

# **Genealogie des Wissens – Poetologie des Nichtwissens**

Literatur und Ignoranz bei Matthias Claudius  
und Friedrich Hölderlin

---

ACHIM GEISENHANSLÜKE

## **1. GENEALOGIE DES NICHTWISSENS? ZUR DIALEKTIK VON WISSEN UND NICHTWISSEN**

Der Begriff des Nichtwissens ist eigentümlich spröde. Im Unterschied zu seiner englischen oder französischen Variante, der ›ignorance‹, verweist er schon in seiner sprachlich zusammengesetzten Form auf den Begriff, gegen den er sich eigentlich richtet: das Wissen. Das Nichtwissen erscheint so von Beginn an als »unmarkiertes Anderes« (Fulda 2010: 484), als eine bloße Negation, als Mangel, Abwesenheit oder Leere des positiv verstandenen Wissens. Zugleich will das Nichtwissen jedoch mehr als die logische Negation von Wissen sein. Hinter dem spröden Begriff des Nichtwissens verbirgt sich eine Fülle an positiven Gestalten, die nach einer Aufmerksamkeit verlangen, die ihnen immer dann verwehrt wird, wenn das Nichtwissen nur als Mangel oder Abwesenheit von etwas begriffen wird. So bevölkern mit den allegorischen Auftritten von Narren, Toren und Irren konkrete Figurationen des Nichtwissens die gesamte literarische und ikonographische Kultur der Frühen Neuzeit, ohne von vorneherein aus dieser ausgeschlossen zu sein. Das ändert sich mit der Ausbildung der modernen Rationalität, die eine tiefe Zäsur in der Auseinandersetzung mit dem Nichtwissen bedeutet. Die moderne Philosophie des Subjekts, wie sie vor allem Kant ausgebildet hat, führt eine strikte Trennung zwischen den Begriffen des Wissens und des Nichtwissens ein. Fortan begegnet das Nichtwis-

sen nur noch als eine defizitäre Erscheinung, als ein Unfall des Denkens, den es schnell zu beheben gilt. »Ignorance is most commonly seen (or trivialized) in this way, as something in need of correction, a kind of natural absence or void where knowledge has not yet spread«, hält Robert N. Proctor (2008: 2) im Kontext der Forderung nach der Begründung einer neuen Wissenschaft namens »Agnotology« fest. Was sich wie die Dummheit oder der Wahnsinn der Vernunft entzieht, wird als pathologisches Moment gekennzeichnet und an den Rand des Wissens gedrängt, dort aber zugleich zum Gegenstand neuer Wissenschaften wie der Psychologie, der Medizin und der Forensik gemacht. Der Versuch, den Begriff des Nichtwissens systematisch und historisch zu entfalten, kommt vor diesem Hintergrund nicht nur der Aufgabe gleich, die Grenze zwischen Wissen und Nichtwissen durchlässiger zu machen. Vielmehr geht es darum, in der Kultur der Vormoderne wie der Moderne Formen des Nicht-Rationalen auszumachen, um so zu einer kritischen Revision des Herrschaftsanspruches der modernen Vernunft zu gelangen, sofern diese sich einseitig über rationale Wissensordnungen definiert. In diesem Sinne verkörpert das pathologische Moment des Nichtwissens nicht nur das Andere des Wissens, es markiert zugleich dessen Grenze, einen ebenso fundamentalen wie unbestimmten Ort, an dem sich der philosophische Anspruch auf Evidenz im Dunklen des Nichtbegrifflichen verliert.

Eine der grundlegenden Schwierigkeiten, vor die sich eine Poetologie des Nichtwissens gestellt sieht, ist daher die, das Nichtwissen nicht einfach als das Gegenteil von Rationalität zu verstehen. Wenn das Nichtwissen als das Andere des Wissens zugleich eine Grenze des modernen Rationalitätsanspruches verkörpert, dann steht es mit den historischen Wissensformationen, die es außer Kraft setzt, zugleich in vielfältigen Verbindungen. Die Auseinandersetzung mit dem Nichtwissen kann sich daher nicht im Nachweis der Relevanz des Nichtwissens von der Antike bis zur Moderne erschöpfen. Sie muss zugleich auf die diskursiven Transformationen zielen, die das Wissen in der Geschichte erfahren hat, auf die Frage, wie dieses sich durch den Bezug auf historische Formen des Nichtwissens überhaupt erst konstituieren konnte. Die Poetologie des Nichtwissens ist zugleich eine Genealogie des Wissens im Sinne Nietzsches und Foucaults.

Eine Genealogie des Wissens im Sinne Nietzsches ist die Poetologie des Nichtwissens in dem Maße, in dem sie bei dem Bereich des Ästhetischen ansetzt. Das ist alles andere als selbstverständlich, gilt doch gerade das Ästhetische im traditionellen Verständnis als ein Bereich, für den die üblichen Bedingungen des Wissens und der Wahrheit nicht oder nur eingeschränkt gelten. Eine der wesentlichen Aufgaben der Poetologie des Nichtwissens besteht darin, Kunst

und Literatur weder als Statthalter für die Abwesenheit des Wissens noch als Ausdruck eines »anderen Wissens« zur Geltung zu bringen. »Schöne Literatur hält ein Alternativ-Wissen bereit, das wert ist, sachlich ernst genommen zu werden«, stellt Jochen Hörisch (2007: 10) in seiner Untersuchung über *Das Wissen der Literatur* fest. Unklar bleibt aber letztlich, worin dieses Alternativ-Wissen eigentlich bestehen soll. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist vielmehr die, ob es grundsätzlich sinnvoll ist, Literatur als eine bestimmte Form des Wissens oder aber des Nichtwissens zu begreifen. Angesichts der alles in allem nicht unbegründeten Skepsis am Erkenntniswert der Literatur und der Frage, ob Literatur überhaupt etwas mit Wahrheit als einer begründeten Form des Wissens zu tun hat, kann es der Auseinandersetzung mit dem Nichtwissen weniger darum gehen, zu zeigen, was Literatur alles wissen muss, um ästhetisch relevant zu sein, als vielmehr darum, einen Raum zu eröffnen, der die Funktion des Ästhetischen ernst nimmt, ohne dieses von vorneherein dem Wissen oder dem Nichtwissen zu überantworten.

Das unterscheidet die Poetologie des Nichtwissens sowohl von den erkenntnistheoretisch begründeten Versuchen, einen Zusammenhang zwischen Literatur und Wissen zu etablieren, als auch von den kulturwissenschaftlichen Poetologien des Wissens. Der Poetologie des Nichtwissens gilt die Literatur als ein Archiv, das sich auf andere Art und Weise als die Philosophie oder die Wissenschaften für Formen des Nicht-Rationalen wie Wahnsinn, Dummheit oder Ignoranz offen gezeigt hat. »Literature, in this respect, is the discourse or institution that is above all others, and in some sense against philosophy, allied with ignorance«, hält Andrew Bennett (2009: 16) in seiner Studie über Literatur und moderne Formen des Nichtwissens seit der Romantik fest. Die Bedeutung der Literatur für die Frage nach dem Verhältnis von Wissen und Nichtwissen verbindet und unterscheidet die Poetologie des Nichtwissens daher zugleich von den Untersuchungen Foucaults. Als Foucault sich in der *Archäologie des Wissens* die Frage stellen musste, warum von ihm »systematisch ›literarische‹, ›philosophische‹ oder ›politische‹ Texte ausgeklammert« wurden (Foucault 1973: 253), rührte er an die Grenze seines Unterfangens, eine Geschichte nicht der Wissenschaften, sondern des Wissens zu schreiben.<sup>1</sup> Welche Rolle der Literatur in dieser Geschichte zukäme, hat Foucault offen gelassen. Die Poetologie des Nichtwissens versucht dem nachzugehen, indem sie mit dem Blick auf die Literatur zugleich an die Grenzen des Wissens rührt. Die Aufgabe der literatur-

---

1 »Was die Archäologie zu beschreiben versucht, ist nicht die Wissenschaft in ihrer spezifischen Struktur, sondern der durchaus andersartige Bereich des *Wissens*«, schreibt Foucault (1973: 278 – Hervorh. im Original).

wissenschaftlichen Analyse kann sich vor diesem Hintergrund nicht darin erschöpfen, in der Literatur eine bloße Repräsentationsform oder symbolische Ordnung des Wissens zu erkennen. Ebenso wenig kann sie sich mit der Bestimmung der Literatur als Subversion des Wissens begnügen. Dass Literatur beides, historische Diskursformation und ästhetischer Gegendiskurs zugleich ist, macht jene Spannung aus, die die Poetologie des Nichtwissens herausarbeiten will, wenn sie sich an den Rändern des Wissens bewegt, um die Brüche in den epistemologischen Ordnungen aufzuweisen, die Diskurse erst ermöglichen.

Nicht nur die begrifflichen Schwierigkeiten stellen die Auseinandersetzung mit dem Nichtwissen jedoch vor Probleme. Darüber hinaus erweist sich auch die zentrale Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Nichtwissen als schwierig. Denn so sehr sich auch historische Zusammenhänge zwischen Literatur und Nichtwissen herstellen lassen, ein systematischer Anspruch lässt sich daraus noch nicht ableiten. So wenig Literatur von vorneherein als eine Instanz des Wissens begriffen werden kann, so wenig wird sie als eine Instanz des Nichtwissens fassbar. Die begriffliche Unbestimmtheit des Nichtwissens ermöglicht zwar eine breite Anschlussmöglichkeit an die Literatur. Dass Themen wie Ignoranz, Vergessen, Missverstehen, Vorurteil oder Dummheit zum Gegenstand literarischer Darstellung geworden sind, scheint evident zu sein. Ob Literatur selbst aber darüber hinaus über einen strukturellen Bezug zum Nichtwissen verfügt, ist damit noch lange nicht geklärt.

An die Stelle einer im strengen Sinne begrifflichen Auseinandersetzung mit dem Nichtwissen tritt daher eine exemplarische Analyse der literarischen Formen, die sich mit dem Phänomen des Nichtwissens beschäftigen. In den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses rücken mithin literarische Texte, die sich ausdrücklich mit dem Nichtwissen auseinandersetzen. Wie die Geschichte der Literatur zeigt, ist das meist unter der Begrifflichkeit der Dummheit oder der Einfalt erfolgt. Dummheit und Einfalt verkörpern in diesem Sinne anschauliche Formen des Nichtwissens, rational defizitäre Positionen, denen gleichwohl eine nicht zu unterschätzende Bedeutung im Rahmen moderner Erkenntnisprozesse zukommt. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zum Nichtwissen wie etwa Avital Ronells Studie zur *Stupidity* setzen daher auch meist bei dem Begriff der Dummheit an.<sup>2</sup> Wie bereits angedeutet, spielt in diesem Zusammenhang die Frage nach der Bedeutung von Nichtwissen und Dummheit in der Literatur der Moderne eine zentrale Rolle, scheint die philosophische Moderne mit ihrer Gründungsfigur Kant doch diejenige Wissensordnung zu sein, die eine strenge

---

2 Vgl. Ronell (2002) sowie jüngst die allerdings weniger ergiebige Studie von Alain Roger (2008).

Unterscheidung zwischen dem Wissen und dem Nichtwissen zu etablieren sucht. In Frage steht also, wie der Übergang zwischen vormodernen und modernen Auffassungen des Nichtwissens in der Literatur zu fassen ist. Besonders deutlich wird das in der Lyrik. Nicht nur verkörpert die Lyrik diejenige moderne Gattungsform, die sich in der Form der Apostrophe in unmittelbarer Weise an das Nichtwissen zu adressieren vermag. An so unterschiedlichen Gedichten wie Matthias Claudius' *Abendlied* und Friedrich Hölderlins *Blödigkeit* kann zugleich der Übergang von der Vormoderne zur Moderne im Zeichen des Umgangs mit dem Nichtwissen erläutert werden.

## 2. DAS GLÜCK DER EINFALT: MATTHIAS CLAUDIUS' *ABENDLIED*

Matthias Claudius und Friedrich Hölderlin schreiben sich mit ihrer Darstellung der Blödigkeit in den Horizont ein, den Kant mit dem Begriff der Einfalt zu umreißen sucht. Bei Kant verkörpert der Begriff der Einfalt eine grundsätzlich positiv gewendete Form des Nichtwissens. Einfältig, so stellt Kant in der *Anthropologie* fest, »ist der welcher nicht viel durch seinen Verstand auffassen kann.« (Anth, B 128) Der Mangel an Auffassungsgabe, den Kant der Einfalt zugrunde legt, verweist zugleich auf seine erkenntnistheoretische Definition der Dummheit als Fehlen von Urteilskraft oder Verstand aus der *Kritik der reinen Vernunft*. Im Vergleich zur defizitären Auffassungsgabe des Dummkopfes aber kommt dem Einfältigen eine eigene Qualität zu. Im Blick auf die Einfalt betont Kant: »aber er ist darum nicht dumm, wenn er es nicht verkehrt auffaßt« (Anth, B 128). Während die Einfalt durch den Mangel an Auffassungsgabe gekennzeichnet ist und sich so der Dummheit anzunähern scheint, ist sie Kant zufolge keinesfalls als eine Verkehrtheit des Gemüts wie Verrücktheit, Wahnsinn oder Wahnwitz zu begreifen. Die Einfalt fasst nicht viel auf, das wenige, was sie aufnimmt, kann sie aber durchaus richtig aufnehmen. Tut sie es nicht, so gerät auch sie in den Strudel der Dummheit. Fasst sie jedoch richtig auf, so nähert sie sich der Vernunft an. Einfältig im positiven Sinne ist derjenige, der trotz seines Mangels an Auffassungsgabe richtig denkt und handelt, da sein Kopf von den Prinzipien der Vernunft geleitet wird. Ein positiv gewerteter Begriff ist die Einfalt für Kant, da sie eine moralische Integrität des Charakters voraussetzt. Dass dieser grundsätzlich positiv gewendete Begriff der Einfalt als »Blödigkeit« wiederum auf Rousseau zurückgeht, in dessen autobiographischem Werk »Blödigkeit als Charakter entfaltet« wird, hat Georg Stanitzek (1989: 169) nachgewiesen. Das rousseauistische Lob der Einfalt findet

sich nicht bei Kant allein. Eine Vielzahl von Texten des 18. Jahrhunderts stellt das Bild einer natürlichen Einfalt des Herzens her, das zugleich für die moralische Bestimmung des Subjekts einsteht. So stimmt Claudius in seinem *Abendlied* ein Lob der Einfalt an, das sich ganz aus der Religion speist:

### Abendlied

Der Mond ist aufgegangen,  
Die goldnen Sternlein prangen  
Am Himmel hell und klar;  
Der Wald steht schwarz und schweiget,  
Und aus den Wiesen steigt  
Der weiße Nebel wunderbar.

Wie ist die Welt so stille,  
Und in der Dämmerung Hülle  
So traulich und so hold!  
Als eine stille Kammer,  
Wo ihr des Tages Jammer  
Verschlafen und vergessen sollt.

Seht ihr den Mond dort stehen? –  
Er ist nur halb zu sehen,  
Und ist doch rund und schön!  
So sind wohl manche Sachen,  
Die wir getrost belachen,  
Weil unsere Augen sie nicht sehn.

Wir stolze Menschenkinder  
Sind eitel arme Sünder,  
Und wissen gar nicht viel.  
Wir spinnen Luftgespinnte,  
Und suchen viele Künste,  
Und kommen weiter von dem Ziel.

Gott, laß uns dein Heil schauen,  
Auf nichts Vergänglich's trauen,  
Nicht Eitelkeit uns freun!  
Laß uns einfältig werden,

Und vor dir hier auf Erden  
Wie Kinder fromm und fröhlich sein!

\*

Wollst endlich sonder Grämen  
Aus dieser Welt uns nehmen  
Durch einen sanften Tod!  
Und, wenn du uns genommen,  
Laß uns in Himmel kommen,  
Du unser Herr und unser Gott!

So legt euch denn, ihr Brüder,  
In Gottes Namen nieder;  
Kalt ist der Abendhauch.  
Verschon uns, Gott! mit Strafen,  
Und laß uns ruhig schlafen!  
Und unsern kranken Nachbar auch!<sup>3</sup>

Claudius' *Abendlied* gilt bis heute als eines der populärsten Gedichte des 18. Jahrhunderts. Einer der Gründe für die außerordentliche Beliebtheit des Gedichtes liegt in seiner anmutsvollen Schlichtheit. Einfachheit ist jedoch nicht nur ein formales Merkmal des Gedichtes. Simplizität des Gemüts ist das Thema des *Abendliedes* überhaupt. Der an Gott gerichtete Wunsch »Laß uns einfältig werden« formuliert auf programmatische Art und Weise ein Lob der Einfalt, das in einer zunehmend komplexer werdenden Welt Schutz verspricht. Das lyrische Ich wünscht sich in die Einfachheit der Kindheit zurück, um dort jenen geschützten Raum zu finden, den die Welt ihm nicht länger geben kann.

Die Einfachheit der Form resultiert im *Abendlied* aus der Verbindung von religiösen und volkstümlichen Elementen. Volkstümlich wirkt das Gedicht in seiner einfachen Liedform mit Schweifreimstrophe. Zur religiösen Dichtung ist es zu zählen, da es die Form eines Gebets hat, das die abendliche Hausgemeinschaft vor dem Vater versammelt. Das zentrale Thema des Gedichtes hat Reiner Marx im Anschluss an Richard Alewyn herausgearbeitet: »Die Hausgemeinschaft anempfiehlt sich Gottes Schutz gegen die potentiellen Bedrohungen und Gefahren der kommenden Nacht.« (Marx 1983: 343) Als Abendgebet, das der Hausvater vor der Hausgemeinschaft spricht, soll das Gedicht Schutz gegen die

---

3 Matthias Claudius, *Abendlied*, in: ders.: *Werke*, Stuttgart 1965, S. 264f.

bedrohliche Macht der Nacht bieten. Trotz der deutlichen Kritik an der Wissenschaft der Zeit erweist es sich damit als ein Teil der in Deutschland anders als in anderen europäischen Ländern vor allem religiös bestimmten Aufklärung (vgl. Möller 1986: 26f.). Wo Novalis »die heilige, unaussprechliche, geheimnisvolle Nacht« als Signum der Romantik ansprechen wird (Novalis 1978: 149), da vertraut Matthias Claudius noch ganz auf das Licht der Vernunft, das er im christlichen Vatergott erblickt.

Das religiöse Moment, das das Gedicht bestimmt, bindet wie bei Kant die positiv gewendete Einfalt an die Vernunft und grenzt sie zugleich von der allein durch den Verstand bestimmten Wissenschaft ab. »In einer bewußten Setzung wendet sich Claudius von einer die Menschen existentiell zusehends verunsichernden Naturwissenschaft ab und reaktiviert ein vorkopernikanisches Weltbild, das vertrauen- und ordnungstiftend wirkt.« (Marx 1983: 344) Das Aufgehen des Mondes, mit dem auch das Gedicht anhebt, zeigt einen vertrauten Himmel, der noch ganz von einem kindlichen Blick geprägt ist. Das Zentrum des Weltalls bildet die Erde und das eigene Zuhause. Von der Unbehaustheit der romantischen Bildungsentwürfe ist an dieser Stelle trotz der im Anschluss an Bodmer und Breitinger formulierten Referenz an eine Poetik des Wunderbaren, die den Schluss der ersten Strophe bildet, noch keine Spur. Wunderbar ist der Beginn des Gedichtes, indem er das kindliche Staunen angesichts der gotterfüllten Welt ausstellt und über die Angst setzt, die die Nacht ausstrahlt.

Aus diesem Gottvertrauen leitet sich zugleich der belehrende Ton ab, der in der dritten und vierten Strophe die Oberhand gewinnt. Der Hausvater wird zum Prediger, der sich in einem moralisch-didaktischen Sinne an seine Gemeinde wendet. So dient der wunderbare Anblick des Mondes zugleich der Versicherung, dass es auf und jenseits der Welt doch manche Sachen gebe, die das menschliche Auge nicht erblicken könne. Das Lob der Einfalt, des Schlafes und des Vergessens, mit dem die zweite Strophe endet, dient zugleich der Abwehr des nun möglich gewordenen Wissens. Die Menschenkinder sind unrein gereimte Sünder: »Und wissen gar nicht viel.« In einer Zeit, in der die Möglichkeiten des Erkenntnisfortschritts dank der erstarkenden Naturwissenschaften fast bis ins Unermessliche expandieren, setzt Claudius dem Wissen im Gedicht eine deutliche Grenze. Die fünfte Strophe leitet aus der moralisch-didaktischen Botschaft daher einen doppelten Imperativ ab: Gottes Heil schauen und »einfältig werden«. Das Lob des christlichen Gottes, der Schutz vor der Nacht verspricht, lässt den Menschen wieder zum unwissenden Kind werden, das sich einer höheren Instanz anvertraut. Folgerichtig endet das Gedicht, als Gebet zunächst nur als Schutz vor der Nacht konzipiert, mit einer Erweiterung, die die metaphorische Nähe von Nacht und Tod nutzt. Die Bitte um den sanften Schlaf des



Vergessens, mit dem das Gedicht eingesetzt hatte, wandelt sich zur Bitte um einen »sanften Tod«. Im christlichen Urvertrauen, das sich den Möglichkeiten des menschlichen Wissens bewusst verschließt, erscheint der Tod als die äußerste Form des Nichtwissens. Die Angst vor einer modernen Welt, in der die Wissenschaften die Rolle der Religion zu übernehmen drohen, ersetzt das Gedicht durch die mythische Angst vor dem Tode, vor der allein Gott schützen kann. Durch die Rückbildung der allmählich sich ausdifferenzierenden Moderne in die einfach strukturierte vorkopernikanische Welt, in deren Zentrum der väterliche Gott regiert, erreicht Claudius jene Angstabwehr, die dem Gedicht insgesamt zugrunde liegt. Bewältigt werden kann die Angst, die sich im Gedicht auf vielfältige Art und Weise einschreibt, indem sie in die Einfalt der Kinderwelt zurückgeführt wird. Was die Kunst bei Claudius leistet, ist ein Lob der Einfalt, das sich unmittelbar gegen die neuen, wissenschaftlichen Möglichkeiten der Erkenntnis richtet und so eine Ordnung zu bewahren sucht, die im Zuge der in der Sattelzeit um 1800 einsetzenden Moderne allmählich zu verschwinden droht. Claudius wehrt sich so gegen einen zu radikalen Begriff der Aufklärung, der droht, durch seine Wendung gegen alle theologischen Vorgaben die Erkenntnisleistung des Menschen in der Moderne zu überlasten. Aufklärung bedeutet für Claudius daher nicht die völlige Selbstverantwortung des Menschen, sondern angesichts der Existenz einer ihm übergeordneten Macht die Anerkennung der Grenzen seiner Möglichkeiten, zu wissen.

### 3. EINFALT UND GESCHICK: HÖLDERLINS *BLÖDIGKEIT*

Auf eine ganz andere Weise als Claudius geht Hölderlin mit dem Thema der Einfalt um. Er thematisiert sie unter dem Begriff der »Blödigkeit«, deren Bedeutung für die Poetik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts Georg Stanzek nachdrücklich herausgearbeitet hat. Stanzek vertritt die These, »daß in Blödigkeit eine Kategorie zu sehen ist, welche für das Selbstverständnis des Individuums und der Literatur jener Übergangsepoche eine signifikante Rolle spielte« (Stanzek 1989: VII). Im Blick auf die geschichtsphilosophische Positionierung des Individuums um 1800 stellt er fest, dass »Blödigkeit letztlich nur eine Art Zögern des Individuums vor dem Eintritt in die Moderne darstellt« (ebd.). Wo Claudius sich der Moderne konsequent verweigert, um sich der sicheren Ordnung des christlichen Vätergottes hinzugeben, steht Hölderlin an einer Schwelle, die das Alte mit dem Neuen verbindet.

## Blödigkeit

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?  
Geht auf Wahren dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?  
D'rum, mein Genius! tritt nur  
Baar in's Leben, und Sorge nicht!

Was geschiehet, es sey alles gelegen dir!  
Sey zur Freude gereimt, oder was könnte denn  
Dich beleidigen, Herz, was  
Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild  
Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,  
Der Gesang und der Fürsten  
Chor, nach Arten, so waren auch

Wir, die Zungen des Volks gerne bei Lebenden,  
Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,  
Jedem offen, so ist ja  
Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,  
Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden  
Aufgerichtet an goldnen  
Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,  
Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen  
Einen bringen. Doch selber  
Bringen schickliche Hände wir.<sup>4</sup>

Hölderlin scheint sich in *Blödigkeit* zunächst auf eine für den deutschen Idealismus charakteristische Art und Weise dem Zusammenhang von Dichtung und Wahrheit zu widmen. Schon Walter Benjamin hat »das Gedichtete« bei Hölderlin im Blick auf *Blödigkeit* als »die Wahrheit der Dichtung« aufgefasst, bestimmt

---

4 Friedrich Hölderlin, *Blödigkeit*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. X, S. 235.

als »synthetische Einheit der geistigen und anschaulichen Ordnung« (Benjamin 1980: 105, 106). In *Blödigkeit*, in einer früheren Fassung noch mit »Dichtermuth« betitelt, scheint der Dichter dementsprechend derjenige zu sein, dessen Fuß einleitend ganz »auf Wahrem« wandelt. Der folgende Aufruf an den Genius der Dichtung, doch »Baar« ins Leben zu treten, verweist die Wahrheit der Dichtung scheinbar auf jene unbedarfte Sorglosigkeit, der Kant den Namen der Einfalt gegeben hat. Die doppelte Frage, mit der das Gedicht beginnt, stellt diesen Anschein des einfältigen Vertrauens auf die Kraft der Dichtung jedoch zugleich in Frage. Dass dem Dichter die Lebendigen »bekannt« sind, weist bereits auf jenes Moment des Wissens und Erkennens hin, das Claudius im *Abendlied* noch erfolgreich abgewehrt hatte. Die zweite Frage »Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?« lässt das Wahre durch den abschließenden Vergleich daher auch in einem anderen Licht erscheinen: Der Fuß des Dichters geht nicht auf einem Naturgrund, sondern auf einem Gegenstand der Kunst, dem Teppich, der zudem auf das der Dichtung zugrunde liegende Moment des Webens, des *textere*, verweist. »Die Wahrhaftigkeit dieses Wahren ist des Weiteren dadurch unsicher, dass der Teppich auch als Metapher für ein textuelles Gebilde, genauer für ein Gedicht verstanden werden kann«, kommentiert Barbara Indlekofer (2008: 75). Auch wenn der Genius arglos ins Leben treten soll: Der Boden, auf dem er wandelt, ist alles andere als einfach, erscheint vielmehr selbst als Ergebnis einer Kunstleistung, die erst das herstellt, was dann als Grund dienen soll. Die »Blödigkeit«, die Hölderlin in seinem Gedicht ausstellt, wird nur zu einem Teil durch die Einfalt abgedeckt, die Claudius in den Mittelpunkt seines Gedichtes gestellt hatte. Ihr anderer Teil ist der vertraute Umgang mit dem durch Wissen vermittelten Bekannten, mit der Dichtung als einer lehr- und lernbaren Technik, die das Gedicht fordert und zugleich vorführt.

Die Frage- und Antworttechnik, die Hölderlin in der ersten Strophe leitet, nimmt die zweite Strophe wieder auf. Im Vergleich zur ersten Strophe ist das Verhältnis von Frage und Antwort jedoch umgekehrt: Die zweite Strophe beginnt mit der Antwort und endet mit einer Frage. Der einleitende Aufruf »Was geschieheth, es sey alles gelegen dir!« dient erneut der Selbstversicherung des Dichters. Dass ihm alles »gelegten« sein soll, verweist nicht nur auf die stoische Schicksalsgläubigkeit, die immer wieder mit dem Gedicht wie Hölderlins Dichtungsverständnis überhaupt in Verbindung gebracht wurde.<sup>5</sup> Sie spielt

---

5 In diese Richtung weist der Kommentar von Jochen Schmidt in der Ausgabe *Deutscher Klassiker Verlag: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Gedichte*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992, S. 831.

zugleich auf den *kairos* der Dichtung an. Gelegen kommt dem Dichter alles, da es sich zu jenem Text-Teppich verarbeiten lässt, auf dem sein Fuß sicher wandeln kann. Im »gelegen« steckt das Moment des Liegens ebenso wie das des Legens: Die passive Komponente, die in der stoischen Blödigkeit zum Ausdruck zu kommen scheint, wird durch eine aktive ergänzt, die auf die Kunstfertigkeit des Dichters verweist. Das Gedicht zelebriert damit alles andere als eine stoische Schicksalsgläubigkeit oder christliches Gottvertrauen, wie es noch im *Abendlied* der Fall war. In Hölderlins paradoxer Logik von Eigenem und Fremdem begegnet dem Dichter das, was sich ihm unmittelbar zu geben scheint, als dasjenige, was er erst zu verarbeiten hat, um es überhaupt werden zu lassen. Natur, als der paradigmatische Bereich, in dem Rousseau und Kant zufolge die Einfalt zu Hause ist,<sup>6</sup> ist nicht der Ursprung der Kunst, sondern erst ihr Werk. Mit dieser neuen Verhältnisbestimmung von Natur und Kunst »überwindet« Hölderlin, so schon die Einsicht Peter Szondis (1978), den Klassizismus und schreibt sich in jene Moderne ein, die er poetisch wie politisch herzustellen bemüht ist.

Dass in dem reimlosen Gedicht Hölderlins das Herz »zur Freude gereimt« sein soll, weist jedoch zugleich darauf hin, dass der Prozess der Überwindung des Alten nicht allein als Wende, als Zäsur oder Epoche zu verstehen ist. Mit dem Herzen nimmt Hölderlin die zentrale Metapher der Empfindsamkeit auf, um zu verdeutlichen, dass das geforderte Vertrauen sich keiner äußeren Instanz verdankt, sondern allein der eigenen inneren Kraft des Dichters. Das Herz steht in diesem Zusammenhang nicht allein für die empfindsame Aufnahmebereitschaft ein, die den Dichter nach Klopstock auszeichnet. In dem Maße, in dem das Herz sich einen eigenen Weg bahnt, erscheint die Begegnung mit äußeren Dingen zunächst nur als Hindernis auf dem Weg zum Ziel. Der dialektische Fortschritt besteht jedoch darin, dieses Hindernis in ein Eigenes zu verwandeln und zum Geschick umzuwenden.

Der Begriff des Geschicks, der den Schluss des Gedichts bestimmt, ist erläuterungsbedürftig. Bereits Benjamin (1980: 115) hat auf den »Doppelsinn des Wortes »geschick« hingewiesen. Auf der einen Seite scheint der Sänger im Sinne der alten Auffassung der Kunst als einer enthusiastischen Beseelung von den Göttern geschickt. Auf der anderen Seite aber ist er als moderner Dichter im technischen Sinne geschickt, da er die Muster der Vergangenheit kennt und neu zu bearbeiten weiß. Die voraussetzungsreiche, geschichtlichen Veränderungen

---

6 »Die Naivetät, diese edle oder schöne Einfalt, welche das Siegel der Natur und nicht der Kunst auf sich trägt« (GSE A 38f.), so Kant in den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Zur Einfalt bei Hölderlin, allerdings bezogen auf das Spätwerk, vgl. Bart Philippen (1995).

unterworfenen Stellung des Dichters als Vermittlungsinstanz zwischen Göttern und Menschen nimmt der Mittelteil des Gedichtes in den Blick. In einer komplexen Satzfolge, die sich über drei Strophen erstreckt, erstellt Hölderlin ein Bild, das mit dem »Gesang und der Fürsten / Chor« beginnt, der die Himmlischen wie die Menschen zur »Einkehr« führt. Der Begriff der Einkehr verweist zum einen auf die theologische Tradition, auf jene Rückwendung des Selbst auf sich, die Augustinus in den *Confessiones* im Mailänder Garten findet.<sup>7</sup> In Hölderlins geschichtsphilosophischer Verhältnisbestimmung von Antike und Moderne nennt das Moment der Einkehr jedoch zugleich die Wende, die den Gang des vaterländischen Gesanges im Unterschied zum antiken Vorbild bestimmt: Die Einkehr, eng verbunden mit der für Hölderlin zentralen Figur Rousseaus, meint eine Rückwendung des Selbst nicht allein im theologischen Sinne, sondern eine geschichtsphilosophische Kehre, die zugleich eine Abwendung vom griechischen Götterhimmel bedeutet. Wo Claudius den kindlichen Blick auf den Abendhimmel ausgestellt hat, da fordert Hölderlin eine Hinwendung zum Selbst, die in der reflektierten Form der Einkehr die Einfalt durchbricht. Es ist der Gesang, der die Menschen wie die Himmlischen einer Einkehr zuführt, die zugleich eine Wende im Geist der Dichtung bedeutet, derzufolge die Dichter nicht mehr zum Mundrohr der Götter, sondern, auch im politischen Sinne, zu »Zungen des Volkes« werden. Dass der Gott, den Hölderlin anruft, »den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt«, verstärkt nicht nur die politische Bedeutung des Gedichtes, sondern macht durch die Betonung, dass es sich hier um eine Form des Denkens handelt, zugleich deutlich, dass es hier wieder um ein Moment des bewussten Erkennens geht. Das Bild Apollos als »des Himmels Gott«, der die Menschen als »die Entschlafenden« an »goldenen / Gängelbanden« und dazu noch »wie Kinder« führt, scheint zunächst den ursprünglichen Sinn von Blödigkeit im Sinne Benjamins zu bestätigen: »Blödigkeit« – ist nun die eigentliche Haltung des Dichters geworden. In die Mitte des Lebens versetzt, bleibt ihm nichts, als das reglose Dasein, die völlige Passivität, die das Wesen des Mutigen ist; als sich ganz hinzugeben der Beziehung.« (Benjamin 1980: 125) Wenn die Beziehung, von der Benjamin spricht, im theologischen, politischen und poetologischen Sinne eine ist, die den Mensch in ein Verhältnis zu den Göttern stellt, dann vollzieht die letzte Strophe jedoch einen Wechsel. Das eindrucksvolle Bild der Sonnenstrahlen als Bänder, an denen der Gott die Menschen hält, verweist sie als Kinder in den Bereich der Unwissenheit und der Passivität, den das Gedicht überwinden möchte. Während Apoll als Gott der Musen dem Dichter das Bild der vergänglichen Menschen vor

---

7 Vgl. Aurelius Augustinus, Bekenntnisse, Zürich 1950, S. 206f.

Augen führt, indem er »uns«, die Entschlafenden aufgerichtet hält, verkehrt sich das Verhältnis von Dichter und Gott daher in der letzten Strophe: »Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen / Einen bringen.« Der Gott der Antike, der die Dichtung durch seine Inspiration auslöste, wird zum Werk des Dichters, der ihm in der Dichtung erst Gestalt gibt. Ließ sich die Einfalt mit Kant als ein Mangel an Auffassungsgabe bestimmen, so bestimmt Hölderlin die Blödigkeit des Dichters nicht mehr als den Mangel, der die Dummheit ausmacht, sondern, im Sinne von Kants Begriff des Witzes, als seine Gabe. Was dem modernen Dichter als Naturgabe mitgegeben zu sein scheint, ist nicht Natur, sondern Kunst, das, »was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik« (Hölderlin 2004: 183) als dem Moment, das die Antike und die Moderne verbindet.

Vor diesem Hintergrund führt die abschließende Strophe die doppelte Bedeutung des »geschickt« noch einmal zusammen, um zugleich die titelgebende Blödigkeit aufzuheben. »So ist die anfängliche von Blödigkeit gekennzeichnete Haltung, so ist die Zaghaftheit und Schüchternheit, die das Subjekt der dichterischen Rede bezüglich seiner gegenwärtigen Situation hegte, einem Wissen um die doppelte Geschicktheit des poetischen Unternehmens gewichen«, kommentiert Indlekofer (2008: 92) den Entwicklungsgang des Gedichtes. Geschickt im Sinne von gesandt sind die Sänger in einem Auftrag, der mit einem Ziel verbunden ist, das geschickte Hände voraussetzt: »wenn wir kommen, mit Kunst«. Dichtkunst erscheint in diesem Sinne im Anschluss an Horaz als *decorum*, als eine Form der Schicklichkeit. Das *decorum* aber ist geschickt, um etwas zu tun, ist geschickte Kunst als Geschick und Schicklichkeit zugleich. Poetologisch lässt sich der Anspruch, den Hölderlin in *Blödigkeit* erhebt, im Gegensatz von Originalität des Gedichtes und Konventionalität der Sprache fassen. Dass Hölderlin sich in *Blödigkeit* ganz gegen den Anschein der Einfalt mit dem Problem der Konventionalität dichterischer Sprache auseinandersetzt, hat wiederum Stanitzek (1989: 245) betont: »Auch die Ode *Blödigkeit* spricht eine Sprache, die einen extremen Abstand vom Konventionellen erreicht.« Paradox sei die Distanzierung von der Konvention aber, weil »die Ode gerade als intensive Versenkung in die Frage der Gegebenheit von Konvention zu lesen ist« (ebd.). Die schicklichen Hände, auf die der Dichter sich zum Schluss beruft, lösen dieses Paradox auf. Schicklich sind die Hände, da sie der geforderten Konvention des Dichterischen, dem Horazschen *decorum*, entsprechen, zugleich aber geschickt, da sie die sprachlichen Konventionen im dichterischen Wort außer Kraft setzen. Nichts anderes leistet Hölderlins Lob der Blödigkeit. Eine »Revolution der dichterischen Sprache« im Sinne Julia Kristevas (1974) erreicht Hölderlin noch vor der französischen Moderne des 19. Jahrhunderts, da er die

Konvention im Gedicht überwindet, indem er sie artistisch neu windet und damit im Hegelschen Sinne »aufhebt«. Hölderlins Ode ist Ausdruck extremer Schicklichkeit und Geschicktheit zugleich.

#### 4. DIE GENEALOGIE DES NICHTWISSENS UND DIE LITERATUR

Wie Claudius und Hölderlin zeigen, lässt sich die Frage nach der Darstellung des Nichtwissens in der Literatur nicht auf eine übergreifende Weise beantworten. Auf dem Weg von der Aufklärung in die Moderne entfalten beide ein Bild der Einfalt, das unterschiedlicher nicht sein könnte. Im Mittelpunkt des *Abendliedes* steht eine religiös begründete Form des Nichtwissens, die sich auf der einen Seite in der spezifischen Form der Ignoranz als ein Nicht-Wissen-Wollen zeigt. Die Ansprüche der modernen Naturwissenschaft werden im Gedicht auf paradigmatische Weise zurückgenommen, um der scheinbar naiven Welt des Glaubens Raum zu lassen. Dem Nichtwissen, das in das *Abendlied* Eingang findet, liegt eine Abwehr der Angst zugrunde, die die Erweiterungen des Wissens in der Moderne mit sich bringen. Auf der anderen Seite aber dient gerade die von Claudius beschworene Schutzfunktion der Einfalt dazu, das moderne Subjekt vor Anforderungen zu retten, die es in der vollständigen Überantwortung an die Wissenschaften überlasten könnten.

Hölderlins *Blödigkeit* aus den *Nachtgesängen* skizziert ein ganz anderes Bild. Im Mittelpunkt seines Interesses steht die Frage nach der dichterischen Darstellung der Wahrheit, die zwei scheinbar unvereinbare Dinge miteinander verbindet: die Einfalt des Herzens, wie sie sich aus der Tradition Rousseaus und Kants ergibt, und das rhetorische Geschick des Dichters, das sich als eine Form des Wissens erweist, die sich den Anforderungen der neuen Zeit zu stellen hat. So inszeniert Hölderlin das Geschick in *Blödigkeit* zugleich ganz im Kantischen Sinne der Aufklärung als Ausgang des Menschen aus seiner Unmündigkeit, als eines Ausgangs, der jene Ungewissheit und Angst erzeugt, gegen die Claudius im *Abendlied* Schutz gesucht hat. Beiden Gedichten liegt so die Erfahrung der Moderne als einer Zeit zugrunde, die nicht nur beständig neues Wissen befördert, sondern zugleich mit immer neuen Formen des Nichtwissens konfrontiert. Im Falle Claudius' ist dies die religiös begründete Einfalt des gläubigen Menschen, im Falle Hölderlins die dichterisch begründete Blödigkeit als das paradoxe Zusammengehen von rhetorischer Technik und der spezifisch modernen Aufgabe der Darstellung einer Wahrheit, die in ihrer poetischen Form

nicht einfach mit dem Wissen um die Tradition gleichgesetzt werden kann, vielmehr den Horizont der Moderne als ein Nichtwissen um die Zukunft öffnet.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die hier skizzierte Poetologie des Nichtwissens durchaus als eine Form der Dialektik der Aufklärung verstehen. Nach Horkheimer/Adorno besteht deren Aufgabe bekanntlich darin, die Furcht von den Menschen zu nehmen. Auf die zwiespältige Rolle, die die Dummheit in diesem Zusammenhang spielt, sind Horkheimer/Adorno selbst eingegangen. »Dummheit ist ein Wundmal«, halten sie in der *Dialektik der Aufklärung* fest (Horkheimer/Adorno 1969: 274). Die Poetologie des Nichtwissens kann die Wunden der Dummheit nicht heilen. Sie kann sie gleichwohl zum Sprechen bringen und damit einen Beitrag zu jener Form der Aufklärung leisten, die Horkheimer/Adorno schon bei Sade und Nietzsche am Werke sahen. Die dunkle Macht des Nichtwissens, deren Abgründigkeit John Locke in seinem *Versuch über den menschlichen Verstand* beschworen hat, nicht einfach im Wissen aufzuheben, sondern als einen eigenständigen Raum der Unbegrifflichkeit zu begreifen, bedeutet daher zugleich, dem Herrschaftsanspruch der Vernunft eine Grenze zu setzen, die diese nur zu überschreiten vermag, wenn sie sich auf die dunkle Seite des Nichtwissens einlässt. »Der Begriff ist zwar kein Surrogat, aber er ist zur Enttäuschung der auf ihn gesetzten philosophischen Erwartungen nicht die Erfüllung der Intention der Vernunft, sondern nur deren Durchgang, deren Richtungsnahme.« (Blumenberg 2007: 10) Mit diesen Erläuterungen thematisiert Hans Blumenberg eine Theorie der Unbegrifflichkeit, die eine Grenzziehung unternimmt, deren Kontur die Poetologie des Nichtwissens bestimmt. Kurs auf das scheinbar unbegrenzte Reich des Nichtwissens zu nehmen, von dem schon John Locke in seinem *Versuch über den menschlichen Verstand* berichtete, als er feststellte, dass die »Unwissenheit nahezu die gesamte intellektuelle Welt für uns in ein undurchdringliches Dunkel hüllt« (Locke 1988: 211), bedeutet vor diesem Hintergrund, der Einsicht zu folgen, dass das Nichtwissen im Kontext der Geschichte des Wissens keineswegs marginal sei, sondern eine konstitutive Größe für die Geburt der modernen Vernunft darstellt. In diesem Sinne hält Jacques Derrida fest, das Nichtwissen überschreite den gegenständlich fassbaren Bereich des Wissens, verstanden als eine Form der Rede, »die ihren Ursprung und ihren Sinn verbirgt und nie sagt, woher sie kommt noch wohin sie geht; zunächst weil sie es nicht weiß und weil dieses Nichtwissen, die Abwesenheit ihres eigentlichen *Subjektes* nämlich, nicht über sie hereinbricht, sondern sie konstituiert« (Derrida 1976: 271 – Hervorh. im Original). Die Aufgabe einer Dekonstruktion der Geschichte des Wissens bestünde entsprechend darin, »den Riß in den Text einzuschreiben, die Kette des diskursiven Wissens in ein Verhältnis zu einem Nicht-Wissen zu bringen, das nicht eines ihrer Momente ist,



zu einem absoluten Nicht-Wissen, von dessen Grund der Glücksfall oder der Einsatz des Sinns, der Geschichte und der Horizonte des absoluten Wissens sich abheben« (ebd.: 407). Auch Derridas Begriff eines absoluten Nichtwissens birgt jedoch eine Gefahr in sich. Sie besteht in der unumschränkten Herrschaftserklärung all dessen, was die Ausbildung des Geistes auf seinem Weg durch die Geschichte stört. Die Idee eines absoluten Nichtwissens verfährt letztlich nicht weniger autoritär als Hegels Begriff des absoluten Wissens. An Blumenberg und Derrida kann die Poetologie des Nichtwissens daher nur anknüpfen, wenn sie nicht allein auf der metaphorischen Ordnung der Literatur als paradigmatischem Ort der Unbegrifflichkeit besteht, sondern deren Nichtwissen als eine Form der begrifflichen Unbestimmtheit zur Geltung bringt, die sich in die Geschichte des Wissens einschreibt und sich ihr im gleichen Zuge entzieht. Dass die Literatur sich mit den unterschiedlichen Diskursen des Wissens auf vielfältige Art und Weise zusammenbringen lässt, haben kulturwissenschaftliche Ansätze in der Nachfolge von Foucault zu Genüge erwiesen.<sup>8</sup> Die Poetologien des Wissens wären aber durch eine Poetologie des Nichtwissens zu ergänzen, die in der Literatur nicht nur den Ort erkennt, an dem sich wissenschaftliche Diskurse unterschiedlichster Provenienz einschreiben, sondern zugleich ein Archiv, das sich für historische Formen der Unvernunft offenhält und so ein Korrektiv zu allen Versuchen bildet, das moderne Subjekt allein durch die ihm eigene Vernunftbestimmtheit zu definieren. So gibt sich die Poetologie des Nichtwissens zugleich als eine Genealogie des Wissens im Lichte der Literatur zu erkennen, die in mancherlei Hinsicht an Nietzsches fröhliche Wissenschaft und die damit verbundene Infragestellung des Willens zum Wissen anknüpfen kann.

## LITERATUR

- Augustinus, Aurelius (1950): Bekenntnisse (hrsg. von W. Thimme), Zürich: Artemis.
- Benjamin, Walter (1980): Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.1: Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 105-126.
- Bennett, Andrew (2009): Ignorance. Literature and Agnology, Manchester/ New York: Manchester University Press.

---

8 Vgl. Vogl (1999) und, auf einer ganz anderen theoretischen Grundlage, Schlaffer (2005).

- Blumenberg, Hans (2007): *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Claudius, Matthias (1965): *Abendlied*, in: ders.: *Werke* (hrsg. von U. Roedl), Stuttgart: Cotta, S. 264-265.
- Derrida, Jacques (1976): *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1973): *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fulda, Daniel (2010): *Wissen und Nicht-Wissen vom anderen Menschen. Das Problem der Gemüts-erkennung von Gracian bis Schiller*, in: H. Adler/R. Godel (Hg.): *Formen des Nichtwissens in der Aufklärung*, München: Fink, S. 483-504.
- Hölderlin, Friedrich (2004): 4. Dezember. An Casimir Ulrich Boehlendorff: *Abschrift Sinclairs*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Reihenfolge, Bremer Ausgabe, Bd. IX, 1800-1802* (hrsg. von D. E. Sattler), München: Luchterhand, S. 183.
- Hölderlin, Friedrich (2004): *Blödigkeit*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Reihenfolge, Bremer Ausgabe, Bd. IX, 1800-1802* (hrsg. von D. E. Sattler), München: Luchterhand, S. 235.
- Hörsch, Jochen (2007): *Das Wissen der Literatur*, München: Fink.
- Horkheimer, Max/Adorno Theodor W. (1969): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Indlekofer, Barbara (2008): *Friedrich Hölderlin. Das Geschick des dichterischen Wortes. Vom poetologischen Wandel in den Oden ›Blödigkeit‹, ›Chiron‹ und ›Ganymed‹*, Tübingen/Basel: Francke.
- Kant, Immanuel (1977a): *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (GSE)*, in: ders.: *Vorkritische Schriften bis 1768, Bd. 2. Werkausgabe, Bd. II* (hrsg. von W. Weischedel), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 825-884.
- Kant, Immanuel (1977b): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (Anth)*, in: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Bd. 2. Werkausgabe, Bd. XII* (hrsg. von W. Weischedel), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 397-690.
- Kristeva, Julia (1974): *La révolution du langage poétique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Locke, John (1960): *Versuch über den menschlichen Verstand*, Hamburg: Meiner.
- Marx, Reiner (1983): *Unberührte Natur, christliche Hoffnung und menschliche Angst – Die Lehre des Hausvaters in Claudius' Abendlied*, in: K. Richter

- (Hg.): Gedichte und Interpretationen, Bd. 2, Aufklärung und Sturm und Drang, Stuttgart: Reclam, S. 339-355.
- Möller, Horst (1986): Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Novalis (1978): Hymnen an die Nacht, in: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe (hrsg. von H.-J. Mähl/R. Samuel), München/Wien: Hanser, S. 147-177.
- Philipsen, Bart (1995): Die List der Einfalt. NachLese zu Hölderlins spätester Dichtung, München: Fink.
- Proctor, Robert N. (2008): Agnotology. A Missing Term to Describe the Cultural Production of Ignorance (and Its Study), in: R. N. Proctor/L. Schiebinger (Hg.): Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance, Stanford: Stanford University Press, S. 1-33.
- Roger, Alain (2008): Bréviaire de la bêtise, Paris: Gallimard.
- Ronell, Avital (2002): Stupidity, Urbana-Champaign: University of Illinois Press.
- Schlaffer, Heinz (2005): Poesie und Wissen. Erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schmidt, Jochen (1992): Kommentar, in: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Gedichte, hrsg. von J. Schmidt, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 483-1095.
- Stanitzek, Georg (1989): Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer.
- Szondi, Peter (1978): Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, in: ders.: Schriften, Bd. 1 (hrsg. von J. Bollack/H. Beese/W. Fietkau/H. Stierlin/H.-H. Hildebrandt/G. Mattenklott/S. Metz), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 345-366.
- Vogl, Joseph (1999): Einleitung, in: ders. (Hg.): Poetologien des Wissens um 1800, München: Fink, S. 7-16.

