *Schriften* I.1. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M.ß
- Blanchot, Maurice (1955): *L'Espace littéraire*. Éd. Gallimard, Paris.
- Düsing, Klaus (1988): »Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel«. Christoph Jamme/Otto Pöggeler (red.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Bouvier Verlag, Bonn.
- Deleuze, Gilles (1988): *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Erslev Andersen, Jørn (1993): *Poetik og Fragment. Hölderlin-Studier*. Århus: Forlaget Modtryk.
- Erslev Andersen, Jørn (2005a): »Marmorblikket, Mignon og musikken. Dannelseskampe i Winckelmann, Goethe og Nietzsche«. Peter Fibiger Bang (red.), *Fremmed og moderne. Glimt af antikken i Europa*. Aarhus Universitetsforlag, Århus.
- Erslev Andersen, Jørn (2005b): »Tid? Peter Seebergs *Ved havet*«. Maria Davidsen, Jørgen Aabenhus, Anne-Marie Mai (red.): *Peter Seeberg & Hald. At åbne arkivet*. Gyldendal/Syddansk Universitetsforlag, København.
- Falkenstein, Lorne (1995): *Kant's Intuitionism. A Commentary on the Transcendental Aesthetic*. University of Toronto Press, Toronto.
- Fenves, Peter (2001): *Arresting Language. From Leibniz to Benjamin*. Stanford UP, Stanford.
- Foucault, Michel (1986): *La pensée du dehors*. Éd. Fata Morgana, Paris.
- Gram, Moltke S. (1981): »Intellectual Intuition: The Continuity Thesis«. *Journal of the History of Ideas*, vol. 42, # 2, University of Pennsylvania Press.
- Hölderlin, Friedrich (2001): *Hölderlin's Sophocles* (ovs. David Constantine). Bloodaxe Books, Trowbridge.
- Hölderlin, Friedrich (2004): *Sämtliche Werke* 8, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, München (Bremer Ausgabe).
- Hölderlin, Friedrich (2004): *Sämtliche Werke* 10, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, München (Bremer Ausgabe).
- Jamme, Christoph/Otto Pöggeler (red.): *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Bouvier Verlag, Bonn.

- Lyotard, Jean-François (1987): »Om det sublime«. *Slagmark* 9, Århus.
- Miller, J. Hillis (1987): *The Linguistic Moment*. Princeton UP, Princeton.
- Schadewaldt, Wolfgang (1970): »Hölderlins Übersetzung des Sophokles«, *Hellas und Hesperien* II. Artemis, Zürich/Stuttgart.
- Sophocles (1994): »Oedipus«, *Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. (Loeb Classics).
- Sophocles (1995): »Antigone«, *Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. (Loeb Classics).
- Warminski, Andrzej (1987): *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

## Noter

- 1 Hölderlin 2004 8: 119. Ortografi - fx studi[e]ren - er efter H.s ms. og sådan som teksterne er udgivet i Bremer Ausgabe (se bibliografi). Jeg har valgt at lade citaterne stå uden oversættelser. De angiver centrale referencer og 'illustrerer' den egensindige hölderlinske écriture, som er en væsentlig del af fortolkningsgrundlaget. En god engelsk version af Sofokles-oversættelserne og efterskrifterne findes i Hölderlin 2001.
- 2 Klaus Düsing har en oplysende komparativ analyse af Hölderlins og Hegels tragedieforståelser (Düsing 1988). I Jamme/Pöggeler 1988 har Gerhard Kurz, Lawrence Ryan og Bernhard Böschenstein artikler om Hölderlins Sofoklesoversættelser og -efterskrifter. De har mange væsentlige oplysninger, men er uafklarede på en række række punkter, især vedrørende Hölderlins formelle analyser af tragedierne og hans poetologi, og er præget af en bestemt Hölderlin-reception, der kombinerer filologi og historiefilosofi i henhold til synspunkter knyttet til kredsen bag Hölderlin Gesellschaft og den såkaldte Beißnerskole. Friedrich Beißner stod i sin tid for udgivelsen af *Grosse Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe* (1943ff.), et indflydelsesrigt pionerarbejde, der i aktuel Hölderlin-reception og gennem de sidste godt 25 år imidlertid betragtes som forældet i såvel editionsfilologisk som interpretativ henseende. I denne artikel benyttes den såkaldte Bremer Ausgabe (se bibliografi).

Jørn Erslev Andersen (f. 1953) Lektor, lic.phil., Leder af Center for Verdenslitterære Studier: <http://www.cvs.au.dk/>. Har bl.a. udgivet bogen *Værkelighed – Essays om dansk litteratur* (Modtryk, Århus 2005), hvor Andersen præsenterer en række kritiske bud på emner om kanon- og klassikerbegreber, avantgarde, patos og ironi, modernisme og dansk litteraturhistorisk skrivning.