

Das HÖLDERLIN-JAHRBUCH 33, 2002/2003, dokumentiert mit Vorträgen und Berichten die Jahresversammlung in Dessau / Wörlitz über Landschaft und Garten im Werk Hölderlins. Ein Bildvortrag über 'Lebensalter', Arbeiten zur Homer-Rezeption im 'Hyperion' und zur Beziehung Nodier-Hölderlin sowie zwei Miscellen und mehr als 100 Abstracts, die über die Hölderlin-Forschung der Jahre 2001 bis 2003 informieren, runden den Band ab.

HÖLDERLIN  
2002-2003 BAND 33

# HÖLDERLIN JAHRBUCH 2002-2003



Edition Isele

Edition Isele®

# Hölderlin-Jahrbuch

*Begründet von  
Friedrich Beißner und Paul Kluckhohn*

---

*Im Auftrag der Hölderlin-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Bernhard Böschenstein, Michael Franz und Ulrich Gaiert*

*Dreiunddreißigster Band  
2002-2003*

Edition Isele

Redaktionelle Mitarbeit:  
Martin Engel, Konstanz  
Valérie Lawitschka, Tübingen

Nachruf auf Renate Böschstein. Von G e r h a r d K u r z ..... 7

Ehrenmitgliedschaft Bernhard Böschstein ..... 12

*Landschaft und Garten: Hauptvorträge*

Der Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts  
als literarisches Phänomen. Von H a n s v o n T r o t h a ..... 13

Der Ptolemäer. Über Hölderlins Landschaftskunst  
Von U l r i c h P o r t ..... 35

„Auflösung“. Von S t e f a n M e t z g e r ..... 79

*Vorträge, Berichte aus den Arbeitsgruppen*

Hölderlin und Rousseau: Der Garten als Asyl und Elysium.  
Ein zusammenfassender Rekonstruktionsversuch des  
Dessauer Seminars. Von B e r n h a r d B ö s c h e n s t e i n ... 118

„Worinn Inneres besteht“: Landschaft in den  
spätesten Gedichten. Von B a r t P h i l i p s e n ..... 122

Das Exemplarische der Vergangenheit – Antik(isierend)es  
in Wörlitz. Von A d e l h e i d M ü l l e r ..... 130

Das Dessauer Philanthropin und die Rolle des Philanthropismus  
in der Bildungsreform der Aufklärung  
Von A n n e m a r i e M i e t h ..... 138

Antike und Moderne in der Landschaft des Spätwerks  
Von A n k e B e n n h o l d t - T h o m s e n ..... 145

La mer en ce jardin. Von J e a n - P i e r r e L e f e b v r e ..... 153

„[...] das konnte nur ein Grieche finden, [...]“ Wer spricht  
in der Athenerrede? Von E m e r y E. G e o r g e ..... 169

## Abhandlungen und Dokumentationen

Säulenwälder. Bildvortrag zu Hölderlins Gedicht 'Lebensalter' Von H a n s G e r h a r d S t e i m e r .....	193
Vergleich der Rezeption Homers in Johann Wolfgang Goethes 'Die Leiden des jungen Werthers' und Friedrich Hölderlins 'Hyperion'. Von R a h e l B a c h e r.....	230
Nodier und Hölderlin, eine geheime Seelenverwandtschaft Von M a r c K a u f f m a n n.....	244
Zur Chronologie von Hölderlins Werbebriefen an Ebel, Schelling und Goethe für die Zeitschrift 'Iduna' Von M o n i k a S p r o l l.....	259
„Entflohene Götter [...]“ Eine Bemerkung zu Hölderlins Hymne 'Germanien'. Von L u d o l f M ü l l e r.....	269
„Und anderes denk in anderer Zeit.“ Peter Härtling zum 70. Geburtstag. Von G e r h a r d F i c h t n e r.....	273

## Abstracts

Hölderlin-Forschung außer Hause 2001-2003 (mit Nachträgen 1996-2000) .....	280
---	-----

## Berichte

Bericht des Präsidenten über die 28. Jahresversammlung vom 23. bis 26. Mai 2002 in Dessau/Wörlitz Von P e t e r H ä r t l i n g.....	320
Die Hölderlin-Gesellschaft .....	335
Vorstand und Beirat der Hölderlin-Gesellschaft .....	337
Anschriften der Mitarbeiter.....	339

## Nachruf auf Renate Böschstein

von

Gerhard Kurz

Im Juni des letzten Jahres ist Renate Böschstein während eines Aufenthalts an der Ostsee plötzlich gestorben, wenige Monate vor der Vollendung ihres siebenzigsten Lebensjahres.

Wer Renate Böschstein gekannt hat, wird noch ihre Stimme hören. In ihr schienen sich rheinische, hochdeutsche, schweizerische und französische Tonfälle zu durchdringen – gleichsam stimmliche Zeugen ihres Lebenslaufs. 1933 wurde sie in Düsseldorf geboren, im nahen, kleinstädtischen Hilden wuchs sie auf. Sie studierte in Bonn und Tübingen Germanistik und Latinistik. 1958 schloß sie ihr Studium bei dem Sprachwissenschaftler Werner Betz mit einer Dissertation über 'Negation als Ausdrucksform bei Angelus Silesius' ab. Danach holte sie Hans-Egon Hass als seine Assistentin an das Germanische Seminar der Freien Universität Berlin. Von 1971 bis 1998 lehrte sie an der Seite ihres Mannes Bernhard Böschstein deutsche Literatur an der Universität Genf, gerühmt und verehrt als glänzende Forscherin und engagierte Lehrerin. Zugleich war sie der Mittelpunkt einer Familie mit zwei Söhnen. Die Universität Genf ehrte sie 1996 mit der Verleihung des Titels eines *professeur titulaire*.

Die literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Renate Böschstein reichen vom 18. bis ins 20. Jahrhundert, von Gessner und Maler Müller über Goethe, Hölderlin, Hoffmann, Jean Paul, Droste-Hülshoff, Keller, Meyer, Fontane, Raabe, Wagner, Hofmannsthal, Thomas Mann, Gläser bis zu Celan und Bachmann. Sie behandelte die Gattung der Idylle (1967, <sup>2</sup>1977), die Bedeutung und Funktion von Namen in literarischen Texten, die Rezeption antiker und die Entstehung moderner Mythen, die Übergänge vom Mythos zum Klischee, den Wiederaufstieg des Mythos aus dem Klischee. Kabinetstücke ihre Studien zu Tierfiguren in der Literatur, bei Fontane z.B. ('Storch, Sperling, Kakadu: Eine Fingerübung zu Fontanes schwebenden Motiven', 1995) oder bei Hölderlin ('Tiere als Zeichen in Hölderlins später hymnischer Dichtung', HJb 32, 2000/2001)!

Methodisch interessierte sie die Frage nach der Dauer, Veränderung, Konstellation und Funktion von Motiven. Hier konnte sie mit polyglotter und komparatistischer Kompetenz erhellende, überraschende Linien ziehen und in der Literatur die „Auffüllung alter mythischer Modelle“ mit moderner Realität in subtilen Analysen aufdecken. Dabei hat sich Renate Böschenstein nicht gescheut, den Anspruch der Literatur als Weltdeutung ernst zu nehmen und daher die Literatur auch der *quaestio iuris* auszusetzen. Beispielhaft in einer Studie zu „erotischen Vater-Tochter-Beziehungen vor und nach Freud“ (1993), in der sie die „Gefahr“ einer Vermischung von „individueller Vater-Imago und politisch repräsentativer Folterer-Figur“ im „Verfahren“ von Ingeborg Bachmanns Roman ‘Malina’ diskutiert. Über die Identifizierung der Vater- und der Mördergestalt in den Traumszenen und über Bachmanns Kommentar „Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg [...]“, schreibt Renate Böschenstein: „Auf der Ebene der individuellen Psyche ist gänzlich einsichtig, daß die in der Welt herrschende Gewalt dem weiblichen Kind vielfach zuerst in der Gestalt des übermächtigen Vaters und der von ihm ausgehenden sexuellen Bedrohung entgegentritt. Ein anderes ist es jedoch, die Projektionen dieser Ängste mit Gewalt schlechthin (und spezifisch mit Faschismus, wenn dieser Begriff noch etwas Präzises bezeichnen soll) gleichzusetzen, wobei auch die Unterscheidung von vermeidbarer und unvermeidlicher Gewalt verwischt wird. Notwendige Untergänge, bei denen das Untergegangene in einem Anderen aufgehoben wird, wie in den beiden Prozessen des Erwachsenwerdens und des Übergangs vom Erlebten ins Geschriebene, sind bei aller Heftigkeit des begleitenden Schmerzes etwas kategorial Anderes als die physische und psychische Tötung des Menschen.“ Diese Einrede, fügt sie an, „sei nicht aus mangelndem Respekt vor der Autorin gesagt, sondern weil das Problem, um das es hier geht, auch mir selbst brennend gegenwärtig ist.“

Wie man voller Respekt, Offenheit, Nachdenklichkeit und doch kritisch in der Sache mit literarischen oder literaturwissenschaftlichen Texten umgeht, kann man von solchen Analysen oder von ihrer Auseinandersetzung, besser, ihrem „Gespräch“ mit Gerhard Kaisers Buch ‘Gottfried Keller. Das gedichtete Leben’ (1983) lernen.

„Brennend gegenwärtig“: Renate Böschensteins literaturwissenschaftliche Arbeiten waren zutiefst beunruhigt durch die historischen Erfah-

rungen des 20. Jahrhunderts, durch den Nationalsozialismus, der ihre Kindheit umdüsterte, durch die Frage, wie es zu solch mörderischer Gewalt kommen konnte. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen konnte sie einen in seiner skeptischen Humanität so wunderbaren Essay wie ‘Kellers Glück’ schreiben. Die Zerbrechlichkeit von Humanität war ihr sehr bewußt.

Das alte Projekt eines Buches über Fontane, dem sie mehrere Aufsätze als Vorstudien widmete, hat Renate Böschenstein nun nicht mehr fertig stellen können. Was uns, den Lesern, damit an Einsichten, Entdeckungen entgeht, läßt sich aus ihrem Diskussionsbeitrag über ‘Fontanes „Finessen“’ erahnen, der 1985 erschien. Der Untertitel lautet: ‘Zu einem Methodenproblem der Analyse ‚realistischer‘ Texte’. Zur Diskussion wird die Frage gestellt: „Gibt es unter der Schicht des Erzählens, die sich an dem durch den zeitgenössischen Konsens anerkannten Realitätsbild orientiert, einen versteckten, nur durch genaueste Lektüre zugänglichen, aus Symbolen konstituierten Subtext?“ Als Beispiel für die Existenz eines solchen Subtextes wählt sie die Schaukel am Anfang von ‘Effi Briest’ und die Figur der Julie von Dobschütz in ‘Unwiederbringlich’. Als eine Art von „Todesengel“ gewinnt diese Nebenfigur eine zentrale Funktion. Aus der Umständlichkeit der Schilderung und dem genau belegten „dichten Verweisungszusammenhang“ wird die ambivalente Symbolik der Schaukel herausgearbeitet, die Momente der Strafe, des Todes, der Lust und der Rettung integriert. Die Formulierung von der „zarten Eindringlichkeit“ solcher Subtexte bei Fontane kann man auf diese kleine Studie, auf Renate Böschensteins wissenschaftliches Verfahren überhaupt anwenden.

„Welche begrifflichen Erkenntnismittel sind zur Erfassung solcher Subtexte tauglich?“ Renate Böschensteins Antwort lautet: Die Erkenntnismittel einer literaturtheoretisch aufgeklärten Psychoanalyse. In Fragestellungen und Problemzusammenhängen der Psychoanalyse und der Literaturpsychologie hat sich Renate Böschenstein schon früh eingearbeitet. Meisterhaft, vorbildlich, wie ihre Studien mit Klarheit und „zarter Eindringlichkeit“ psychoanalytische Modelle für die Erschließung literarischer Tiefendimensionen fruchtbar machen. Analog der Trauminterpretation Freuds unterscheidet sie einen manifesten und einen latenten Gehalt des literarischen Textes. Von diesen Studien möchte ich nur jene zur Psychohistorie der Mutterliebe am Beispiel des Medea-Mythos (1995), zur ‘Stimme der Muse’ bei Hölderlin (1984/1985), bei

Meyer (1991), der Droste, Andreas-Salomé, Isolde Kurz, Plath und Bachmann (1993) erwähnen. Als Kern der Musefigur stellt sie die Mutter heraus, die das Kind sowohl sprechen lehrt als auch Sprache von ihm erwartet.

Viele ihrer Studien gehen der Problematik des modernen Individualitätskonzepts in der Literatur nach. Eine von ihr herausgegebene Anthologie versammelt unter dem Titel 'Doppelgänger. Phantastische Geschichten' (1987) Erzählungen von Jean Paul bis Walter Vogt. Im Nachwort deutet Renate Böschenstein die literarische Figur des Doppelgängers als Antwort auf diese moderne Individualitätsproblematik. Im Doppelgänger wird der „Schein der Ganzheit“ erzeugt, die das moderne Ich von sich verlangt, aber nicht erreichen kann.

Gegen das immer noch verbreitete Denkmodell einer ursprünglichen Einheit des Ich setzt sie „unser Wissen“, daß die Herkunft des Ich „stückhaft“ ist – nicht „zerstückelt“ oder „fragmentarisch“, da beide Begriffe „den integralen Zustand als den primären voraussetzen“. Die positiven und negativen Möglichkeiten dieser „Stückhaftigkeit“ des Ich werden exemplarisch an Gedichten von Sappho, Greiffenberg, Herder, Keller und Rilke geprüft.

Einen Schwerpunkt im wissenschaftlichen Werk von Renate Böschenstein bilden ihre Studien zu Hölderlin im Hölderlin-Jahrbuch. 1965/1966 erschien deren erste, 'Hölderlins Gespräch mit Boehlendorff'. Die anderen Studien behandeln die 'Sprache des Zeichens' im Spätwerk (1975/1977), die 'Stimme der Muse' (1984/1985), 'In lieblicher Bläue' als Hölderlins 'Oedipus-Gedicht' (1990/1991), die 'Tiere als Zeichen in Hölderlins später hymnischer Dichtung' (2000/2001). Viele dieser Studien sind aus Vorträgen oder der Leitung von Arbeitsgruppen auf Jahresversammlungen der Gesellschaft hervorgegangen. Unvergeßlich der letzte Vortrag über die 'Tiere als Zeichen' auf der Jahresversammlung 2000 in Tübingen, der mit einem Satz zu 'Patmos' endet: „Hier, wo der Dichter sich mit Tier und Erde identifiziert, ist keine Gefahr der Hybris mehr, sondern nur kreatürliche Gemeinsamkeit in der Hoffnung auf die endliche Offenbarung des Göttlichen.“

Unüberholt immer noch ihre Mahnung von 1975, in der Deutung von Hölderlins Werk nicht in seinem Weltentwurf zu verbleiben, sondern diesen in eine für heutige Leser nachvollziehbare Sprache zu übersetzen: „Sicher würden solche ‚Übersetzungsversuche‘ die Überlegenheit dieser Dichtung nicht antasten. Sie würden sich vielleicht zu ihr

verhalten, wie die ‚eigentlicheren‘ zu den alten Götternamen. Ihre sehnüchtige Ehrfurcht gelte dem, dem noch in Bildzeichen zu sprechen erlaubt war (wenngleich diese nicht mehr ohne die Stütze der Reflexion sich erhalten konnten), aber ihre Ehrlichkeit zwänge sie, die von der veränderten geschichtlichen Situation auferlegte Entfremdung so auszuhalten, wie Hölderlin die Abwesenheit der antiken Götter ertrug.“

Auf den Jahresversammlungen war Renate Böschenstein als ZuhörerIn, GesprächspartnerIn, DiskutantIn, LeiterIn von Arbeitsgruppen und Vortragende stets präsent. Viele werden ihre prüfend-zugewandte Aufmerksamkeit in Erinnerung behalten. Für das Jahrbuch hat sie auch Essays von André du Bouchet und von Cyrus Hamlin übersetzt.

In ihren Hölderlin-Studien erhält der Begriff des poetischen Zeichens immer wieder eine thematische Akzentuierung. Er wird von Hölderlin übernommen, seine Struktur im Universum des Spätwerks als „Doppelnatur“ von Metapher und Name gefaßt. Die „tiefste Intention dieser dichterischen Sprache“, schreibt Renate Böschenstein, will „die Struktur der Welt als Sprache“ enthüllen. In dieser Intention sieht sie zugleich einen alten, christlichen und einen modernen, säkularen Impuls walten. Darin mag man auch einen Grund ihres eigenen Denkens erkennen.

Die Hölderlin-Gesellschaft wird Renate Böschenstein ein dankbares und ehrendes Andenken bewahren.

## Der Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts als literarisches Phänomen\*

Von

Hans von Trotha

Die Hölderlin-Gesellschaft  
hat auf ihrer Mitgliederversammlung in Dessau  
am 25. Mai 2002 einstimmig beschlossen,

### Professor Dr. Bernhard Böschstein

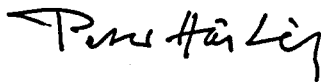
zum

### Ehrenmitglied der Hölderlin-Gesellschaft

zu ernennen.

Professor Dr. Bernhard Böschstein  
hat als hochangesehener Forscher,  
als Mitherausgeber des Hölderlin-Jahrbuchs seit 1967  
und als Mitglied des Vorstandes  
der Hölderlin-Gesellschaft von 1965 bis 2002,  
mit seiner Hingabe an das Werk Hölderlins,  
der Klarheit seines Urteils und der Weite seines Denkens  
das internationale Ansehen der Hölderlin-Gesellschaft gefördert  
und das Werk Hölderlins für die Gegenwart lebendig erhalten.

Tübingen, am 30. November 2002



Präsident

„Ein vollkommener Park oder mit anderen Worten: eine durch Kunst idealisierte Gegend, soll gleich einem guten Buche, wenigstens eben soviel neue Gedanken und Gefühle *erwecken*, als sie ausspricht.“<sup>1</sup>

Das schreibt der Fürst von Pückler-Muskau in seinen berühmten 'Briefen eines Verstorbenen'. Parallelen zwischen Gärten und Literatur sind immer wieder gezogen worden, der Vergleich ist vertraut und scheint nahe zu liegen. Im Kern treffen sich hier Sprache und Garten als Medien der Formulierung und Ausmessung utopischer Orte. Der Dichter schafft eine Welt aus Worten, es ist eine virtuelle Welt, sie entsteht erst in der Phantasie des Lesers. Der Gärtner schafft eine Utopie in der Realität: Wir können sie betrachten, riechen, hören, sogar begehen und befühlen. Aber wie real ist diese Welt? Pücklers Vergleich deutet an, daß es auch hier um etwas anderes, um mehr gehen könnte. Ist der Garten eine Konstruktion, die wir bewohnen, benutzen, in der wir uns bewegen sollen, die uns Räume unter freiem Himmel zu bestimmten Zwecken, zum Beispiel der Erholung, zur Verfügung stellt? Dann gehörte der Garten zur Domäne der Architektur – eine Zuordnung, die weithin auch vorgenommen wird. Oder ist ein Garten eher, wie es Pückler andeutet, ein System aus Zeichen, eine Art aus Bäumen, Sträuchern und Gartengebäuden zusammengesetzter Text, also eine Komposition, die einer Botschaft zum Ausdruck verhelfen soll, die über das, was wir sehen und erleben, weit hinaus geht? In diesem Fall wäre die Interpretation eines Gartens eher oder zumindest auch Sache des Philologen.

\* Vortrag, gehalten bei der 28. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft am 23.-26. Mai 2002 in Dessau/Wörlitz.

<sup>1</sup> Zitiert nach: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1978, 93.

Der folgende kursorische Gang durch die Geschichte der Gartenkunst soll zeigen, daß einer bestimmten, bis heute prägenden Form des Gartens als Kunstwerk wesentlich literarische Strukturen zugrunde liegen. Es geht also nicht um das Motiv des Gartens in der Literatur, sondern um die Lesbarkeit des Gartens selbst.

Gärten sind immer mehr gewesen als schöne Orte zum Spazierengehen. Die Geschichte der Gartenkunst ist eine Geschichte von Versuchen, wenigstens ein Stück vom verlorenen Paradies zurückzuerobern, dem Urgarten, aus dem der Mensch vertrieben wurde und von dem jede Zeit eine andere Vorstellung zu haben scheint. Jeder Garten ist auch ein Vorschlag, wie es im Paradies aussehen könnte, gleichzeitig spiegelt er die Sehnsüchte und Wunschvorstellungen der Zeit wider, in der er entstanden ist. Das Wort „Paradies“ entstammt einem altpersischen Dialekt und bezeichnete ursprünglich ein eingehegtes Jagdgelände des Königs. Die Begrenzung, die Trennung von der freien Natur ist das bestimmende Merkmal aller Gärten. Das gilt für die Villengärten der Antike ebenso wie für die der Renaissance, die Ahnen aller neuzeitlichen Gartenkunst. Im Rückgriff auf die Antike durchbrachen die Baumeister der großen Renaissance-Villen im Norden Italiens die Mauern ihrer Häuser und verlängerten ihre Raumfolgen ins Freie, schufen Räume unter freiem Himmel mit Ausblicken in die Umgebung.

Ludwig XIV. von Frankreich machte den Garten im 17. Jahrhundert zum Symbol seiner Vorstellung von absoluter Herrschaft. Sein Gartenbaumeister Le Nôtre schuf in Versailles ein Gesamtkunstwerk aus Schloß und Park, das vor allem den umfassenden Herrschaftsanspruch des Königs zum Ausdruck brachte. Der eine, ideale Blick auf diesen Garten, der Überblick, den die strenge Symmetrie erfordert, der auch die beschnittenen Bäume und Hecken unterworfen sind, ist allein dem König vorbehalten. Nur aus dem Zimmer des Königs in der Beletage des Schlosses entfalten die geometrischen Formen zu beiden Seiten der majestätischen Zentralachse ihre ganze Pracht. Die Symmetrie der Schönheit von Versailles ist auch Symmetrie der Macht. Ihre Mitte ist der Sonnenkönig selbst. Das war es, was Ludwig XIV. aller Welt demonstrieren wollte. Und die Welt hatte verstanden. Überall in Europa eiferten Fürsten und Gutsbesitzer ihm nach, indem sie dem Vorbild Versailles nacheiferten. Von Drottningholm bis Schönbrunn entstanden sogenannte „Französische Gärten“, regelmäßige Terrassen und formale Parterres mit symmetrisch angeordneten Beeten und Rabatten, in

denen Bäume, Büsche und Blumen in geometrischen Formen die Architektur der Schloßanlage ins Freie verlängerten.

Offensichtlich ist die architektonische Ausrichtung dieser Konstruktion. Das Schloß organisiert den Gartenplan. Der Französische Garten ist Verlängerung der Architektur mit anderen Mitteln. Der Grundgedanke von Versailles und jedem anderen Französischen Garten läßt sich leicht vermitteln, leicht beschreiben und leicht im Plan darstellen. Symmetrie sucht ihr Zentrum, das Zentrum ist das Schloß, Park und Schloß bilden eine Einheit. In keinem anderen Medium läßt sich der Französische Garten so gut und so rasch erfaßbar darstellen wie im Plan oder in der künstlichen Vogelperspektive, einer Überhöhung des Blicks aus der Beletage.

Anders sieht es bei Gartenanlagen aus, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Europa entstanden sind. Hier können Pläne lediglich der oberflächlichen Orientierung dienen, indem sie Informationen über den Verlauf von Wegen, die Verteilung von Wasser- oder Freiflächen, den Baumbestand und die Lokalisierung von Gebäuden vermitteln. Von der Idee eines Gartens verraten solche Pläne zunächst wenig. Die Gartenanlagen sind nun offenbar so organisiert, daß der Plan – das wichtigste Darstellungsmittel der Architektur – nicht mehr aussagekräftig ist.

Nach 1700 hatte sich in Europa eine Veränderung in der Gartenmode ereignet, die schon von Zeitgenossen als „Gartenrevolution“ apostrophiert wurde. August Wilhelm Schlegel hat einmal süffisant bemerkt, die Gartenkunst sei „die einzige bildende Kunst“, in der die Engländer „Anspruch machen können, original zu sein“.<sup>2</sup> Tatsächlich entsteht die Gegenbewegung zum Französischen Garten in England. Mit der grundlegenden Veränderung der englischen Gesellschaft im Jahr 1688, als in der sogenannten *Glorious Revolution* die absolutistisch herrschende Dynastie der Stewarts abgesetzt wurde, brach ein neues Zeitalter an. Selbstbewußt gaben die Engländer ihm in Anspielung an die kulturelle Hochblüte unter dem römischen Kaiser Augustus und den traditionellen zweiten Vornamen der neuen Könige aus dem Haus Hannover den Ehrentitel *Augusteische Epoche*. Es sollte ein Goldenes Zeitalter werden, in dem nicht mehr die Freiheit der Untertanen, sondern die Macht der Könige beschnitten war. Zu diesem Geist der Freiheit paßte die formale Zucht

<sup>2</sup> Horace Walpole, Über die englische Gartenkunst, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, hrsg. v. Frank Maier-Soljk, Heidelberg 1994.



der Französischen Gärten nicht. Und so folgte der *Glorious Revolution* in England auch eine Revolutionierung der Gartenkunst.

Die Revolution bestand auf den ersten Blick darin, alles wegzulassen, was Gärten bislang aufgeboden hatten, um ihre Besucher zu erfreuen und, mehr noch, zu beeindrucken. Was übrigblieb, sah bald so aus, als sei es gar nicht Kunst, sondern die Natur selbst. Und bald ahmte man in ganz Europa nicht mehr das Frankreich Ludwigs XIV. nach, sondern das *Augusteische* England. Überall entstanden sogenannte „Englische Gärten“ – freie Landschaften, in denen sich freie Bürger frei entfalten sollten.

Natürlich kann eine Neuorientierung in der Politik allein kaum eine Revolution in der Kunstgeschichte auslösen. Gärten spiegeln Gesellschaftsordnungen und Machtansprüche wider, vor allem aber sind sie Kunstwerke. Sie verraten viel vom Schönheitsideal einer Zeit, von ästhetischen Moden und insbesondere vom Verhältnis des Menschen zur Natur. Nirgends treffen Kunst und Natur so unmittelbar aufeinander wie im Garten, im Raum zwischen Haus und Landschaft, in dem sich die Menschen die Natur so einrichten, wie sie diese sich wünschen.

In der italienischen Renaissance und im französischen Barock waren die Gärten Teil der Häuser. Die Baumeister gaben die Regeln vor, nach denen die Gärtner Erde und Pflanzen bearbeiteten. Die freie Natur blieb durch Gartenmauern und Heckenkästen ausgeschlossen. Das änderte sich erst im 18. Jahrhundert. Die Revolutionierung der Gartenkunst spiegelt eine Revolutionierung des Bildes, das sich der Mensch von der Natur machte.

In der Renaissance wie auch im Barock galt als schön, was abstrakten Kategorien wie Symmetrie, Proportion und Zahlenharmonie folgte. Mit alledem kann die Natur nicht dienen, zumindest solange Bäume nicht in Alleen gepflanzt und Büsche nicht zu geometrischen Figuren beschnitten sind. Die freie, unberechenbare Natur galt als unwirtlich, menschenfeindlich und gefährlich. Als schön empfand man sie nur, wenn sie bearbeitet und den ästhetischen Konventionen der Zeit angepaßt war. Das war in den Gärten der Fall oder aber in der Landschaftsmalerei, die im 17. Jahrhundert vor allem in Italien eine erste Blüte erlebte. Die Bilder Nicolas Poussins oder Claude Lorrains zum Beispiel, die später im 18. Jahrhundert als Höhepunkt der Landschaftsmalerei gehandelt wurden, zeigen die Natur nicht, wie sie ist, sondern geschönt, harmonisiert, idealisiert.

Ich erlaube mir, in diesem Zusammenhang eine vielschichtige Diskussion der Philosophie- und Kunstgeschichte verkürzt in einer These zusammenzufassen: Wenn wir Natur nach ästhetischen Gesichtspunkten betrachten und ordnen, dann nennen wir sie Landschaft. Uns sind heute Landschaft und Natur fast zu Synonymen geworden. Im 17. Jahrhundert war es allerdings noch nicht üblich, die Natur selbst als Landschaft zu betrachten. Die ästhetische Eroberung der Natur fand erst im 18. Jahrhundert statt. Aus dem Gefährlichen, Wilden, Fremden, auf das wir keinen Zugriff haben, wurde ein neuer Inbegriff des Schönen und Angenehmen. Das sichtbarste Zeichen dieser Domestizierung der Natur ist ihre Kopie im Landschaftsgarten.

Die Natur blieb, wie sie war. Aber der Schönheitsbegriff veränderte sich in einer Weise, die es erlaubte, die bislang gefürchtete Natur, so wie sie war, schön zu finden. Bedingung für diese Revolutionierung des Blicks war eine Veränderung der Grundlagen der Ästhetik überhaupt, eine Verlagerung der Begründung der Ästhetik vom Objektiven ins Subjektive. Statt abstrakter und objektiv geltender Kategorien wurden subjektive Empfindungen zum ästhetischen Maßstab erhoben. Nicht mehr die objektive Beschaffenheit, sondern die Wirkung eines Gegenstandes auf das Subjekt stand nun im Mittelpunkt der Betrachtung. In seiner 'Allgemeinen Theorie der Schönen Künste' hält Johann Georg Sulzer gegen Ende 18. Jahrhunderts ganz selbstverständlich fest, daß es „das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist, Empfindungen zu erwecken“.<sup>3</sup> Erst im Rahmen einer ästhetischen Konvention, die derart in der subjektiven Wirkung gründete, konnte die Natur in ihrer Unregelmäßigkeit als Landschaft zum Gegenstand ästhetischen Vergnügens werden. Und in diesem Zuge fanden auch die Attribute der Natur, eben die Unregelmäßigkeit zum Beispiel, aber auch das Schrofne, das Überraschende oder Eigenschaften wie die Abwechslung, Eingang ins Formenarsenal der Kunst, insbesondere, wenn diese sich mit der Natur auseinandersetzte.

Die Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts – die diesen Namen tragen, weil sie eben nicht architektonische Formen sondern Landschaftsszenen künstlerisch variieren – machten den neuen Schönheits-

<sup>3</sup> Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt, Zweyter Theil, Leipzig <sup>2</sup>1792-1799 (Reprograph. Nachdruck der 2. verm. Aufl., Hildesheim 1967-1970), Bd. II, 55.

begriff zum Thema und setzen ihn konkret um. Am ästhetischen Selbstverständnis dieser Gartenanlagen läßt sich ablesen, wie wichtig das ästhetische Prinzip der Wirkung für die Kunst der Aufklärungszeit tatsächlich war. In seiner 'Theorie der Gartenkunst' verkündet der Kieler Philosophieprofessor Christian Cay Lorenz Hirschfeld in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts ganz im Sinne Sulzers als oberstes Prinzip: „Es wird also die Erregung angenehmer Empfindungen die allgemeine Bestimmung der Gartenkunst seyn.“<sup>4</sup>

In zweierlei Hinsicht spielen die Gärten eine zentrale Rolle für die Kunst des 18. Jahrhunderts: Zum einen buchstabieren sie eine Ästhetik der Wirkung konsequenter und radikaler aus als jede andere Kunst, zum anderen formulieren sie dabei einen neuen Landschaftsbegriff und ein neues Naturideal, die im Kern bis heute Gültigkeit haben. Die frühen Landschaftsgärten, die zwischen 1730 und 1800 entstanden, sind ein entscheidender Zwischenschritt auf dem Weg vom gleichsam vorsichtigen Naturgenuß in architektonischen Pflanzenformationen und auf idealisierten Gemälden zum selbstbewußten Vergnügen an der freien Natur. In den Gärten übten die Menschen einen ästhetischen Blick auf die Natur ein, den sie anschließend auch auf die freie, unbearbeitete Natur als Landschaft anwandten. Nicht zufällig ist die Zeit, in der die erste Generation der Landschaftsgärten entstand, auch die Zeit, in der der moderne Tourismus seine Wurzeln hat, der von Anfang an auch Landschaftstourismus war.

Viel mehr als eine politische war es also doch eine ästhetische Revolution, die im 18. Jahrhundert einen neuen Gartentyp entstehen ließ. Über die politischen Implikationen hinaus verstand sich der neue Garten als Botschafter eines neuen Verhältnisses des Menschen zur Natur – und einer neuen Ästhetik. Im Prinzip der „Erregung angenehmer Empfindungen“ durch künstliche Landschaftsszenen als Wesenskern der Gartenkunst fallen beide zusammen.

Damit ist allerdings noch nicht erklärt, was die neue Generation von Gärten ihrem Wesen nach mit Literatur zu tun hat. Eher liegt der Schluß nahe, der Landschaftsgarten sei eine Übertragung der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts in die Wirklichkeit (und somit doch vor allem Sache der Kunsthistoriker). Aber der Vorgang dieser Übertragung ist

<sup>4</sup> Christian Cay Lorenz Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779-1785 (Nachdruck Hildesheim/New York 1973), Bd. I, 155.

komplizierter, als er auf den ersten Blick erscheinen mag. Und die Mittel der Architektur und der Malerei reichen nicht aus – weder, um solche Gärten zu schaffen, noch, um sie zu verstehen.

Eine wesentliche Gemeinsamkeit ist allerdings festzuhalten: Es handelt sich bei den Landschaftsgärten wie bei Landschaftsgemälden um Kunst, nicht etwa um Natur. Die Wirkung, die die Malerei in der Zweidimensionalität der Leinwand erzielt, erreicht der Garten in der dritten Dimension. Was das Bild auf der Fläche verdichtet, inszeniert der Garten im Raum. Die Darstellung von Natur gerät zu einer Imitation der Natur. Der englische Schriftsteller Horace Walpole brachte das Prinzip in der Formel auf den Punkt: „Der neuere Gärtner zeigt seine Talente, indem er seine Kunst verbirgt.“<sup>5</sup>

Dabei stellt sich die Frage: Läßt sich die Natur überhaupt so nachahmen, daß man Urbild und Kopie verwechseln kann? Die Antwort lautet: Nein. Und gerade das macht den Reiz der Englischen Gärten des 18. Jahrhunderts aus. Wissend, daß sie ihr Ziel nicht erreichen können, arbeiteten die Gartenkünstler unermüdlich daran, diese Einsicht zu widerlegen. Dabei half ihnen das für die Kunst und ihre Wahrnehmung neu erschlossene Prinzip der Wirkung. Sie setzten weniger auf die Größe als auf die Anmutung ihrer nachgeahmten Naturszenen und auf das, was sie beim Betrachter auslösten. Sie bemühten sich mit Einfallsreichtum, ihre Kunstlandschaften so effektiv wie möglich zu inszenieren. Da sich die Welt nicht im Originalmaßstab neu erschaffen ließ, verlegten sie sich auf Täuschungen und Manipulationen, auf geistreiche Anspielungen und Überraschungseffekte, um die Gartenbesucher zu stimulieren, ihre Phantasie anzuregen und auch angesichts der unangemessenen Kopien angemessene Reaktionen bei ihnen auszulösen.

Vor diesem Hintergrund erhält Pücklers Beobachtung, ein Garten solle wie ein Buch Gedanken und Gefühle nicht nur aussprechen, sondern darüber hinaus *erwecken*, ihren tieferen Sinn. Um zu verstehen, was damit gemeint ist, muß man sich das Vorgehen der Gartenkünstler ebenso genau ansehen wie die Wirkungsweise der Anlagen, die sie hervorgebracht haben. Denn wie bei einem guten Buch ist es auch bei einem guten Garten keineswegs dem Zufall überlassen, was wir denken und empfinden.

<sup>5</sup> Horace Walpole [wie Anm. 2], 53.

Die Überwindung des architektonischen Paradigmas ist eine negative Definition des neu entstehenden Landschaftsgartens. Architektur taucht in ihm nur noch als Staffage auf, als solche allerdings spielt sie insbesondere bei der Sinngebung eine entscheidende Rolle. In der Regel sind es die Architekturstaffagen, die der kopierten Natur Sinn verleihen und die Art der Empfindung festlegen, die beim Betrachter erweckt werden soll. Aber für die Struktur des Gartens ist die Architektur mit ihrer Formensprache nicht mehr maßgeblich. Bleibt die Frage, was an die Stelle der Architektur tritt. Und das ist nicht die Malerei, auch wenn manche dieser Gärten tatsächlich an Ideallandschaften italienischer Maler des 17. Jahrhunderts erinnern. Mit diesen Bildern haben diese Gärten genau so viel gemeinsam wie mit der Natur, die diese Bilder darstellen. Sie nehmen sie zum Vorbild, setzen sie aber mit jeweils eigenen Mitteln um. Und diese Mittel, so die These dieser Betrachtung, sind im Landschaftsgarten der ersten Generation im Wesentlichen literarischer Natur.

In kritischer Absicht hat diesen Gedanken schon Schiller in einer Rezension des Gartenkalenders auf das Jahr 1795 formuliert, als er der Gartenkunst bescheinigte:

Aus der strengen Zucht des Architekten flüchtete sie sich in die Freiheit des *Poeten*, vertauschte plötzlich die härteste Knechtschaft mit der regellosesten Lizenz, und wollte nun von der Einbildungskraft allein das Gesetz empfangen.<sup>6</sup>

Der Vorwurf der „regellosesten Lizenz“ wird der Sache nicht ganz gerecht, da sich der Landschaftsgarten sehr wohl auch an Gesetze und bestimmte Techniken hält. Richtig aber ist die Beobachtung, daß an die Stelle der klaren, offensichtlichen Gesetze der Architektur Regeln traten, die vor allem die Einbildungskraft der Betrachter im Blick hatten. Sie sind nicht ganz so offensichtlich wie die architektonischen.

Auf eine Parallelität der historischen Etappen von Garten- und Literaturgeschichte ist immer wieder hingewiesen worden. Eine wichtige Rolle spielt die Naturlyrik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gemeinsam ist Gedichten und Gärten, was der große Gartenerforscher

<sup>6</sup> Schillers Werke, Nationalausgabe, begründet v. Julius Petersen, Weimar 1943 ff., Bd. 22, 286.

John Dixon Hunt „moving through scenery“<sup>7</sup> genannt hat, also eine Bewegung des Gemüts durch Landschaftsszenen. Allerdings gibt es einen entscheidenden Unterschied: Im Naturgedicht wird Landschaft in der Regel beschrieben, indem mit ihr auch die Wirkung auf einen möglichen Betrachter beschrieben wird. Im Garten ist der Spaziergänger selbst derjenige, der bewegt werden soll. Was der Text nur beschreibt, will der Garten unmittelbar auslösen. Nimmt man den Vergleich zwischen Garten und Text ernst, ist der Gartenbesucher also weniger Leser als Held, zumindest eine Verschmelzung von Leser und Held.

Wenn zum Beispiel Gräfin Tina und Graf Moritz von Brühl ihr Schloß in Seifersdorf bei Radeberg verließen, erblickten sie zuallererst zwei gestaltete Szenen: eine Grotte zum Gedenken an den Dichter Edward Young und eine Büste Goethes. Die Goethe-Büste war in einem Rindenhäuschen aufgestellt – das ist wohl als Hinweis darauf zu verstehen, daß hier weniger des Weimarer Klassikers als des Naturdichters Goethe gedacht werden sollte. In der Natur vor dem Schloß stießen die Brühls und ihre Gäste also zuallererst auf Literaten. Und das ist durchaus programmatisch zu verstehen. Ab 1781 verwandelten die Brühls ein in der Nähe ihres Schlosses gelegenes Felsental, das schon zuvor ein beliebtes Ausflugsziel gewesen war, in einen Landschaftsgarten. Die Landschaft war also im Gegensatz zu anderen Parks nicht das Ergebnis eines gestaltenden Gartenkünstlers, sondern von der Natur vorgegeben. Zum Garten, also zum Kunstwerk, wurde das Seifersdorfer Rödertal dadurch, daß die Brühls unter Federführung der Gräfin ihr Tal mit Literatur anreicherten. Der Spaziergänger folgte einem vorgegebenen Weg und dabei einem im wesentlichen literarischen Programm, das sich wie ein Netz über die Landschaft legte. Eine zeitgenössische Beschreibung bezeichnet die Szenen dieses Gartens denn auch als „Dichtungen schöner Natur“, „nur für gefühlvolle Seelen geschaffen“.<sup>8</sup>

Die literarischen Anspielungen hatten den Zweck, den Blick auf die Natur in einer bestimmten Weise zu lenken und zu beeinflussen. Natur wurde auf diese Weise vor allem zur Auslöserin von Stimmungen, zur Sache für „gefühlvolle Seelen“. Vielfach waren es Stimmungen, mit de-

<sup>7</sup> John Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore/London 1976, 247.

<sup>8</sup> Zitiert nach: Karl Josef Friedrich, *Führer durch das berühmte Seifersdorfer Tal* (1930), Berlin 1994, 8 f.

nen die Besucher aus ihrer Lektüre vertraut waren. Der Spaziergang wurde vor dem Hintergrund literarischer Anspielungen zu einer sentimental Reise en miniature.

‘A Sentimental Journey through France and Italy, by Mr Yorick’, das ist der Titel eines im Wortsinn Epoche machenden Romans von Laurence Sterne. Der deutsche Übersetzer Bode entschied sich 1768 – übrigens auf den Rat seines Freundes Lessing hin – für den Titel: ‘Yorick’s empfindsame Reise durch Frankreich und Italien’. Mit diesem außerordentlich erfolgreichen Buch verbreitete sich das Wort „empfindsam“ in der deutschen Sprache, das bis heute als Epochenbegriff für das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts Verwendung findet, also für jene Zeit, in der auch das Seifersdorfer Tal in einen Landschaftsgarten verwandelt wurde.

Die empfindsame Reise durch das Seifersdorfer Tal führt vorbei an „Lorenzos Hütte“ und „Lorenzos Grab“. Der Franziskanermönch Lorenzo ist eine Figur aus Sternes ‘Sentimental Journey’. Sein fiktives Leben hat an der Röder reale Spuren hinterlassen. Sie ermöglichen es den sentimental Reisenden, sich ihrer Lektüre zu erinnern. Lorenzo, so erinnert man sich, ist ausgesprochen gut, mild und verständig, so daß der Gedanke an ihn „gefühlvolle Seelen“ rührt, erst recht natürlich, wenn man auf sein Grab blickt, das in Seifersdorf selbstverständlich leer war.

Der Graf Brühl ging in der Anverwandlung der literarischen Fiktion an den realen Ort noch weiter, indem er Lorenzo andichtete, er habe sich die Heilige Christina als Schutzheilige gewählt – die Namenspatronin seiner Frau Tina. In „Lorenzos Hütte“ hing ein Bild, das Tina als Nonne zeigte. So wurde die Romanfigur Lorenzo in die reale Lebenswelt des Seifersdorfer Tals und seiner Bewohner einbezogen.

Auch an anderen Stellen konnten sich die Besucher als Teil eines literarischen Geschehens wiederfinden – etwa in der „Hütte der Alpenhirtin Adelaide“ und an „Adelaides Ruheplatz“. Adelaide ist die Hauptfigur der „moralischen Erzählung“ ‘Die Alpenhirtin’ von Jean-Francois Marmontel. Adelaides Mann Dorestan war Offizier, seine übergroße Liebe hatte ihn zwei Tage von seinem Regiment ferngehalten, woraufhin er beim Militär in Schande fiel und sich das Leben nahm. Voller Schuldgefühl und in unvergänglicher Liebe zog sich Adelaide in die Einsamkeit der Alpen zurück und lebte dort fortan als Hirtin, um jeden Tag mit ihrer Herde weinend Dorestans Grab aufzusuchen. Die felsige

Landschaft des Seifersdorfer Tals bietet hier die Kulisse für die Vergegenwärtigung einer viel gelesenen Geschichte. Wer sich auf der Bank in der „Hütte der Alpenhirtin Adelaide“ niederließ, blickte über die Röder auf ein Grabmal mit der Widmung „A Dorestan“, auf dessen Sockel zu lesen war: „Dorestan victime d’amour“.

In diesen Szenen verwandelt sich der Gartenbesucher für den Moment selbst in eine literarische Figur, indem er sich deren Empfindungen anverwandelt, er wird vom Leser zum Helden von Literatur, vom Beobachter zum Betroffenen, wenn auch nur im Modus des Zitats. Die Empfindungen sind durch den literarischen Urtext vorgegeben, dessen Kenntnis vorausgesetzt wird. Eine entsprechende sentimentale Stimmung durch quasi geliehene Erlebnisse ließ sich auch dadurch provozieren, daß man sich an den Platz eines Dichters setzte. Im Rödertal stand zum Beispiel ein Holzhäuschen, das den Namen „Petrarcas Hütte“ trug. Vor ihr war ein Erdrund angelegt, betitelt „Die Quelle von Vacluse“.

Diese Benennungen genügten, um einen Kontext herzustellen, wiederum auf der Grundlage eines literarischen Subtexts. An der Quelle von Vacluse in der Provence hatte Petrarca seine Angebetete Laura zum ersten Mal gesehen. An eben dieser Stelle, so sagt man, habe er sich eine Hütte gebaut, in der er mehrere Jahre verbrachte. Hier sollen seine berühmten Liebeslieder an Laura entstanden sein. Das provenzalische Vacluse ist heute ein beliebtes Touristenziel. Im 18. Jahrhundert war es für Normalsterbliche unerreichbar. Aber das Seifersdorfsche Vacluse zog viele Touristen an. Daß es dabei eher um eine sentimentale Stimmung ging als um die literarische Kunst Petrarcas, wird dadurch unterstrichen, daß man sich in dieser Szene konkret an die Stelle des Dichters setzte und aufgefordert war, sich zu vergegenwärtigen, wie er sich gefühlt haben mochte, als er seine Lieder dichtete, und nicht etwa diese Lieder las.

Der Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts lebte davon, daß die Phantasie der Besucher einen für uns heute zunächst schwer nachvollziehbaren weiten Assoziationsraum bereithielt, in dem bestimmte Anspielungen und Signalreize ganze Ketten von Erinnerungen und Empfindungen auslösten. Das individuelle Stimmungserlebnis war in der Konvention der Zeit aufgehoben. Häufig waren diese Anspielungen literarischer Natur. Das Seifersdorfer Tal bietet ein besonders anschauliches Beispiel, da hier ein Garten entstand, indem der Natur selbst ein Netz aus literarischen Anspielungen übergestülpt wurde. Die meisten

Gartenszenen dieser Zeit vertrauen letztlich nicht der Macht des Bildes, sondern der des Wortes: Sie setzen ihren Assoziations- und Stimmungsgelhalt erst dadurch frei, daß sie auf eine bestimmte Weise benannt sind. Wir wissen, was wir denken sollen, weil die Hütte „Lorenzos Hütte“ oder „Petrarcas Hütte“ heißt und das Erdrund „Die Quelle von Vauclose“.

Diese Praxis ist in den Gärten dieser Zeit allgegenwärtig. Häufig durchfließt ein „Styx“ die „Elysischen Gefilde“ eines Gartens; der Prince de Ligne erwähnt in seinem eigenen Garten in Beloeil einen „ziemlich wilden Mississippi“, welcher „diesen Namen mit Recht“ führt;<sup>9</sup> im Burgsteinfurter Landschaftsgarten war eine Partie mit „Ägypten“ bezeichnet, eine andere mit „Griechenland“.

Die Grafen Brühl waren nicht sehr vermögend. Sie konnten nicht alle Szenen aufwendig gestalten. So beschränkten sie sich vielfach darauf, besondere Aus- und Anblicke mit Holztafeln an Bäumen regelrecht zu beschriften. Dies war der einfachste Weg, Natur mit literarischen Mitteln in einen Garten zu verwandeln. Wie verbreitet diese Praxis war, belegt eine Passage aus Jean Pauls Roman 'Flegeljahre'. Der Romanheld Walt wird beim Besuch eines Parks gefragt,

warum er nicht aufgucke, z.B. an die Bäume, wo manches hänge. Dieser sah auf; weiße Zolllafeln der Empfindung waren [...] daran geschlagen zum Überlesen; [...] Der Graf stand vor den nächsten Gefühls-Brettern und *Herz*-Blättern poetischer Blumen fest; auch der Notar las den an die Welt wie an Arznei-Gläschen gebundenen Gebrauchzettel herab, welcher verordnete, wie man schöne Natur einzunehmen habe, in welchen Löffeln und Stunden. Walten gefiel die Gefühls-Anstalt, es waren doch Antritts- oder Oster-Programmen der Frühlings-Natur, Frachtbriefe der Jahrs-Zeiten, zweite, heimlich abgedruckte Titelblätter der Natur-Bilderbibel.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Charles Joseph de Ligne, Der Garten zu Beloeil nebst einer kritischen Uebersicht der meisten Gärten Europens. Aus dem Französischen des Herrn Fürsten de Ligne übersetzt, und mit einigen Anm. und einer Vorrede begleitet von W.G. Becker, Dresden 1799. Reprint der Ausgabe Dresden: Walther 1799, hrsg. v. Uwe Kettmann und Uwe Quilitzsch. Mit einem Nachwort von Ludwig Trauzettel, Wörlitz 1995, Erster Theil, 61.

<sup>10</sup> Jean Paul, Werke, hrsg. v. Norbert Miller, München 1960 ff., Bd. I/2, 752 f.

Lesen in der Natur: Diese Metapher ist hier ganz wörtlich genommen und ausgeschrieben, indem der Natur Text beigegeben wird, die ihr einen vorgegebenen Sinn verleiht. Dieser unmittelbare literarische Eingriff in die Natur durch Beschriftung ist allerdings nur ein oberflächlicher Hinweis auf die wesentlich literarische Struktur des Landschaftsgartens.

Es waren Schriftsteller, Philosophen, Literaturkritiker, die sich um 1700 einer Erneuerung der Gartenkunst systematisch zuwandten. Vor allem Shaftesbury, Alexander Pope und der Kritiker und Zeitschriftenherausgeber Joseph Addison erweisen sich im Rückblick als Wegbereiter des neuen Gartenideals. Addison hat in seinen Artikeln in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift 'The Spectator' an einer neuen Ästhetik und hier vor allem an einem neuen Verhältnis des Menschen zu Kunst und Natur gearbeitet. Und er hat seine Grundsätze früh in eine Kritik der Gartenkunst seiner Zeit verlängert. 1712 schrieb er im 'Spectator':

Ich weiß nicht, ob ich mit der Meinung allein bin, aber ich für meinen Teil würde lieber auf einen Baum mit seinen unregelmäßigen Ästen und Zweigen schauen als auf einen, der zu einer mathematischen Figur zurechtgestutzt ist; und ich muß sagen, daß für mich eine Baumwiese mit Blumen ein unendlich viel größeres Vergnügen ist als alle kleinen Labyrinth in den Parterres, und seien sie noch so vollendet.<sup>11</sup>

Zweieinhalb Monate nach dem Artikel, dem dieses Zitat entstammt, veröffentlicht Addison im 'Spectator' eine – wohl von ihm selbst verfaßte – Reaktion auf seine Bemerkungen. Es ist der literarische Entwurf eines Landschaftsgartens, veröffentlicht am Samstag, den 6. September 1712, also lange, bevor die ersten Gärten dieser Art tatsächlich geplant oder gar angelegt worden waren:

Um mein Haus ist ein bißchen Land, das ich meinen Garten nenne und von dem ein Kunstgärtner nicht wüßte, wie er es nennen sollte. Es ist eine Kombination von Küchengarten, Parterre, Baumwiese und Blumengarten, die so durcheinandergewürfelt sind, daß ein Fremder, der mit unserer Landschaft nicht vertraut ist, würde er gleich in meinen Garten gebracht, ihn wohl für natürliche Wildnis hielte, für einen nicht kultivierten Teil unseres Landes.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Joseph Addison, Richard Steele [u.a.], The Spectator, ed. by Gregory Smith, London 1958, Bd. 3, 286.

<sup>12</sup> Ebd., Bd. 4, 12.

Es sollte noch vier Jahrzehnte dauern, bis die Gärten in England und bald in ganz Europa wirklich so aussahen. Die literarische Beschreibung des Landschaftsgartens ist also älter als das erste Exemplar der Gattung.

Der wohl älteste Abriß einer Geschichte des Landschaftsgartens ist Horace Walpoles Schrift 'On Modern Gardening' von 1771, die Friedrich Schlegel unter dem Titel 'Über die englische Gartenkunst' ins Deutsche übertragen hat. Für Walpole – selbst Schriftsteller und Gartengestalter von Prominenz – steht außer Frage, daß der Landschaftsgarten nicht aus dem Nichts gekommen ist, sondern ein klares Vorbild hatte. Und dies ist seiner Auffassung nach nicht etwa ein Bild, auch nicht ein Garten oder eine prominente Landschaftspartie, es ist ein Gedicht: John Miltons Epos 'Paradise Lost'. Walpole erkennt in Miltons Text von 1667 die berühmten Gartenanlagen der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder. Er schreibt zum Beispiel mit Blick auf seinerzeit berühmte Landschaftsgärten:

Die Beschreibung von Eden in Miltons verlorenem Paradiese ist eine wärmere und richtigere Darstellung des gegenwärtigen Stils, als Claude Lorrain sie nach den Situationen von Gogley und Stourhead hätte malen können.<sup>13</sup>

Dann zitiert Walpole eine Passage aus Miltons Epos und behauptet, sie gebe „uns ein Bild von Stourhead nach einem prächtigeren Maßstabe“<sup>14</sup>, ein anderes Zitat leitet er mit der Bemerkung ein: „Hagley Park scheint in dem folgenden gemalt zu sein“.<sup>15</sup>

Der anachronistischen Idee, Milton hätte sich bei seiner literarischen Beschreibung des Paradieses im Jahr 1667 an realen Gartenschöpfungen orientiert haben können, die erst hundert Jahre später entstanden, liegt die Auffassung zugrunde, im neuen Garten sei die Realisierung einer literarischen Vision gelungen. So offensichtlich ist für Walpole der Landschaftsgarten die Umsetzung von Miltons literarischem Paradies, daß für ihn lediglich die Frage offen bleibt: „Aber was sollen wir von dem dazwischen liegenden halben Jahrhundert sagen, welches sei-

<sup>13</sup> Horace Walpole [wie Anm. 2], 23.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., 24.

nen Entwurf lesen konnte, ohne je zu versuchen, ihn ins Werk zu richten?“<sup>16</sup>

Man kann diese Frage dahingehend beantworten, daß um 1700 das teils tatsächliche, teils mythische Bedrohungspotential der freien Natur noch nicht entzaubert, die Natur also noch nicht zur Landschaft gezähmt war und daß andererseits die vorherrschende Ästhetik eine Orientierung an den Formen der Natur, die als Formlosigkeit wahrgenommen wurden, noch nicht zuließ.

Die These, der Landschaftsgarten gründe genealogisch unmittelbar in der Literatur Miltons, ist nicht haltbar. Daß Walpole allerdings auf die Idee kommen konnte, die Kunstform des Landschaftsgartens auf einen literarischen Text zurückzuführen, zeigt jedoch, daß Landschaftsgarten und Literatur im 18. Jahrhundert offensichtlich an einem gemeinsamen Projekt arbeiteten: der Repräsentation eines neuen Verhältnisses des Menschen zur Natur mit künstlerischen Mitteln. Und so ist es ganz folgerichtig, wenn man sich in diesen Anlagen bewegt wie in Texten, nicht wie in einer Abfolge von Bildern. Man muß Landschaftsgärten nicht nur sehen, man muß sie lesen.

Wer den Garten von Stourhead im englischen Wiltshire, mit dessen Anlage 1741 begonnen wurde, betritt, erblickt zuerst ein strahlendes Pantheon. Bevor der Besucher es erreichen kann, muß er allerdings einen ausholenden Weg um einen See nehmen, auf dem ihn eine Folge von Blickachsen, Landschafts-, Architektur- und Literatureindrücken erwartet. Mit dem Antiken-Zitat des Pantheon korrespondieren ein Flora- und ein Apollotempel, alle drei sind dem Blick des Wanderers zeitweise entzogen, in genau kalkulierten Momenten präsentieren sie sich ihm. Durch Blick- und Assoziationssteuerung ergibt sich beim Gang um den See Sinn, ein komplexes System aus Botschaften, ein Text, dessen Lektüre einiger Vorbildung bedarf. Entsprechend trägt der Floratempel – die erste Station auf der Reise um den See – das Aeneis-Zitat: „Procul, o procul este profani“. Diese Worte spricht die Sibylle zu Aeneas, als dieser sich – im vierten Buch der Aeneis – in die Unterwelt begibt.

Wer vor dem Floratempel steht, sieht linkerhand auf einer Anhöhe einen so genannten Apollotempel, rechts das Pantheon: eine ideale Einheit im Geist der Antike. Der Weg in Richtung Pantheon führt zu-

<sup>16</sup> Ebd., 26.

nächst durch dichten Laubwald. Bald aber ändert sich die Bepflanzung. Koniferen säumen den Weg, immer dichter wird der Wald, dunkler, düsterer, feuchter. Der Weg senkt sich, Felsbrocken liegen an seinen Rändern. Am tiefsten Punkt, fast schon auf der Höhe des Wasserspiegels, mündet er in ein enges, steinernes Grottentor.

Ist der Besucher durch den Grottenbogen geschritten, umfängt ihn geheimnisvolles Wasserrauschen. Es ist kühl, laut und feucht. Stein ist ganz an die Stelle der Pflanzen getreten, es geht noch tiefer hinab, bis sich der Wanderer in einer Grotte wiederfindet, in der eine Nymphe von einer Wasserquelle umspielt wird. Hier befindet sich wiederum ein Zitat aus der 'Aeneis'. Dem Weg weiter folgend, sieht man sich unvermittelt einem wasserumtosten Flußgott gegenüber, der den weiteren Weg weist, welcher über eine schmale Felsstiege wieder aufwärts führt, wo das Rauschen allmählich verklingt. Die Koniferenbepflanzung wird lockerer, die Landschaft verwandelt sich. Es folgt ein Stück Wegs mit auffallend schwingenden Rundungen. Nach einer Wegbiegung zeigt sich die Säulenfront des Pantheon, nach einer weiteren der strahlend weiße Bau. Von hier aus bietet sich ein weiter Blick über den See. Eine elegante Palladio-Brücke zielt das gegenüberliegende Ufer, gerahmt von Apollo- und Floratempel. Umgeben ist das Pantheon von freundlichen Landschaftspartien, die rasch wieder in rauhere Landschaft übergehen, wenn man den sich wiederum absenkenden Weg fortsetzt. Es folgt – als Pendant zur Grotte – eine Grottentreppe, die überqueren muß, wer den Apollotempel erreichen will, den geographischen Höhepunkt des Parks, von dem aus sich die soeben durchwanderte Landschaft als Ganzes dem Blick erschließt. Nur von hier aus erkennt man den Zusammenhang der zuvor einzeln erlebten Szenen.

Auf diesem hier nur notdürftig und unvollständig skizzierten Weg durch die Welt von Stourhead ist man als Wanderer einem dichten Netz von Anspielungen und Verweisen ausgesetzt. Die Pflanzung und die von ihr freigegebenen Blicke erschließen eine Ebene, die Gartenarchitekturen eine andere. Weitere Schichten legen sich darüber, etwa politische und historische Anspielungen. Getragen wird das Ganze jedoch von einer literarischen Konstruktion, die das 'Aeneis'-Zitat am Eingang bereits andeutet.

Auf die 'Aeneis' verweist auch ein offensichtliches Bild-Zitat, die Anlehnung der Anlage an Claude Lorrains Gemälde 'Aeneas in Delos' (1672, heute National Gallery, London). Der Flußgott, der den Weg

aus der Grotte und zum Pantheon weist, ist exakt nach einem Stich von Salvator Rosa gemeißelt; der Stich trägt den Titel: 'Tiber und Aeneas'.

Offensichtlich spielen der Lebensweg des Aeneas und die Stationen der 'Aeneis' eine Schlüsselrolle für das Verständnis des Gartens. Zitate aus der Literatur, der Architektur, der Malerei und der Bildhauerkunst sind eng aufeinander bezogen und wirken zusammen, um dem Wanderer klar zu machen: Du gehst hier den Weg des Aeneas. Der Gartenweg erzählt den Lebensweg des literarischen Helden. Er tut dies, indem er mich, der ich diesen Weg entlang gehe, zum Subjekt dieses Weges und damit dieses Lebensweges macht. Auf einer bildungsgesättigten Ebene findet hier genau das statt, was später die sentimental-literarischen Szenen im Seifersdorfer Tal ausmachen wird. Es ist eines der Grundprinzipien des Landschaftsgartens im 18. Jahrhundert, auch wenn es nicht immer in solcher Geschlossenheit ausgeführt ist wie in Stourhead oder Seifersdorf. Es ist die literarische Grundstruktur des Landschaftsgartens.

Dabei zeigt das Beispiel Stourhead mehr noch als Seifersdorf mit seinen jeweils für sich stehenden Bildern, daß neben der Wirkung der Einzelszenen der Zusammenhang der verschiedenen Gartenpartien für das Verständnis des Gartens eine zentrale Rolle spielt. Der Landschaftsgarten nimmt für sich in Anspruch, die Welt darzustellen – eine idealisierte und mit Blick auf ihre Wirkung in ihren Szenen zu besonderen Erlebnissen verdichtete Welt. Hirschfeld faßt es in die Formel, ein Garten sei „eine von der Kunst [...] nachgebildete Gegend, zur Verstärkung ihrer natürlichen Wirkung“.<sup>17</sup> An einigen konkreten Beispielen ließ sich andeuten, wie die Wirkung von Einzelszenen verstärkt werden kann und welchen Anteil literarische Strukturen daran haben. Was den Garten aber vor allem von einem Bild unterscheidet, ist die wirkungsvolle Inszenierung der Dreidimensionalität, die Gestaltung der Szenen im Raum und die Inszenierung der zeitlichen Dimension der Raumerschließung. Um die idealisierte Landschaft Claude Lorrains im Garten erstehen zu lassen, bricht Henry Hoare den Raum auf und nutzt ihn zur Inszenierung der literarischen Vorlage. Die Geschichte, die Stourhead erzählt, erschließt sich erst im vollständigen Rundgang und im Nacheinander der einzelnen Stationen. Sie bauen aufeinander auf und sind aufeinander

<sup>17</sup> Christian Cay Lorenz Hirschfeld [wie Anm. 4], Bd. IV, 26.

bezogen. Der Gang durch den Garten ist ein Erlebnis in Raum und Zeit. Deswegen läßt sich ein Landschaftsgarten nicht auf einem Bild oder in einem Plan darstellen, sein Sinn und mein Erleben lassen sich nur nacherzählen. Die einzig adäquate Repräsentation des Landschaftsgartens in einem anderen Medium ist die literarische. Der Grund hierfür liegt in seiner ihrem Wesen nach literarischen Struktur. Deswegen hat sich auch nie eine wirkliche Tradition der Landschaftsgartenmalerei herausgebildet, wohl aber eine Tradition literarischer Gartenbeschreibungen – in dramatischer Form, in Form von Briefen, Gedichten, Erlebnisberichten. Das literarische Prinzip des Landschaftsgartens verschließt sich der Darstellung im Bild, nicht aber der Erzählung, da das, was wir sehen, einerseits immer mit seiner Wirkung zusammengedacht werden muß und sich andererseits diese Wirkung erst im Kontext von Raum und Zeit entfaltet.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, daß zeitgenössische Beschreibungen von Landschaftsgärten im 18. Jahrhundert häufig auf literarische Kriterien zurückgreifen. Als zum Beispiel der England-Reisende Georg Forster zwei der berühmten Gärten der Zeit verglich, tat er das mit den Worten:

Hagleypark ähnelt einer modernen Pindarischen Ode mit ihrer gemessenen Zahl von Strophen, Antistrophen und Epoden, die weiter nichts als diese Abtheilungen und der hochtrabende Gang ihrer Verse zu einem Gedichte machen; die Leasowes sind die schöne ungekünstelte Ergießung des kühnen Dichtergenies in einem glücklichen Augenblick.<sup>18</sup>

Auf einer weit angelegten Europa-Reise notierte der Prinz Joseph de Ligne:

Man würde mich für einen Romanen- oder Idyllen-Dichter, für einen Nebenbuhler von Geßner oder Berquin halten, wenn ich *Vallon chérie* und alles was ihre dasige Schöpfung so interessant und göttlich macht, schildern wollte. Man gehe hin und bewundere ihre Rasenparthien, das Denkmal, den Bach und den ersten Wasserfall desselben [...].<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Johann Georg Forster, Werke in vier Bänden, hrsg. v. Gerhard Steiner, Frankfurt a.M. 1967 ff., Bd. II, 829.

<sup>19</sup> Charles Joseph de Ligne [wie Anm. 9], Zweiter Theil, 132.

Die Alternative lautet: entweder der Garten selbst oder seine literarische Repräsentation. Wer versucht, das Wesen eines Landschaftsgartens wiederzugeben, wird zum „Romanen- oder Idyllendichter“. Tatsächlich ahmen viele Gartenbeschreibungen dieser Zeit in ihrem Duktus literarische Modeformen nach, denen es auch um die Wiedergabe von Wirkungen und eine rasche Aufeinanderfolge unterschiedlicher Szenen geht. Denn der Garten operiert mit Mitteln, die den Zeitgenossen aus der gängigen populären Literatur vertraut waren: Überraschung, Abwechslung, Geheimnis und seine Aufklärung, Spannung und Entspannung.

Zu dem Garten, den er enthusiastisch über alle von ihm je gesehenen stellte, schrieb der Prince de Ligne:

Man kann Wörlitz in fünf Gesänge theilen, worinn sich sieben verschiedene Episoden befinden; oder wenn man die Handlung der Epopöe vorzieht, in fünf Acte, in welchen sich sieben bis acht verschiedene Scenen befinden, 1) das Elysium mit seinen Gegenden, 2) das gothische Haus mit seinen umliegenden Parthien, 3) der Tempel der Venus und das Pantheon, 4) der Vulcan und 5) das Schloß.<sup>20</sup>

Abbildungen – seien es Stiche, Gemälde oder Fotografien – der erwähnten Gartenszenen verraten nichts von einer Epopöe oder einem Drama. Erst die Beschreibung dessen, was die entsprechenden Partien beim Betrachter bewirken und wie sie inszeniert sind, kann eine solche Interpretation einlösen. So gerät dem Prinzen zum Beispiel die Rekapitulation seines Besuchs im Vulkan zu einer regelrechten Abenteuergeschichte:

Man [...] vertieft sich bei einer fürchterlichen Dunkelheit und entsetzlichen Treppen in Höhlen, Katakomben und andere schreckhafte Scenen. [...]

Hier wird man in neue Unruhe versetzt. Man will sich aus dem Staube machen; aber man sieht sich genöthiget, eine kleine Treppe hinauf zu steigen. Die Dunkelheit verdoppelt sich. Endlich hört sie auf. Man wendet sich links, und ein plötzlicher Glanz prallt ins Gesicht. Man wird eine magische Beleuchtung gewahr. Man will wissen, wo sie her kömmt. Es öffnet sich eine Thüre. Eine schöne Statue mitten in einem Sallon wirft die Lichtstrahlen wieder zurück; und man entdeckt endlich, wenn man sich von seinem Erstaunen erholt hat, daß

<sup>20</sup> Ebd., 173.



sie durch Sterne von gelbem Glase herabkömmt, womit dieser Sallon überdeckt ist, dessen Bekleidung aus schwarzen Steinen mit hetrurischen Verzierungen besteht. [...]

Man bewundert den Zauberer. Man segnet den Himmel dafür, daß er die Hexerey nur anwendet, um Vergnügen zu machen und Gutes zu thun. Ungern trennt man sich von dieser erhabenen zauberischen Wirkung. Man kehret rücklings zurück, um ihrer noch so lange als möglich zu genießen, über seine vorherige Furcht zu lachen, sich seiner gehaltenen Ueberraschung zu erinnern, und dann einen Ausgang zu suchen, um ganz davon wegzukommen.<sup>21</sup>

De Ligne beschreibt nicht etwa eine Folge von Räumen, ihre Anlage und Ausstattung, sondern eine dramatische Sequenz von wechselnden Emotionen und Eindrücken, ein Nacheinander von Ahnungen, Überraschungen, Stimmungswechseln. Dieser komplexe Vorgang bedarf, will man ihn in einem anderen Medium wiedergeben, der Erzählung. Schließlich geht es um das, was die Einbildungskraft aus dem Gesehenen macht und um die Abfolge dieser Eindrücke. Das gilt für die Räume der Vulkaninsel 'Stein' ebenso wie für die einzelnen Gartenräume, aus denen sich ein gelungener Park im 18. Jahrhundert zusammensetzt, um Gedanken auszusprechen und mindestens ebenso viele zu erwecken.

Bleibt zum Schluß noch die Frage, wie ausgerechnet das Zeitalter der Aufklärung auf eine Ästhetik setzen konnte, die sich so weitgehend mit der Stimulation von Empfindungen und Gefühlen, mit der regelrecht taktilen Unterhaltung müßiggängerischer Spaziergänger befaßte. Die Antwort liegt in der konsequenten Anwendung des ästhetischen Prinzips der Wirkung. Es ist das Bindeglied zwischen dem, was wir Empfindsamkeit nennen, und der Ideologie der Aufklärung. Die künstlichen Empfindungen werden nicht nur um ihrer selbst Willen und zur Unterhaltung ausgelöst, sondern aus einem zutiefst aufklärerischen Impetus heraus.

Stark verkürzt läßt dieser sich so darstellen: Der Mensch, so die Prämisse, nimmt die Welt nur über die Sinne wahr, folglich kann ich, wenn ich ihn aufklären oder gar bessern will, dies nur über Sinneseindrücke tun. Die ästhetische Entdeckung und Inszenierung der äußeren Natur setzte dementsprechend die Konstruktion einer inneren Natur, einer bestimmten Beschaffenheit des Menschen voraus. Im direkten

<sup>21</sup> Ebd., 177-179.

Kurzschluß von äußerer und innerer Natur entstand der Gedanke, über das Auslösen von Empfindungen auf den Menschen einwirken zu können. Nirgends haben Aufklärung und Empfindsamkeit so konsequent Hand in Hand gearbeitet wie im Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts, dessen Programm die These zugrundelag, daß das konzentrierte Erlebnis einer schönen „äußeren“ Natur mithelfen kann bei der Verbesserung der „inneren“. Dieser Gedanke ließ sich unmittelbar in die Empfehlung eines Besuchs im Landschaftsgarten übersetzen. Nachzulesen ist dies in unzähligen popularphilosophischen Schriften der Zeit, zum Beispiel, wenn August Hennings in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift 'Der Genius der Zeit' im Jahrgang 1794 schreibt:

Wohl möglich [...], daß indem der politische Reformator vergebens daran arbeitet, eine Revolution der Denkart des Menschen zu wirken, unvermerkt die schöne Garten-Kunst eine gänzliche Reform in den Gesinnungen und in den Vorstellungen der Menschen wirken wird; und wer kann läugnen, daß eine solche Reform die sanfteste und wohlthätigste von allen seyn würde.<sup>22</sup>

„Reform in den Gesinnungen und in den Vorstellungen der Menschen“ – das ist das Programm der Aufklärung; und das Bedürfnis nach sanfter und wohlthätiger Reform war im Jahr 1794 angesichts dessen, was aus Paris berichtet wurde, mehr als verständlich. Hirschfeld faßt zusammen, der Garten sei

[...] nicht bloße Belustigung des äußern Sinnes, sondern innere wahre Aufheiterung der Seele, Bereicherung der Phantasie, Verfeinerung der Gefühle; Erweiterung des Bezirks für Geschmack und Kunst; [...] Veredelung der Werke der Natur und Verschönerung einer Erde, die auf eine Zeit unsere Wohnung ist.<sup>23</sup>

Selten hat man der Kunst so viel zugetraut wie der Gartenkunst im 18. Jahrhundert.

<sup>22</sup> August Hennings, Ueber Baummahlerei, Garten Inschriften, Clumps und Amerikanischen Anpflanzungen. In: ders. (Hrsg.), Der Genius der Zeit. Ein Journal, Altona 1794 ff., Bd. 10 (1797), 10-43, hier 20 f.

<sup>23</sup> Christian Cay Lorenz Hirschfeld [wie Anm. 4], Bd. I, 156.

Die Wesensverwandtschaft zwischen Landschaftsgarten und Literatur ist sicherlich ein Grund dafür, daß der Garten als Motiv in der Literatur des 18. Jahrhunderts eine große Rolle spielt. Über seine Spiele mit der Wirkung hat der Garten für sich in Anspruch genommen, die Welt darzustellen. Jean Paul hat in seinem Roman 'Hesperus', der ihn zeitweise zum meistgelesenen deutschen Dichter machte, vorgeführt, wie sich ein literarischer Landschaftsgarten zur Welt selbst weiten kann. – Die verwickelte Geschichte des Romans wird am Ende in einem Garten aufgelöst, von dem es heißt,

daß er der größte englische ist, durch den je ein Mensch schritt. Er verbirgt nicht nur sein Ende – wie jeder Park gleich jeder Kasse tun muß –, sondern auch seinen Anfang und scheint bloß die Terrasse zu sein, von der man in das hineinsehen kann, was man nicht übersehen, aber wohl wie Cook umfahren kann. Im englischen Pfarrgarten sind nicht einzelne Ruinen, sondern ganze zerschlagene Städte, und die größten Fürsten haben sich um die Wette beeifert, ihn mit romantischen Wüsten und Schlachtfeldern und Galgen zu versorgen, an die noch dazu (das treibt die Täuschung höher) wahre Spitzbuben gebunden sind als Fruchtgehänge. – Die Gebäude und Gesträuche verschiedener Weltteile sind darin nicht in eine widersinnige Nachbarschaft zusammengetrieben, sondern durch ordentliche Meere oder Wasserpatrien nett auseinander gestoßen, welches bei dessen Größe leicht gewesen, da er über neun Millionen Quadratmeilen hält – und mit welchem Geschmack überhaupt diese Massen aneinander gelagert sind, mögen die Leser daraus ermessen, daß alle Lords und alle Rezensenten der Literaturzeitungen und die Leser selber in den Garten gezogen sind und oft sechzig Jahre darin bleiben.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Jean Paul [wie Anm. 10], Bd. I/1, 567.

## Der Ptolemäer

### Über Hölderlins Landschaftskunst\*

Von

Ulrich Port

*Hans Dietrich Irscher zum 75. Geburtstag*

Im germanistischen Bestseller der laufenden Saison<sup>1</sup>, Heinz Schlaffers erst vor ein paar Monaten erschienener 'Kurzen Geschichte der deutschen Literatur', findet sich der denkwürdige Satz: „In der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts wird viel geschwebt.“<sup>2</sup> Was Schlaffer ob der Kürze seiner Literaturgeschichte nicht weiter erörtert, ist die Palette an Flugtechniken, -geräten oder -medien, deren sich die emporschwebenden Dichter bzw. ihre poetischen Akteure bedienen. Das gleiche gilt für die Frage, was die Subjekte bei ihren imaginären Erhebungen denn alles zu sehen bekommen.

Eines der prominentesten Motive, das dem Schweben einen kraftvollen, mitunter virilen Zug verleiht, ist das Bild vom fliegenden Adler, das sich altehrwürdigen Traditionen verdankt und durch die Jahrhunderte hindurch zahlreiche Ausprägungen in Literatur, Allegorese und Emblem-Kunst erfahren hat.<sup>3</sup> Es findet sich auch bei Hölderlin, titelgebend im späten Fragment 'Der Adler', in dem der „Urahn [...] Scharf-

\* Vortrag, gehalten bei der 28. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft am 23.-26. Mai 2002 in Dessau/Wörlitz.

<sup>1</sup> Für die Druckfassung sind sowohl Zeitbezug wie Form des mündlichen Vortrags beibehalten worden.

<sup>2</sup> Heinz Schlaffer, Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München/Wien 2002, 95.

<sup>3</sup> Zu Allegorese und Emblematik vgl. Hans-Jürgen Schings, Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen, Köln/Graz 1966, 22-54; Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. v. Arthur Henkel / Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, 757-780; zu den literarischen Adaptionen im 18.

sinnend“ über die „See“ fliegt (StA II, 229, v. 13-15), in der Hymne ‘Germanien’, wo „der Adler, der vom Indus kömmt, / [...] über des Parnassos / Beschneite Gipfel fliegt“ (StA II, 150, v. 42-44), oder im ‘Hyperion’, wo der „Geist“ des Titelhelden „wie ein Adler“ sich „im Freien“ regt und über „die sichtbare Welt“ ausdehnt, und „die Dinge der Erde, wie Gold“ im Feuer zusammenschmelzen (StA III, 64). Das zur gleichen Zeit mit dem Roman entstandene Hexametergedicht ‘Die Muße’ hebt in seiner zweiten Strophe folgendermaßen an:

*Oder schau ich hinauf zum Berge, der mit Gewölken  
Sich die Scheitel umkränzt und die düstern Loken im Winde  
Schüttelt, und wenn er mich trägt auf seiner kräftigen Schulter,  
Wenn die leichtere Luft mir alle Sinne bezaubert  
Und das unendliche Thal, wie eine farbige Wolke  
Unter mir liegt, da werd’ ich zum Adler, und ledig des Bodens  
Wechselt mein Leben im All der Natur wie Nomaden den Wohnort.*

(StA I, 236, v. 13-19)

Signifikant an diesem Bildgebrauch ist für unseren Zusammenhang, was der „scharfsinnende“ Vogel in den Blick bekommt: die See, beschneite Gipfel, ein Tal, die Dinge der Erde. Das Besondere daran läßt sich durch einen Vergleich mit anderen Versionen des Adler-Flugs profilieren. In Hölderlins eigener ‘Hymne an die Freiheit’ von 1790 etwa ergreift den „Aar im grauen Felsenhange“, Sinnbild des hymnischen Aufschwungs, ein „Wildes Sehnen zu der Sterne Bahn“ (StA I, 139).<sup>4</sup> Die-

Jahrhundert ab dem Sturm und Drang sowie ihren Traditionsbezügen Hans-J. Weitz, Des Pindus Adler. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 88, 1969, 260 f.; Karl Pestalozzi, Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, Berlin 1970, 78-80; Werner Keller, Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung, München 1972, 63-76; Wilhelm Voßkamp, Emblematisches Zitat und emblematische Struktur in Schillers Gedichten. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 18, 1974, 388-406, hier 397-399; Hans-Jürgen Schings, Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. ‘Die Räuber’ im Kontext von Schillers Jugendphilosophie (I). In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 84/85, 1980/81, 71-95, hier 71-76; Günter Peters, Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert, Stuttgart 1982, 125-160; Martin Vöhler, „Danken möcht’ ich, aber wofür?“ Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik, München 1997, 124 ff.

<sup>4</sup> Zur emblematischen Figuration der hymnischen Erhebung an dieser Stelle vgl. Martin Vöhler [wie Anm. 3], 123 f.

se Sprachgebärde speist sich aus dem gleichen poetischen Furor, den Schillers ‘Anthologie auf das Jahr 1782’ in einem Gedicht mit dem Titel ‘Die Größe der Welt’ vorgeführt hatte, wo der „Adlergedank“ zum Flug durch „die schwebende Welt antritt“:

Irrend suchte mein Blick umher,  
Sah die Räume schon – sternener.

Anzufeuern den Flug weiter zum Reich des Nichts,  
Steur ich mutiger fort, nehme den Flug des Lichts,  
Neblicht trüber  
Himmel an mir vorüber,  
Weltsysteme, Fluten im Bach  
Strudeln dem Sonnenwandler nach.<sup>5</sup>

Wie bei Hölderlins Tübinger Versen aus dem Jahre 1790 handelt es sich hier um eine thematische Engführung der hymnischen Erhebung, deren Referenz an der Bild- und Begriffswahl unmittelbar ablesbar ist. Im Unterschied zu meinen ersten Beispielen, die alle aus Hölderlin-Texten ab Mitte der 90er Jahre stammen, ist es ein ‚kopernikanisches‘ Pathos, von dem die beiden zuletzt genannten Adlerflüge zehren.<sup>6</sup> Aus den heroischen Jahren der neuzeitlichen Kosmologie, das kann man den einschlägigen Arbeiten der Wissenschafts-, Philosophie- und Literaturgeschichte entnehmen<sup>7</sup>, stammt eine durchaus langlebige Liaison

<sup>5</sup> Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1984, Bd. I, 84 f.

<sup>6</sup> In etwas ausgenüchterter Form begegnet man ihm auch noch ein halbes Jahrhundert später, wenn es in einem Sonett von Eduard Mörike über den „Adler“, der „hinan ins Grenzenlose [strebt]“, heißt: „Er ist der Tor nicht, daß er fragen sollte, / Ob er das Haupt nicht an die Wölbung stoße.“ (Nur zu! In: Eduard Mörike, Gedichte, hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1977, 86.)

<sup>7</sup> Vgl. Alexandre Koyré, Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum, Frankfurt a.M. 1969; Hans Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1975; Friedrich Becker, Geschichte der Astronomie, 4. erw. Aufl., Mannheim/Zürich 1980, Kap. III; Bernulf Kanitscheider, Kosmologie. Geschichte und Systematik in philosophischer Perspektive, Stuttgart 1984, Kap. 5; Rainer Baasner, Das Lob der Sternkunst. Astronomie in der deutschen Aufklärung, Göttingen 1987; Hartmut u. Gernot Böhme, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung der Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frank-

zwischen poetischem Enthusiasmus und astronomischem Wissen. Sie wird bis heute metonymisch mit dem Namen und der Leistung des Frauenburger Domherrn Nikolaus Kopernikus verbunden, obwohl sich als Namenspatron für diesen genuin frühneuzeitlichen Affektschub wohl eher Giordano Bruno, der „Minnesänger kosmischer Unendlichkeit“, wie ihn Ernst Bloch einmal genannt hat, angeboten hätte.<sup>8</sup> Die hymnische Begeisterung findet im neuen, nach Kopernikus benannten Universum einen angemessenen Anlaß und einen angemessenen Ort für ihre affektive Bewegung. Ihre Imagination läßt die Horizonte und Kristallschalen des nach dem alexandrinischen Astronomen Klaudios Ptolemaios benannten alten Kosmos hinter sich, wie es sinnfällig ein weit verbreiteter Holzschnitt zu demonstrieren scheint, der zur Ikone des neuen astronomischen Pathos wurde, obwohl bis heute umstritten ist, ob es sich nicht um ein raffiniert gemachtes Pastiche aus dem 19. Jahrhundert handelt.<sup>9</sup> [Abb. 1] Der Weltenwanderer durchstößt mit dem Kopf die starre Fixsternsphäre des ptolemäischen Kosmos, sein Interesse gilt den neuen, unermesslichen Welten und ihrer Mechanik links

furt a.M. 1983, Kap. III; Karl Pestalozzi [wie Anm. 3], bes. 30-42, 78-101; Karl Richter, Literatur und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung, München 1972, Kap. IV; Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a.M. 1990, Kap. I.4 und III.4; Peter-André Alt, Aufklärung über den Himmel. Aspekte literarischer Himmelsbilder im 18. Jahrhundert. In: Euphorion 89, 1995, 367-391.

<sup>8</sup> Zum ‚Minnesänger‘ Bruno vgl. Ernst Bloch, Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance, Frankfurt a.M. 1972, 24. Der historische Kopernikus hielt, wie nach ihm auch noch Johannes Kepler (der in seiner Schrift ‚De stella nova‘ heftig gegen das zentrums- und grenzlose Universum Giordano Brunos polemisiert), an einem wohlgeordneten, endlichen und geschlossenen Kosmos fest, dessen äußere Sphäre von der Kugelschale der Fixsterne gebildet wird. Daß sich Kopernikus als Namenspatron für das Universum der gesamten neuzeitlichen Astronomie durchgesetzt hat, ist trotzdem kein Zufall. Die *revolutio* der Vorstellungsart bei der Vertauschung der realen und scheinbaren Bewegungen bildet gleichsam die Urszene aller weiteren astronomischen Revolutionen und konnte deshalb auch paradigmatisch für alle möglichen anderen ‚kopernikanischen Wenden‘ wie z.B. derjenigen in Kants ‚Kritik der reinen Vernunft‘ herhalten.

<sup>9</sup> Die These, es handele sich um ein Pastiche des 19. Jahrhunderts, vertritt prononciert Bruno Weber, Ubi caelum terrae se coniungit. Ein altertümlicher Aufriß des Weltgebäudes von Camille Flammarion. In: Gutenberg-Jahrbuch, 1973,

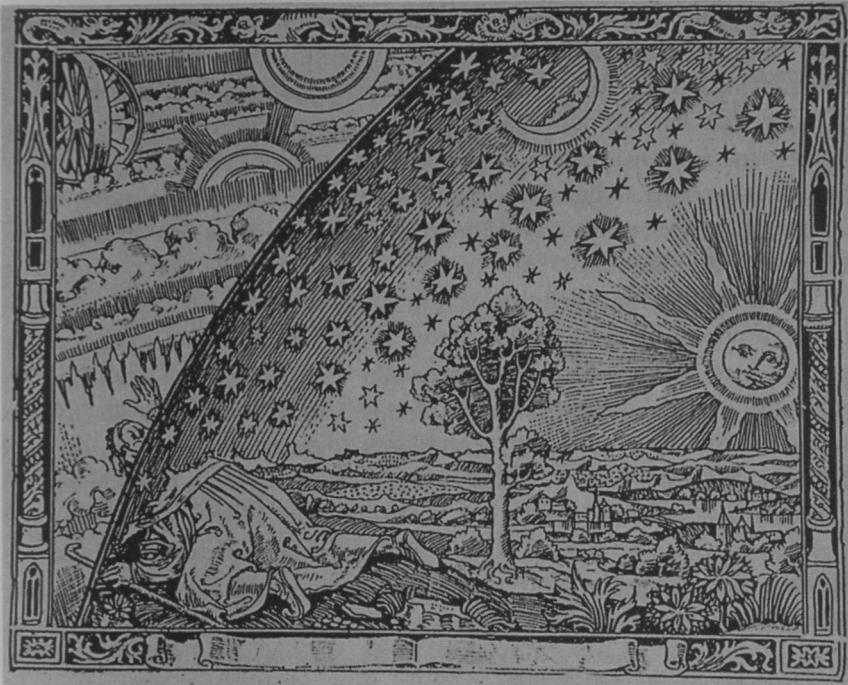


Abb. 1: Holzschnitt, vermutlich 16. Jahrhundert oder Camille Flammarion (1888)

oben im Bild, nicht mehr einer Welt, wie sie die rechte Bildhälfte zeigt, mit Bäumen, Bergen, Flüssen, menschlichen Ansiedlungen sowie Sonne, Mond und Sternen oberhalb der von einem irdischen Gesichtskreis aus gezogenen Horizontlinie.

Die literarische Spur solcher Imagination führt über eine Reihe illustrierter Autoren und Werke. Sie reicht von Giordano Brunos Dialog 'De l'infinito universo e mondi' über Miltons 'Paradise Lost', Fontenelles 'Entretiens sur la pluralité des mondes', Joseph Addisons 'Spectator' (No. 420) bis zu Hölderlins Zeitgenossen William Blake und seinen

381-408. Plausible (Gegen)Argumente, das Bild doch für ein genuines Werk des 16. Jahrhunderts zu halten, entwickelt Hans Gerhard Senger, 'Wanderer am Weltenrand' – ein Raumforscher um 1530? Überlegungen zu einer *peregrinatio inventiva*. In: Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter, hrsg. v. Jan A. Aertsen und Andreas Speer (= *Miscellanea Mediaevalia*; 25), Berlin/New York 1998, 793-827. Herrn Prof. Joachim Gaus möchte ich an dieser Stelle ganz herzlich für wichtige Informationen zu diesem Bild danken.

‘Visions of the Daughter of Albion’; in der deutschsprachigen Literatur von Brockes’ ‘Irdischem Vergnügen in Gott’, dem ‘Messias’ und den Oden Klopstocks über den bereits zitierten Schiller bis zu Jean Pauls ‘Traum über das All’ aus dem Romanfragment ‘Der Komet’ – nicht zu vergessen das enthusiastische siebte Hauptstück von Kants früher Schrift über eine ‘Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels’ und sein wesentlich berühmterer Nachklang über den „bestürnte[n] Himmel“ im „Beschluss“ der zweiten ‘Kritik’.

Auch Hölderlins Dichtung kennt, wie wir schon am „Aar“ mit seinem „Wilde[n] Sehnen zu der Sterne Bahn“ beobachten konnten, diesen affektiv besetzten Zug ins grenzenlose neuzeitliche Weltall. „Orione“ und „ferne Glanzgefilde des Uranus“ werden beschworen (‘Männerjubel’, StA I, 67, v. 18 f.), „trunknen Geister schwinden / Zu den Sternen, frei und groß“, nahen sich „vermessen“ der „Unendlichkeit“ (‘Hymne an die Liebe’, ebd., 167, v. 43-48). Die 1789 entstandene Ode über einen der wichtigsten Köpfe neuzeitlicher Astronomie, Johannes Kepler (wie Hölderlin Schüler in Maulbronn und Student am Tübinger Stift), setzt ein mit der Strophe:

*Unter den Sternen ergehst dich  
Mein Geist, die Gefilde des Uranus  
Überhin schwebt er und sinnig; einsam ist  
Und gewagt, ebernen Tritt beischet die Bahn.* (StA I, 81, v. 1-4)

Jedoch (und das ist eigentlich meine Schlüsselbeobachtung) – ein solches, von der ‚kopernikanischen Revolution‘ inspiriertes Pathos findet sich nur im Frühwerk bis zu den Tübinger Hymnen, danach nicht mehr.<sup>10</sup> Und das, obwohl Hölderlins Schreiben ausgiebig weiter von

<sup>10</sup> Die beiden einzigen imaginierten Weltraumreisen nach dem Terminus a quo finden sich im ersten Band des ‘Hyperion’ und im Hexameterhymnus ‘An den Aether’. Im Roman wird die Erhebung ins Weltall gleich doppelt restringiert durch einen Konjunktiv und die Ordnung des *ptolemäischen* Weltsystems: „wäre es möglich, wir verließen der Sonne Gebiet und stürmten über des Irrsterns Grenzen hinaus.“ (StA III, 16) Der Hexameterhymnus von 1796/97 ist insofern der spannendere Fall, als es hier ein Elevationsbegehren gibt – ein „gewaltige[s] Sehnen“, das die Kreaturen zum Äther „hinaufzieht“ (FHA 3, 80, v. 20 f.) –, das gerade mit der als defizitär empfundenen tellurischen Landschaft zusammenhängt. In der Almanach-Version wird es auch mit dem Adler-Motiv verschränkt: „und auf die Gipfel der Alpen / Möcht’ ich wandern und rufen von da dem eilenden

Adler, / Daß er, wie einst in die Arme des Zeus den seeligen Knaben, / Aus der Gefangenschaft in des Aethers Halle mich trage.“ (Ebd., 81, v. 33-36) Die erste Vorstufe fährt dann folgendermaßen fort: „Zwar, es umwölben uns hoch und leicht die heiligen alten / Wälder der Erd, und klein ist nicht, in ihnen zu wohnen. / Dennoch wohnen wir arm. Die Helden der Nacht die Gestirne / Die zufrieden und frei des Aethers Gärten durchwandeln / Wohnen herrlich allein. Auch gehört uns der / Ozean, aber was ist der Ocean gegen den Aether?“ (Ebd., 75, v. 33-38) Von der Wahrnehmungs-, Gedanken- und Imaginationsbewegung ganz ähnlich, aber mit anders ausgestalteter Metaphorik, heißt es in der zweiten Vorstufe: „Thöricht treiben wir uns umher [...], / Breiten wir über dem Boden uns aus, und wandern und suchen / Durch die Zonen der Erd’, die Ruhe o Vater vergebens, / Denn es treibt uns die Lust, in des Äthers Gärten zu wandeln. / In die Meersfluth werfen wir uns, in den freieren Ebenen / Uns zu sättigen, und es umspielt die unendliche Wooge / Unsern Kiel, und es schwelgt das Herz an dem kräftigen Gastmahl, / Dennoch genügt ihm nie, denn der tiefere Ocean reizt uns / Wo die leichtere Wooge sich regt, durch den der Planet schiffet, / Der die Sonnen der Welt, die ewig blühenden Inseln / Wie die Perle das Gold, umfaßt – o wer an die lichten / Küsten das weltumwandelnde Schiff zu treiben vermöchte.“ (Ebd., 78, v. 37-49) Diese Elevation wird aber am Schluß wieder zur Erde hin zurückgebogen: „Aber indeß ich hinauf in die dämmernde Ferne mich schne, / Wo du die fremden Ufer umfängst mit der bläulichen Wooge / Kömmt du säuselnd herab von des Fruchtbaums blühenden Wipfeln, / Vater Aether! und sämftigst selbst das strebende Herz mir, / Und ich lebe nun gerne, wie sonst, mit den Blumen der Erde.“ (Ebd., 81, v. 48-52; ganz ähnlich in der Vorstufe vgl. ebd., 76, v. 47-53) Zum zweiten ist dieser hymnische Aufschwung aber gar kein ‚kopernikanischer‘ in der Tradition Giordano Brunos, ganz im Gegenteil: Jürgen Link hat bei der Frage, auf was Hölderlins Texte mit dem Begriff ‚Äther‘ referieren, gegenüber einer einseitigen Betonung der antiken Tradition durch Jochen Schmidt (vgl. dessen Kommentar in KA 1, 599-601) zu Recht auf die neuzeitlichen Äthertheorien seit Newton und Huygens, insbesondere auf diejenige von Samuel Thomas Sömmerring als mögliche Quelle für Hölderlin verwiesen (vgl. Jürgen Link, Hölderlin-Rousseau: Inventive Rückkehr, Opladen/Wiesbaden 1999, 15 f. u. 77 ff.). Es gilt jedoch zu beachten, daß ‚Äther‘ (wie etwa auch ‚exzentrische Bahn‘) eben ein doppelt, antik *und* modern codierter Begriff ist und gerade hierdurch sein für Hölderlin charakteristisches Changieren erhält. Die ältere Semantik kann dabei *poetisch* durchaus die bevorzugte sein wie im vorliegenden astronomischen Zusammenhang. Der im Hymnus imaginierte Kosmos mit seiner Deutung des Äthers als „Element“ (FHA 3, 75, v. 2) ähnelt mit seinen paradigmatischen Vergleichsräumen („des Aethers Halle“ und „Gärten“, durch die sich die „Gestirne“ bewegen) und seinem quasi-konzentrischen Raummodell (der Äther umfaßt die Gestirne wie „die Perle das Gold“; „es ruht, wie ein Kind, in deinem [gemeint ist der Äther; U.P.] Schoose die Erde“ (ebd., v. 3); der Äther trägt die „Wettergewölke [...] wie ein / Gefäß [umher]“ (ebd., 61, Z. 31-34)) auffallend einem abgeschlossenen, endlichen und geozentrischen Modell des Weltalls wie dem-

den Topoi hymnischer Erhebung und imaginärer Reisen Gebrauch macht, ja er den *eroici furori*, den heroischen Leidenschaften Giordano Brunos zu einer ungeahnten poetischen Renaissance verhilft.<sup>11</sup> Und, von der anderen Seite des Syndroms her beleuchtet, obwohl Hölderlins Korrespondenz ein nachhaltiges Interesse an Fragen der Astronomie dokumentiert<sup>12</sup> und Wissensbestände dieser Disziplin noch bis ins Spätwerk hinein ihren Niederschlag finden.<sup>13</sup> Und dennoch: Die Welt-Bilder, die Hölderlins Dichtungen ab Mitte der 90er Jahre entwerfen, sind von einer eigenartigen Reserviertheit, ja Scheu gegenüber dem nicht mehr geozentrischen, in letzter Konsequenz vielmehr zentrums- wie grenzlosen Kosmos der neuzeitlichen Astronomie geprägt.

Es geht hier folglich nicht primär um die Fakten der kopernikanischen Revolution(en), die sich seit der Aufklärung im Alltagswissen und

jenigen der Aristotelischen 'Physik' (vgl. unten Anm. 72-78) oder demjenigen, das Ciceros 'Somnium Scipionis' imaginativ auserzählt (vgl. De re publica VI, 16 ff.).

<sup>11</sup> Zu Hölderlins Assimilation des *furor heroicus* vgl. den Kommentar von Jochen Schmidt in KA 2, 1381 f. und KA 1, 820 f.

<sup>12</sup> Vgl. früh den Brief an Neuffer vom 28.11.1791 (Nr. 47, StA VI, 71), später die Bemerkung über eine „Architektonik des Himmels“, die Hölderlin beschäftigt (Nr. 244, An Seckendorf, 12.3.1804, ebd., 437).

<sup>13</sup> Berühmt, ja in der Forschung geradezu berüchtigt ist der metaphorische Gebrauch, den Hölderlin vom Begriff der „exzentrische[n] Bahn“ macht (vgl. StA III, 163 u. 236), ursprünglich ein Verlegenheitstheorem der ptolemäischen Astronomie, dann aber ein signifikantes Stichwort für den Triumph der kopernikanischen. Hölderlin resp. sein Romanheld Hyperion weiß deshalb auch, daß ein „Komet“ keine einmalige unheilverkündende Erscheinung ist, sondern, wie es Edmund Halley 1706 entdeckt hatte, ein Körper, der sich auf einer elliptischen Bahn bewegt und irgendwann „aus fremden Himmeln [wiederkehrt]“ (ebd., 42). Eine späte fragmentarische Äußerung gilt den beiden fundamentalen Kopernikanischen Ersetzungen: der Sonnen- durch die Erdbewegung, der Fixsternrotation durch diejenige der Erde: „Immer, Liebes! gehet / Die Erd und der Himmel hält.“ (StA II, 334) Die Vielzahl der Welten, die die Sonne zum Stern unter Sternen, die Erde zum Planet unter Planeten macht, reflektiert Hölderlin vom Früh- bis zum Spätwerk sprachlich in der gleichen Weise wie vor ihm Klopstock oder zeitlich parallel Jean Paul – in ungewöhnlichen Pluralbildungen: Er kennt verschiedene „Himmel“, „Erden“ und „Sonnen“ (vgl. StA I, 31, v. 13; I, 166, v. 22; StA II, 258, v. 35); zu Klopstock vgl. Karl Richter [wie Anm. 7], 149; zu Jean Paul: Hans Blumenberg [wie Anm. 7], Bd. III, 627; Hans Esselborn, Das Universum der Bilder. Die Naturwissenschaft in den Schriften Jean Pauls, Tübingen 1989, 70 f., 212-215.

Zu einigen Assimilationen astronomischer Wissens- und Bildbestände im 'Hyperion' vgl. den anregenden Aufsatz von Justus Fetscher, Korrespondenzen der

Jargon zumindest der Gebildeten niedergeschlagen hatten, sondern vielmehr um eine Frage der poetischen Akzentuierung oder Perspektive. Hölderlins Schlußthese aus den 'Antigonä'-Anmerkungen, daß „das Unendliche [...] nicht anders, als aus linkischem Gesichtspunkt kann gefaßt werden“<sup>14</sup>, scheint auch mit Blick auf die *astronomische* Unendlichkeit Gültigkeit zu besitzen. Im Unterschied zu den oben genannten Zeugnissen ‚siderischer‘ Begeisterung in der Literatur gibt es bei Hölderlin ab Mitte der 90er Jahre keinerlei Versuche, den Raum, die Dimensionen und die Struktur dieses Universums literarisch zu vermessen oder der Faszination, die von diesem Weltsystem für einen Beobachter ausgeht, im Medium der Poesie Ausdruck zu verleihen.

Dieser Bruch mit einer wirkungsmächtigen Tradition ist, vermute ich, teilweise so etwas wie ein Generationsphänomen. August Wilhelm Schlegel etwa propagiert die Verwandlung der mathematisch verfahrenen „Astronomie“ in eine Bedeutung stiftende „Astrologie“<sup>15</sup>, Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, die Vertauschung von Außen- und Innenwelt: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall – Ist denn das Weltall nicht *in uns*? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht – Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg.“<sup>16</sup> Hölderlins Stiftsfreunde Hegel und Schelling kritisieren den kumulativen Begriff kosmischer Unermeßlichkeit unter den Stichworten der „schlechten Unendlichkeit“ bzw. des „falsch Erhabenen“.<sup>17</sup> Die moderne Astronomie erscheint als hochgra-

Sonne. Kosmologische Strukturen in Hölderlins Hyperion. In: Athenäum 10, 2000, 77-107. Alexander Honold hat im letzten Hölderlin-Jahrbuch eine Habilitationsschrift zu 'Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800' angekündigt (HJb 32, 2000/01, 197 Anm.).

<sup>14</sup> Vgl. StA V, 272.

<sup>15</sup> „Wir wollen nicht bloß die Gestirne zählen und messen und ihrem Laufe mit den Ferngläsern folgen, sondern die *Bedeutung* von dem allen begehren wir zu wissen.“ ('Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur'. In: August Wilhelm Schlegel, Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters, hrsg. v. Franz Finke, Stuttgart 1964, 3-94, hier 55.)

<sup>16</sup> Vermischte Bemerkungen / Blütenstaub. In: Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München/Wien 1978, Bd. II, 232.

<sup>17</sup> Vgl. z.B. 'Wissenschaft der Logik'. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1978, Bd. V, 264-271; 'Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie'. In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Ausgewählte Schriften, hrsg. v. Manfred Frank,

dig defizitäre Veranstaltung, ihr Konzept des Unendlichen wie die poetische Bewunderung, die sich mit ihm verbindet, wird vom spekulativen Begriff kassiert. Daß diese philosophische Neutralisierung des ‚kopernikanischen‘ Pathos allerdings ihrerseits mit einer lebensweltlichen Voraussetzung operiert, verdeutlicht ein bemerkenswerter Zusatz zum § 280 von Hegels ‚Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften‘, der der „Erde“ als „Planet überhaupt“, als „Körper der individuellen Totalität“ und als „selbstische[m] Einheitspunkt“ gilt.<sup>18</sup> Mit dieser Bemerkung Hegels werde ich dann nach einer etwas ‚exzentrischen‘ Argumentationsbahn auch wieder zu meinem eigentlichen Thema, Hölderlins Landschaftskunst, zurückkehren, das ich mit den Adlerblicken vom Anfang schon einmal kurz gestreift hatte. Der Passus aus Hegels ‚Enzyklopädie‘ lautet:

Frankfurt a.M. 1985, Bd. V, 501 (II.1, 491) – beide in kritischem Bezug auf Kants kosmologische Meditation aus dem „Beschluss“ der ‚Kritik der praktischen Vernunft‘. Schelling bringt die idealistische Philosophie dabei durch eine basale Denkfigur gegen die neuzeitliche Astronomie in Stellung, die auffallend mit dem kongruiert, was Hölderlin als ‚linkischen Gesichtspunkt‘ auf das Unendliche entwirft. Der „Idealismus“, so Schelling, „scheint allerdings das Mittel, das viele Grenzlose, das bis jetzt noch in den Naturwissenschaften sich findet, hinwegzuschaffen, und die ausschweifenden Gedanken, in denen ganz besonders die Menge sich gefällt, in die dem Philosophen erwünschte Enge zu bringen“ (Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie, ebd., 500 [II.1, 490]). Daß im gesamten deutschen Idealismus der Neupythagoräer und Anhänger eines endlichen Universums, Kepler, nicht aber ein mathematisierender Empiriker wie Galilei oder Newton als astronomischer Heros firmiert, ist bezeichnend. Ein pejorativer Begriff von „unendliche[r] Leere“ resp. „leere[r] Unendlichkeit“, in den kosmologisch-astronomische Assoziationen einfließen, findet sich auch im ‚Hyperion‘ (vgl. StA III, 45 u. 82). Die spätere Ode ‚Dichterberuf‘ signalisiert dann deutlich einen Affekt gegen die quantifizierenden Verfahren der modernen Astronomie. Ihre Invektive gegen ein „Schlaues Geschlecht“, das „alle Himmelskräfte verscherzt“ und „verbraucht“, endet mit dem Teilsatz: „und es späht / Das Schrohr wohl sie all und zählt und / Nennet mit Nahmen des Himmels Sterne.“ (StA II, 47, v. 46-52) Einmal mehr erscheint Schiller hier als Übergangsfigur zwischen den Generationen resp. Diskursformationen; vgl. sein Epigramm ‚An die Astronomen‘, das auf Kants Ästhetik zurück- wie auf Hegels Theorie vorausweist: „Schwatzet mir nicht so viel von Nebelflecken und Sonnen, / Ist die Natur nur groß, weil sie zu zählen euch gibt? / Euer Gegenstand ist der erhabenste freilich im Raume, / Aber, Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht.“ (Friedrich Schiller [wie Anm. 5], Bd. I, 253.)

<sup>18</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel [wie Anm. 17], Bd. IX, 130 (im Original z.T. kursiv).

Ist von einem Stolz die Rede, so müssen wir die Erde, das Gegenwärtige, als das Hohe betrachten. Bei einer quantitativen Reflexion kann man die Erde wohl unter sich versinken lassen, sie als ‚einen Tropfen im Meer des Unendlichen‘ ansehen; aber die Größe ist eine sehr äußerliche Bestimmung. Wir kommen also jetzt auf der Erde zu stehen, unserer Heimat, nicht als physischer, sondern auch der Heimat des Geistes.<sup>19</sup>

Diese Bemerkung offenbart ein entscheidendes Motiv, sich von der kosmologischen Emphase zu verabschieden. Das Universum der neuzeitlichen Astronomie mag ob seiner Dimensionen ekstatische Gefühle erregen, zur Heimat menschlicher Subjekte taugt es nicht – weder in seiner pantheistischen Variante (siehe Bruno) noch in seiner christlichen (siehe Klopstock). Als aussichtsreichere Kandidatin einer Heimatwelt fungiert die Erde, eben ein „Körper der individuellen Totalität“ mit „selbstischem Einheitspunkt“. Genau an dieser Stelle konvergieren Hölderlins poetische Weltentwürfe mit Hegels philosophischer Perspektive. Sein ‚linkischer‘, also scheuer, verlegener, etymologisch auch: eingeschränkter ‚Gesichtspunkt‘ auf den unendlichen Kosmos ist zugleich ein solcher, von dem aus ein neuer, oder wenn man will, eben auch sehr alter Gegenstand ins Blickfeld gerät: die „Mutter Erd“, wie sie in der ‚Patmos‘-Hymne genannt wird (StA II, 172, v. 220).<sup>20</sup>

Die empirische Unermeßlichkeit des Universums wird allerdings nicht in der Weise relativiert, daß ihre kategoriale Unzulänglichkeit aufgedeckt und durch einen philosophisch angemesseneren Begriff des Unendlichen ersetzt würde, wie wir das von Hegel kennen, auch wenn sich in Hölderlins theoretischen Schriften vielleicht Ansätze dafür finden ließen. Vielmehr kann man die Rede vom ‚Gesichtspunkt‘ für unseren thematischen Zusammenhang einmal wörtlich nehmen und auf das beschränken, was mit dem ‚Sehen‘ und seinen perspektivischen Vollzügen zu tun hat. Was Hölderlins Dichtungen entwerfen, ist ein Kosmos, dessen Evidenz in besonderem Maße über Landschaftsbilder

<sup>19</sup> Ebd., 132.

<sup>20</sup> Meine Lektüre kommt hier mit derjenigen von Hansjörg Bay überein, der bei Hölderlin an Begriff und Figur der ‚Bahn‘ eine poetische Bewegung und Akzentverlagerung vom All (Unendlichkeit) zur Erde (Endlichkeit) nachzeichnet. (De revolutionibus. Bahnen und Bahnungen im Werk Hölderlins. In: *Modern Language Notes* 2002, Vol. 117, No. 3, 599-633.)



hergestellt wird. In prägnantem Gegensatz zum Universum der neuzeitlichen Astronomie, in dem, mit Hans Blumenberg zu sprechen, die Horizonte von Wirklichkeit und Sichtbarkeit dissoziiert werden<sup>21</sup> (weshalb auch jeder Versuch einer poetischen Darstellung irgendwann im Kollaps der Einbildungskraft endet), im Gegensatz dazu fallen in den Welt-Räumen der Hölderlinschen Poesie Blickkreis und Weltkreis, Horizont der Wirklichkeit und Horizont der Sichtbarkeit zusammen.

Das heißt keineswegs, daß Hölderlins Œuvre ab Mitte der 90er Jahre nur aus Landschaftsgedichten im herkömmlichen Sinne bestehen würde. Ganz im Gegenteil kann die Landschaft thematisch oft in den Hintergrund treten. Sie gibt aber, durchaus funktionsanalog zur gemalten Landschaft und ihrer Geschichte, eben als ‚Hinter-Grund‘ immer so etwas wie den Welthorizont ab, in oder vor dem sich etwas ereignet: so etwa bei der Darstellung der Perserkriege im Mittelteil des ‚Archipelagus‘, beim Ereignis der ‚Friedensfeier‘ oder beim Erscheinen des Dionysos am ‚Isthmos‘, dessen Landschaftsraum in der Elegie ‚Brod und Wein‘ mit fünf Versen ebenso knapp wie suggestiv skizziert ist und auf den dann nur noch deiktisch Bezug genommen werden muß: „Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott.“ (StA II, 91, v. 54) Insbesondere bei hochspekulativen Texten wie ‚Patmos‘, ‚Mnemosyne‘ oder ‚Der Einzige‘ ist dieser eigentümliche Gebrauch von Landschaftsprospekten ein bezeichnendes Moment.<sup>22</sup> Als ein appräsentierter (wie die Phänomenologen sagen), d.h. immer mitgemeinter, aber nicht durchgängig thematisierter Welthorizont liefern die Landschaftsbilder eine anschauliche Evidenzbasis für die hölderlintypischen Verknüpfungen von gnomisch-philosophischer Reflexion, Mythologemen und erzählerischen Passagen. Damit vermessen sie aber zugleich auch den imaginären Raum dieser Welt und markieren dessen äußere Grenzen.

<sup>21</sup> Vgl. Hans Blumenberg [wie Anm. 7], Bd. II, 440 f.

<sup>22</sup> Textgenetisch bilden diese Bildmotive manchmal sogar den ‚Grund‘ des Gedichts in der Weise, daß sie dessen erste Arbeitsschicht ausmachen, etwa bei den Fragmenten ‚Ihr sichergebauten Alpen‘ oder ‚Das Nächste Beste‘. Vgl. zu diesem Phänomen Wolfgang Binder, Hölderlins Laudes Sueviae. Deutung des hymnischen Entwurfs ‚Ihr sichergebauten Alpen‘. In: ders., Hölderlin-Aufsätze, Frankfurt a.M. 1970, 327-349, hier 348; Dietrich Uffhausen, Das Nächste Beste. Aus dem Homburger Folioheft. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF 36, 1986, 129-149, hier 145.

Hiermit wird in Hölderlins Texten ein Zug sichtbar, der die Problem- und Faszinationsgeschichte der Landschaft seit den großen Weltentwürfen in der Bildkunst des 16. Jahrhunderts begleitet hat und um 1800 einen neuerlichen Höhepunkt erlebt: Die Landschaftsdarstellung beansprucht, das Ganze der Natur zu präsentieren oder besser zu repräsentieren und tritt, wie Joachim Ritter in einem fast schon kanonisch gewordenen Aufsatz über ‚Landschaft‘ ausgeführt hat, an die Stelle der metaphysischen *theoria tou kósmou*.<sup>23</sup> Diese Präntention läßt sich aber nur unter einer Einschränkung, von einem ‚linkischen Gesichtspunkt‘ aus, aufrechterhalten – ich zitiere Ritters Aufsatz: „Landschaft ist die ganze Natur, sofern sie als ‚ptolemeische‘ Welt zum Dasein des Menschen gehört. Sie bedarf da der ästhetischen Aussage und Darstellung, wo die ‚kopernikanische‘ Natur diese nicht in sich begreift und außer sich hat.“<sup>24</sup>

Es mag eine ganze Menge an ‚kopernikanischem‘ Detailwissen geben, das sich in Hölderlins Texten niederschlägt, konstitutiv für die Formierung seiner poetischen Welt-Bilder ist eine ‚ptolemäische‘ Perspektive. Was seine Gedichte und sein Roman vorführen, wenn sie von der ‚Welt‘ oder dem ‚All der Natur‘ sprechen, ähnelt in vielem der alten *contemplatio mundi* resp. *caeli*. Betrachtung und Bewunderung gelten einem Ganzen, das sich dem Menschen als ein prinzipiell sichtbares präsentiert. Zwischen der sublunaren und der supralunaren Welt mag es physikalische Unterschiede, ja sogar ein metaphysisches Ranggefälle geben, wie es auch die aristotelische Tradition in ihrer Elementenlehre und Kosmologie kennt. „[A]ber was ist der Ocean gegen den Aether?“, lautet eine Frage im Hexameterhymnus, der an den letzteren adressiert ist (‚An den Aether‘, FHA 3, 75, v. 38), und im späten ‚Griechenland‘-Fragment erscheint die ‚Erde‘ als das ‚Geringe[m]‘ gegenüber dem

<sup>23</sup> Vgl. Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: ders., Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt a.M. 1974, 141-163. Zu Differenzierungen von Ritters Grundthese und ihrer Plausibilität mit Blick auf Hölderlin, dessen Werk in ganz eigentümlicher Weise die Verschränkung von *theoria / contemplatio* und Landschaftskunst um 1800 demonstriert, vgl. Verf., ‚Die Schönheit der Natur erbeuten‘. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum ästhetischen Modell von Hölderlins ‚Hyperion‘, Würzburg 1996, 92 ff., 234-250 und 274-315. Begriffsgeschichtlich und -operativ läuft diese Verschränkung, bei der zudem noch die berüchtigte ‚intellektuelle Anschauung‘ eine Rolle spielt, über Stichworte wie ‚Totalindruck‘, ‚Totalgefühl‘ oder ‚Totalvorstellung‘.

<sup>24</sup> Joachim Ritter, ebd., 157.

„Himmel“ als „Große[m] Anfang“.<sup>25</sup> Was mich im vorliegenden Zusammenhang interessiert, ist aber nicht so sehr die mythotheologische Relationierung von ‚Erde und Himmel‘ als vielmehr ihre phänomenologische in einer Poetik des Raumes. Egal, ob es sich um die Perspektive eines menschlichen Wanderers oder um die eines imaginierten Adlerfluges handelt: Da sie in den Dichtungen ab Mitte der 90er Jahre ausschließlich von einem tellurischen Gesichtspunkt aus anvisiert werden, bleiben diese unterschiedlichen Weltsphären als Größen komplementär aufeinander bezogen. Ja, sie werden mitunter zur formelhaften Prägnanz einer polysyndetischen Reihe zusammengebunden, die selbst antike, damit vorkopernikanische Vorbilder hat.<sup>26</sup> So stellt der Protagonist der ‚Empedokles‘-Tragödie seinen Landsleuten in Aussicht, daß „Der Erde Grün von neuem euch erglänzt / Und Berg und Meer und Wolken und Gestirn, / Die edeln Kräfte, Heldenbrüdern gleich, / Vor euer Auge kommen“ (StA IV, 66, v. 1550-1553). Aber nicht nur der antike Philosoph, zu dem es ja vom historischen Sujet her paßt, zeichnet ein solches Bild der Welt, auch das sentimentalisch gestimmte Kind der Neuzeit, der Romanheld Hyperion, spricht davon, „Erd’ und Himmel und Meer in aller ihrer Glorie zu schau“ (StA III, 113).<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Vgl. StA II, 257, v. 9-24 im Zusammenhang; hierzu auch Anke Bennholdt-Thomsen / Alfredo Guzzoni, *Analecta Hölderliana*. Zur Hermetik des Spätwerks, Würzburg 1999, 180. Die ‚Rhein‘-Hymne schließt in ihrer Überarbeitung H<sup>2</sup> mit den Versen: „Du aber, kundig der See, / Wie des vesten Landes, schauest die Erde / Und das Licht an, ungleich scheint das Paar, denkst du, / Doch göttlich beide“. (StA II, 729, v. 9-12 [216 ff.]

<sup>26</sup> Als Beispiele Cicero, dabei Aristoteles’ fr. 12 (R) zitierend, über den primären Anblick, der sich den an die Erdoberfläche gelangten (hypothetischen) Höhlenbewohnern bietet: „cum repente terram et maria caelumque vidissent [...]“ (De natura deorum II, 95); Ovid, *Metamorphoseon libri II*, 95 ff., in Hölderlins eigener Übersetzung: „Und sieh’, wie viel die reiche Welt dir beut, / Sieh’ rings in ihr dich um, und dann begehre / Von aller Füll’ und aller Herrlichkeit / Des Erdenrunds, des Himmels und der Meere [caeli terraeque marisque]“ (StA V, 316, v. 94-97). Ein anderes Beispiel der antiken *contemplatio mundi*, das bezüglich der Welt-Sphären mit einer vergleichbaren Raumpoetik arbeitet, bietet Seneca, *De otio*, c. 5.

<sup>27</sup> Noch das anonyme lyrische Ich der ‚Patmos‘-Hymne kleidet seine theologische Verlustbilanz in die Formel, „daß nirgend ein / Unsterbliches mehr am Himmel zu sehn ist oder / Auf grüner Erde“ (StA II, 169, v. 149-151) – auch eine Allusion auf das christliche Credo mit seiner ‚vorkopernikanischen‘ Rede vom „Schöpfer des Himmels und der Erde“.

Dieses parataktisch gebaute resp. geschaute Panorama verhindert, daß sich Erde und Himmel derart disproportional zueinander verhalten wie der von Hegel zitierte „Tropfen“ und das „Meer des Unendlichen“, eine Metaphorik, mit der an prominenter literarischer Stelle, nämlich am Beginn von Klopstocks ‚Frühlingsfeyer‘, die Größenverhältnisse im ‚kopernikanischen‘ Kosmos veranschaulicht werden sollten: „Nicht in den Ozean der Welten alle / Will ich mich stürzen! [...] / Nur um den Tropfen am Eimer, / Um die Erde nur, will ich schweben, und anbeten!“<sup>28</sup> Auf diese extreme Rahmen-Dimensionierung verzichtet Hölderlin völlig. Seine „Architektonik des Himmels“ (Nr. 244, 12.3.1804, StA VI, 437), um ein Stichwort seiner späten Poetik aufzugreifen, konstruiert keinen unendlichen Raum, sondern allein etwas, das ein irdisches Szenario überwölbt und, darin eher dem zweiten Teil von Klopstocks Hymne ähnlich, je nach Ort, Tageszeit, Klima und Witterung blau, rot, bewölkt, gewitterschwer oder sternbesetzt sein kann. Die „Formen des Himmels“, von denen der zweite Böhlendorff-Brief spricht, sind allein in einer „nationell“ gebundenen „Ansicht“ gegeben (ebd., 433), d.h. sie präsentieren den Himmel aus der beschränkten, je besonderen Perspektive irdischer Landschaften und Lebenswelten.

Mit dem Schlagwort ‚ptolemäisch‘ meine ich deshalb auch nicht die Rückkehr zu einem alten astronomischen Paradigma. Wir haben es vielmehr mit einem Ptolemäertum *nach* der Etablierung des kopernikanischen Weltbildes zu tun, dem es keineswegs um die Restauration einer überlebten Kosmologie geht. Ähnlich wie man mit der ‚kopernikanischen Wende‘ aber nicht nur ein Set an neuen kosmologischen Fakten bezeichnet, sondern, das hat Blumenberg ausführlich gezeigt, ein vielfach übertragbares Orientierungsmodell, das über den Aufbau des Kosmos genauso viel aussagt wie über dessen imaginative Besetzung durch den Menschen<sup>29</sup>, dem ähnlich wird das ‚Ptolemäische‘ zu einer ‚Da-

<sup>28</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, Oden, hrsg. v. Karl Ludwig Schneider, Stuttgart 1966, 59; zu Hegel vgl. oben Anm. 19. Der „Tropfen am Eimer“ ist eine biblische Metapher (vgl. Jesaja 40,15), die sich an der bezüglichen Stelle jedoch nicht auf kosmologisch-astronomische Proportionen bezieht, auch wenn der Kontext, ein Gesang über Größe und Erhabenheit Gottes, durchaus mit dem Problem des rechten bzw. falschen Maßes und Erhabenheit sowie Bildfeldern von Meer, Himmel und Erde operiert (vgl. ebd., 40,12-28).

<sup>29</sup> Vgl. Hans Blumenberg [wie Anm. 7]; konzentriert: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6, 1960, 7-142, hier 106 ff.

seinsmetapher', mit der eine bestimmte Abwehrgeste gegen das Weltbild der neuzeitlichen Physik beschrieben werden kann. Diese Abwehr gilt den anthropologischen Folgen des kopernikanischen Systems. Was sie zurückweist, ist das positiv besetzte Pathos von Unendlichkeit und Exzentrik, ohne daß an dessen Stelle ein negatives Pathos treten würde, wie man es etwa von Pascals oder später Nietzsches Meditationen über den Kopernikanismus her kennt.

Was dieses postkopernikanische Ptolemäertum, das über Goethes 'Winckelmann'-Aufsatz, Wilhelm Meisters Nacht auf der Sternwarte aus den 'Wanderjahren'<sup>30</sup> oder die schon zitierten Äußerungen Hegels bis in die Wissenschaftskritik unserer Tage<sup>31</sup> reicht, was dieser postkopernikanische Ptolemäismus vielmehr zu rehabilitieren versucht, ist die Primärbindung menschlicher Subjekte an die Erde als Ausgangspunkt und unveräußerlichen Boden der Weltwahrnehmung. Edmund Husserl, Begründer der Phänomenologie und akademischer Lehrer eines gewissen Martin Heidegger, der sich dann seinerseits wieder über 'Hölderlins Erde und Himmel' meinte äußern zu müssen<sup>32</sup>, hat dieses Programm 1934 in die plakativen Sätze gefaßt: „*Umsturz der kopernikanischen Lehre* in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation. Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht.“<sup>33</sup>

Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht – das ist phänomenal auch in Hölderlins Landschaftsbildern meist der Fall. Was sich für einen irdi-

„Geozentrik und Heliozentrik bzw. Azentrik werden zu Diagrammen, von denen abzulesen sein soll, was es mit dem Menschen in der Welt auf sich hat.“ (Ebd., 108)

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Hans Dietrich Irmscher, Wilhelm Meister auf der Sternwarte. In: Goethe-Jahrbuch 110, 1993, 275-296.

<sup>31</sup> Vgl. z.B. Peter Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt a.M. 1987; Michel Serres, Der Naturvertrag, Frankfurt a.M. 1994, bes. 139-145.

<sup>32</sup> Vgl. Martin Heidegger, Hölderlins Erde und Himmel. In: HJb 11, 1958/60, 17-39. Mitunter trifft man hier auf zustimmungswürdige Sätze wie: „Die Erde ist nur Erde als die Erde des Himmels, der nur Himmel ist, indem er auf die Erde hinabwirkt.“ (Ebd., 24) Ansonsten aber ist Heideggers Aufsatz ein Musterbeispiel für fundamentalistische Kulturkritik unter Zuhilfenahme von Texten (und Autoren), die sich nicht (mehr) wehren können; vgl. bes. ebd., 35 f.

<sup>33</sup> Edmund Husserl, Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur. In: Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl, ed. Marvin Farber, New York 1968, 307-325, hier 307 Anm.

schen Beobachter bewegt, sind die Erscheinungen am Himmel. Von den „Sterne[n]“ heißt es im 'Archipelagus', daß sie „wandeln“ (StA II, 104, v. 31 f.)<sup>34</sup>, und von der Sonne im einem Gedicht aus dem Jahre 1800: „Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht!“ ([Geh unter, schöne Sonne ...], StA I, 314, v. 5) Nun, das ist zwar schön gedichtet, werden Sie sagen, aber wenig spektakulär, weil alltagsweltlich und von bewährten Mustern des poetischen Sprechens über die Gestirne her ja irgendwie selbstverständlich. Signifikanter ist es allerdings schon, wenn bei einem Phänomen der ptolemäische und der kopernikanische Blick miteinander konfliktieren wie am Übergang zwischen der elften und zwölften Strophe der 'Chiron'-Ode: „bei dir selber / Örtlich, Irrstern des Tages, erscheinst du“ (StA II, 57, v. 44 f.). Diese Passage ist unter der Fragestellung ihres astronomischen Hintergrundes schon des öfteren interpretiert worden. Ich gehe mit Beißner davon aus, daß mit diesen Versen die Sonne gemeint ist<sup>35</sup>, in ptolemäischer Perspektive eben ein Wandel- oder „Irrstern“, hingegen mit Jochen Schmidt, daß die merkwürdige Wendung „bei dir selber / Örtlich“ auf die Heliozentrik des Kopernikanischen Systems anspielt.<sup>36</sup> Im Unterschied zu Schmidt würde ich hier allerdings nicht einen Prozeß *vom* ptolemäischen *zum* kopernikanischen Weltbild figurieren sehen wollen, sondern auf der Spannung der beiden Bezüge bestehen. Hier wird kein astronomischer und übertragen dann bewußtseinsphilosophischer Erkenntnisfortschritt durchgeführt, sondern der unaufhebbare Konflikt zwischen zwei Blickordnungen oder Perspektiven.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Es wandeln aber nicht nur die ‚Wandelsterne‘, die Planeten. Gemeinsam mit dem „Abendstern“ bewegen sich auch, wie Hyperion beobachtet, die „übrigen Helden des Himmels [...] in ewiger müheloser Ordnung durch den Aether sich fort [...]“ (StA III, 11).

<sup>35</sup> Vgl. StA II, 512; StA III, 444; anders Maria Behre, Des dunkeln Lichtes voll. Hölderlins Mythokonzept Dionysos, München 1987, 136 f., die „Irrstern“ auf die Erde bezieht.

<sup>36</sup> Vgl. Jochen Schmidt, Hölderlins später Widerruf in den Oden 'Chiron', 'Blödigkeit' und 'Ganymed', Tübingen 1978, 74-77.

<sup>37</sup> Diese Spannung zwischen zwei Blicken und ‚Ordnungen der Dinge‘ prägt nachhaltig noch eines der faszinierendsten Projekte des 19. Jahrhunderts auf dem Grenzgebiet zwischen Naturwissenschaft und Literatur: Alexander von Humboldts mehrbändigen 'Kosmos'. Expressis verbis gibt sich Humboldt als Kopernikaner, der den „tellurischen“ Teil seiner Weltbeschreibung von der umfassenderen „siderischen“ Ordnung her denkt und lokalisiert. Schaut man auf die Durchführung

Für Hölderlins poetische Präferenzen ist es allerdings bezeichnend, wie die Verse fortgeführt werden. Ein Minnesänger der kopernikanischen Revolution hätte, einmal beim Zentralkörper unseres Planetensystems angelangt, mit seinen Horizontverweisungen weitergemacht über die Milchstraße und andere ‚Nebelsternsysteme‘ bis hin zum ‚Ozean der Welten‘. Die ‚Chiron‘-Ode hingegen schließt die virtuelle Öffnung in das heliozentrische System direkt wieder, indem sie die Verweisung auf immer größere Außenhorizonte nicht nur unterbricht, sondern sogar umkehrt. Im Zusammenhang lauten die entscheidenden Verse: „und als ein / Herrscher, mit Sporen, und bei dir selber / Örtlich, Irrstern des Tages, erscheinst du, / Du auch, o Erde, friedliche Wieg‘, und du, / Haus meiner Väter, die unstädtisch / Sind, in den Wolken des Wilds, gegangen“ (StA II, 57, v. 43-48). Das ist geradezu eine Inversion des kopernikanischen Enthusiasmus und, in eins damit, auch eine Inversion dessen, was Kant das „Mathematisch-Erhabene der Natur“ genannt hatte.<sup>38</sup> Vom himmlischen Zentralgestirn kehrt der Blick in einer Antiklimax zurück zur Erde und fokussiert sich schließlich, nochmals verengt, auf ein überschaubares Domizil und die Bewegungen seiner Bewohner. Diese Vermessung des poetischen Raumes und der ‚linkische Gesichtspunkt‘, der seine äußere Grenze konstituiert, sind entscheidend für Hölderlins Landschaftsentwürfe ab dem ‚Hyperion‘.

des Unternehmens, wird indes schnell deutlich, daß sich die Darstellungen der siderischen und der tellurischen Weltsphäre gleichsam umgekehrt proportional zu den Größendimensionen ihrer Gegenstände verhalten. Was Humboldts Aufmerksamkeit vornehmlich fesselt, sind die irdischen Regionen des ‚Kosmos‘. Zur programmatischen Reflexion dieser Spannung vgl. bes. die Bemerkungen im ersten Teilband (Alexander von Humboldt, Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, hrsg. v. Hanno Beck, Darmstadt 1993, Bd. I, 43, 50, 52, 62, 64 f.).

<sup>38</sup> Kant greift im § 26 der ‚Kritik der Urteilskraft‘ zur Erläuterung der „zwei Handlungen“ der Einbildungskraft, der sog. „*Auffassung* (apprehensio) und *Zusammenfassung* (comprehensio aesthetica)“ (KdU B 87), auf einen festen Topos ‚kopernikanischer‘ Imagination zurück – die stufenweise erfolgende Horizonterweiterung: „Beispiele vom Mathematisch-Erhabenen der Natur in der bloßen Anschauung liefern uns alle die Fälle, wo uns nicht sowohl ein größerer Zahlbegriff, als vielmehr große Einheit als Maß [...] für die Einbildungskraft gegeben wird. Ein Baum, den wir nach Mannshöhe schätzen, gibt allenfalls einen Maßstab für einen Berg; und wenn dieser etwa eine Meile hoch wäre, kann er zur Einheit für die Zahl, welche den Erddurchmesser ausdrückt, dienen, um den letzteren anschaulich zu machen; der Erddurchmesser für das uns bekannte Planetensystem;

Spitzt man die ganze Problemkonstellation nun auf die Frage zu, wie denn ein Landschaftsbild beschaffen sein müßte, das diesen ‚ptolemäischen‘ Kosmos sinnfällig zur Darstellung brächte, so gibt uns der Brief an Seckendorf, aus dem die schon zitierte Wendung von der ‚Architektonik des Himmels‘ stammt, eine Kompositionsnorm an die Hand. Sie wird im engeren Kontext des Schreibens in Hinblick auf eine Reihe Kupferstiche mit „pittoresken Ansichten des Rheins“ entwickelt, ist aber von allgemeinerer Aussagekraft und durchaus geeignet für die intermediale Übertragung von der bildenden Kunst auf die Literatur. Hölderlin interessiert an diesen „Ansichten“ folgendes:

*ob sie rein und einfach aus der Natur gehoben sind, so daß an beiden Seiten nichts Unzugehöriges und Unkarakteristisches mit hineingenommen ist und die Erde sich in gutem Gleichgewicht gegen den Himmel verhält, so daß auch das Licht, welches dieses Gleichgewicht in seinem besonderen Verhältniß bezeichnet, nicht schief und reizend täuschend seyn muß. Es kommt wohl sehr viel auf den Winkel innerhalb des Kunstwerks und auf das Quadrat außerhalb desselben an. (StA VI, 437)<sup>39</sup>*

dieses für das der Milchstraße; und die unermeßliche Menge solcher Milchstraßensysteme unter dem Namen der Nebelsterne, welche vermutlich wiederum ein dergleichen System unter sich ausmachen, lassen uns hier keine Grenzen erwarten. Nun liegt das Erhabene bei der ästhetischen Beurteilung eines so unermeßlichen Ganzen nicht sowohl in der Größe der Zahl als darin, daß wir im Fortschritte immer auf desto größere Einheiten gelangen; wozu die systematische Abteilung des Weltgebäudes beiträgt, die uns alles Große in der Natur immer wiederum als klein, eigentlich aber unsere Einbildungskraft in ihrer ganzen Grenzlosigkeit, und mit ihr die Natur als gegen die Ideen der Vernunft, wenn sie ihnen eine angemessene Darstellung verschaffen soll, verschwindend vorstellt.“ (Ebd. B 95 f.) Zur Profilierung des topischen Charakters dieser Imagination vgl. z.B. Joseph Addison, The Spectator, vol. 6, ed. George A. Aitken, London 1898, 117 f. (No. 420, Wednesday July 2, 1712); Barthold Hinrich Brockes, Das Grosse und Kleine. In: ders., Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott, Nachdruck der Ausg. von 1738, Stuttgart 1965, 243 f.; Jean Paul, Der Komet. In: ders., Sämtliche Werke, hrsg. v. Norbert Miller, München 1963, I,6, 683 f.; aus der ‚professionell‘ betriebenen Astronomie das weit verbreitete Werk des Berliner Akademie-Mitglieds Johann Elert Bode, Anleitung zur Kenntniß des gestirnten Himmels, Berlin 1792, 552. Im Hollywood-Kino hat diese topische Imagination bis heute überlebt, wie man auf einschlägige Weise mit dem Nachspann von Barry Sonnenfelds Science-Fiction-Parodie ‚Men in Black‘ demonstriert bekommt.

<sup>39</sup> Zu den „pittoresken Ansichten des Rheins“ und Hölderlins Reflexionen über Bildkomposition vgl. auch, mit zum Teil anderen Akzentuierungen und Deu-



Abb. 2: Caspar David Friedrich, *Seelandschaft / Der Mönch am Meer* (1809/10)

Auf nachdrückliche Weise insistieren diese Äußerungen auf der richtigen Proportion zwischen Erde und Himmel. Zum einen muß der „Winkel innerhalb des Kunstwerks“, also die Binnenperspektive des Bildraums und die von ihm abhängige Horizontlinie, richtig gewählt sein. Die schwierig zu deutende Wendung über „das Quadrat außerhalb“ scheint mir ergänzend auf die Frage zu verweisen, wie groß der Ausschnitt der Natur denn ist, den das Bild präsentiert, d.h. (in Anlehnung an den Raumentwurf der ‘Chiron’-Ode), wie eng oder weit der Blick fokussiert ist und dem Gezeigten damit gleichsam von außen eine Grenze setzt oder einen Rahmen gibt. Caspar David Friedrichs berühmte, vier Jahre nach diesem Brief entstandene Seelandschaft ‘Der Mönch am Meer’ läßt sich hier illustrativ einmal als Kontrastbild einsetzen [Abb. 2]. Über dieses Gemälde bemerkte Hölderlins Dichterkollege Heinrich von Kleist, es produziere, weil es „in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts,

tungsvorschlägen: Jochen Schmidt [wie Anm. 36], 180 f.; Dietrich E. Sattler, Friedrich Hölderlin. 144 fliegende Briefe, Darmstadt/Neuwied 1981, Bd. II, 440 f.; Gerhard Kurz, Winkel und Quadrat. Zu Hölderlins später Poetik und Geschichtsphilosophie. In: Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme, hrsg. v. Gerhard Kurz, Valérie Lawitschka, Jürgen Wertheimer, Tübingen 1995, 280-299, bes. 288 ff.

als den Rahm, zum Vordergrund hat“, einen Effekt, „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“.40 Hölderlin hätte, jetzt psychologisiere ich mal ein wenig, wohl etwas ähnliches empfunden angesichts der virtuellen Unendlichkeit, die die gewählte Perspektive mit ihrer irrierenden Disproportion von Himmel und Erde evoziert, und angesichts der exzentrischen Position, die dem bildinternen wie -externen Betrachter dadurch zugewiesen ist. Von Hölderlins Raumpoetik her beurteilt fehlt dieser Landschaft in ihrer Tektonik etwas entscheidendes: der ‚feste Nabel der Erde‘, um eine wichtige Metapher der späten Lyrik zu bemühen.41

Im letzten Teil meines Vortrags möchte ich nun an drei exemplarischen Stationen zeigen, wie sich diese ptolemäische Perspektive in verschiedenen Werkphasen durchhält und zugleich verändert, nämlich in Hinblick auf die Darstellungstechnik und den Kompositionsduktus der Landschaften. Was ich dabei, wie bislang auch schon, ausklammern werde, ist eine andere wichtige Seite der Landschaftskunst: die verschiedenen Motive und Typen nämlich, die so etwas wie die Ikonographie der Landschaft bilden. Landschaften, gemalte wie literarische, weisen meist nicht nur auf irgendwelche realen oder imaginären Räumlichkeiten, sondern zugleich auf andere mentale Sachverhalte, die sie als Träger eines kulturellen Bildgedächtnisses bewahren und transportieren sollen.42 So übernimmt Hölderlin ikonographisch fixierte Zeichenbestände wie das in den „Alpen [...] auf hoher Straß“ gesetzte Kreuz für

<sup>40</sup> Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. v. Helmut Sembdner, 6. erg. Auflage, München/Wien 1977, Bd. II, 327 f., hier 327.

<sup>41</sup> „Denn fest ist der Erde / Nabel.“ (‘Griechenland’, StA II, 257, v. 16 f.) Der beschwörende Gestus, mit dem noch die späten, krisengeschüttelten Texte auf die „Veste“, aber auch auf die ‚Wohlgestalt‘ der Erde verweisen (vgl. StA II, 607, Variante zu v. 147; ebd., 821, Bemerkung zu v. 17), scheint auch mit dem zu tun zu haben, was man mit dem bereits zitierten ‚Ptolemäer‘ Edmund Husserl die „ursprünglich anschauliche[n] Funktion der Erde als ‚Boden““ nennen könnte (Grundlegende Untersuchungen [wie Anm. 33], 309). Vgl. zu diesem Problemkomplex im Spätwerk auch Anke Bennholdt-Thomsen / Alfredo Guzzoni [wie Anm. 25], 28 f.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu mit Blick auf Hölderlin Verf., „Vor dem Bilde der ewigeinigen Welt“. Zur Ikonologie der Landschaft im ‘Hyperion’. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 72-98.

die Trauer- und Todesthematik in 'Mnemosyne' (StA II, 198, v. 29 ff.)<sup>43</sup>, die „Lilie“ und das waldig-felsige „Gewölbe“ für die 'Madonnen'-Hymne (ebd., 211, v. 19-22 und die Variante ebd., 844)<sup>44</sup> oder einen „halbbegrabnen Architraven“ für die elegische Landschaft im Griechenland Hyperions (StA III, 15).<sup>45</sup> Seine Landschaftsdarstellungen stehen, um den kunstgeschichtlichen Terminus *technicus* zu gebrauchen, durchaus in der Tradition der *paysage moralisé*, der argumentierenden Landschaft, die uns über die Sinnbildlichkeit des Gezeigten zu einer intellektuellen, ethischen, religiösen oder wie auch immer gearteten Einsicht verhelfen soll.<sup>46</sup> Hölderlin kreierte fast emblematische Tableaus wie das Gebirgs-Bild aus der ersten Strophe der 'Patmos'-Hymne und schafft neuartige Szenerien für konventionalisierte Bildtypen wie die Anachoretenlandschaft des 'Johannes auf Patmos' im selben Gedicht. Motive wie „Aether“, „Abgrund“ oder „Wildniß“, deren Semantik per se zwischen Konkretum und Abstraktum oszilliert, werden mit einer komplexen neuen Sinn-Bildlichkeit aufgeladen.<sup>47</sup>

Wenn ich diese Seite der Landschaft außen vor lasse, so also keineswegs darum, weil sie nicht wichtig ist, sondern schlicht deshalb, weil

<sup>43</sup> Vgl. z.B. Pieter Bruegels Stich 'Magdalena Poenitens'.

<sup>44</sup> Zum ikonographischen Hintergrund vgl. den Kommentar von Jochen Schmidt in KA 1, 1064 mit Verweis auf Leonardo da Vincis 'Felsengrottenmadonna'.

<sup>45</sup> Zum ikonographischen Hintergrund vgl. Verf. [wie Anm. 23], 299 f. mit Verweis auf Giovanni Battista Ciprianis Stich 'Tod selbst in Arkadien' und Goethes Idylle 'Der Wanderer'.

<sup>46</sup> Vgl. zu dieser Tradition bes. Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 3), Berlin 1997, 20-30; ders., *Autonome Landschaften?* In: *Landschaften von Brueghel bis Kandinsky. Die Ausstellung zu Ehren des Sammlers Hans Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza*, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2001, 16-27, hier 17 f.; Ekkehard Mai, *Kunsttheorie und Landschaftsmalerei – Von der Theorie der Kunst zur Ästhetik des Naturgefühls*. In: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart*, hrsg. v. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1984, 41-52, hier 46.

<sup>47</sup> Vgl. bes. Wolfgang Binder, *Äther und Abgrund in Hölderlins Dichtung*. In: *„Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde.“ Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*, hrsg. v. Christoph Jamme und Otto Pöggeler, Stuttgart 1983, 349-369; Anke Bennholdt-Thomsen, *Dissonanzen in der späten Naturauffassung Hölderlins*. In: *HJb 30, 1996/97*, 15-41; zu einzelnen emblematischen Assoziationsmöglichkeiten Dietrich E. Sattler [wie Anm. 39], Bd. I, 40-42, 48-51.

das den thematischen Rahmen sprengen würde. Mein Erkenntnisinteresse hier und jetzt gilt einer historischen Phänomenologie und Poetik des Raumes<sup>48</sup>, damit denjenigen Verfahren und Effekten literarischer Landschaftsbilder, die durch das hervorgerufen werden, was die klassische Rhetorik *evidentia* oder *enargeia* nennt: das anschauliche Vor-Augen-Stellen von etwas über dessen sprachliche Imagination.

Im 'Hyperion' nun orientiert sich die Landschaftsdarstellung primär an einem Typus, der in der Ästhetik und Kunstgeschichtsschreibung 'klassische' oder 'ideale' Landschaft genannt wird.<sup>49</sup> Der Bildaufbau dieser Landschaft läßt sich schematisch durch folgende Momente charakterisieren: bezüglich der Perspektive durch einen leicht erhöhten Beobachterstandpunkt, komplementär eine Horizontlinie im mittleren Bild-drittel; bezüglich der Tektonik durch eine strenge horizontale und vertikale Bildgliederung; bezüglich der Raumprogression durch eine Fernsicht, die ein lichterfülltes homogenes Raumkontinuum (z.T. mit abschließenden Elementen im Hintergrund) bietet und traditionellerweise nach drei Bildgründen (Vorder-, Mittel-, Hintergrund) gestaffelt ist. Als Beispiel aus der Zeit Hölderlins hier ein Gemälde von Jakob Philipp Hackert, das die 'Ideale Landschaft' auch als Titel führt [Abb. 3]; aus der Kanonisierungszeit dieses Bildtyps um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine Landschaft von Claude Lorrain [Abb. 4: 'Landschaft mit Wassermühle'] und ein Spätwerk von Nicolas Poussin, 'Der Sommer' aus der Serie der vier Jahreszeiten [Abb. 5].

<sup>48</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch den instruktiven historischen Längsschnitt von Albrecht Koschorke [wie Anm. 7].

<sup>49</sup> Vgl. aus der Fülle der Forschung bes. Max Imdahl, *Baumstellung und Raumwirkung. Zu verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Frans von Bloemen*. In: *FS Martin Wackernagel*, hrsg. v. kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Münster, Köln 1958, 153-183; Kenneth Clark, *Landschaft wird Kunst*, Köln 1962, 60-68; Werner Hofmann, *Zur Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei*. In: ders. (Hrsg.), *Caspar David Friedrich (1774-1840)*, München 1974, 14-29; *Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*, hrsg. v. Marcel Roethlisberger, München 1983; *Heroismus und Idylle* [wie Anm. 46]; Erich Steingräber, *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*, München 1985, 175-190; Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, New Haven/London 1990; Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 329-335.



Abb. 3: Jakob Philipp Hackert, *Ideale Landschaft* (1795)



Abb. 4: Claude Lorrain, *Landschaft mit Wassermühle* (1648)



Abb. 5: Nicolas Poussin, *Der Sommer oder Ruth und Boas* (1660-1664)

Es ist wohl dem Tatbestand zuzuschreiben, daß dieser Landschaftstyp programmatisch oft als anschauliches *pars pro toto* eines wohlgeordneten Kosmos gedeutet wurde, der ihn in Hölderlins Roman zum sinnenfälligen „Bilde der ewigeinigen Welt“ (StA III, 9) werden läßt, von dem Hyperion einmal spricht. Zu Beginn des zweiten Buches befindet sich der ‘Eremit in Griechenland’ auf einem „Vorgebirge“ der Insel Salamis und schaut ins Landesinnere:

*Heut ist's dreifach schön hier oben. Zwei freundliche Regentage haben die Luft und die lebensmüde Erde gekühlt.*

*Der Boden ist grüner geworden, offner das Feld. Unendlich steht, mit der freudigen Kornblume gemischt, der goldene Waizen da, und licht und heiter steigen tausend hoffnungsvolle Gipfel aus der Tiefe des Hains. Zart und groß durchbirret den Raum jede Linie der Fernen; wie Stufen gehn die Berge bis zur Sonne unaufhörlich hinter einander hinauf. Der ganze Himmel ist rein. Das weiße Licht ist nur über den Aether gebauht, und, wie ein silbern Wölkchen, wallt der schüchterne Mond am hellen Tage vorüber. (StA III, 47 f.)*



Strukturäquivalent zu dem gerade skizzierten Schema der idealen Landschaft kommt es in Hyperions Beschreibung zu einer fortschreitenden Ausdehnung des Raums vom grünen Boden bis zum Äther, die aber durch verschiedene Elemente in eine tektonische Ordnung eingebunden bleibt. Eine Dominanz heller Farben und Attribute („golden“, „rein“, „licht und heiter“) sowie das „nur gehauchte weiße Licht“, mit dem der bildkünstlerische Sfumato-Effekt in die sprachliche Darstellung überführt wird, erwirken den Eindruck eines lichtdurchfluteten Raumkontinuums. Neben diesem Darstellungsverfahren, das in der Tradition der sog. ‚malenden Poesie‘ steht, ist es insbesondere die mit Präfixen und Lokalpräpositionen verknüpfte verbale Dynamik, die den imaginären Raum organisiert. Diese Technik, die August Langen in einem umfangreichen Aufsatz über dichterische Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts schon vor einem halben Jahrhundert eingehend analysiert hat, wird im ‚Hyperion‘ ebenso virtuos eingesetzt wie in den Romanen Jean Pauls, die Langen als wichtigste Textzeugen für diesen Epochenstil anführt.<sup>50</sup> ‚Dastehen‘, ‚heraussteigen‘, ‚durchirren‘, ‚hinaufgehen‘, ‚darüberhauchen‘ und ‚vorüberwalen‘ – solche Kompositverben haben entscheidenden Anteil an der forcierten Raumprogression der von Hyperion beschriebenen Landschaft.

Trotz der evozierten Weite des Ausblicks unterscheidet sich diese Landschaft aber vom virtuellen Ausgriff in den grenzenlosen Raum, wie ihn Friedrichs ‚Mönch am Meer‘ versucht. Die Eindrücke des ‚Unendlichen‘ und ‚Unaufhörlichen‘, die der Text als Stichworte explizit benennt, führen weder zur Kleistschen Empfindung ‚weggeschnittener Augenlider‘<sup>51</sup> noch zu der von Kant, aber auch von Schiller eingehend beschriebenen Überforderung der Einbildungskraft bei der Erfahrung des Mathematisch-Erhabenen.<sup>52</sup> Der Wahrnehmungsprogreß bleibt viel-

<sup>50</sup> Vgl. August Langen, Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts. In: Landschaft und Raum in der Erzählkunst, hrsg. v. Alexander Ritter, Darmstadt 1975, 121-191 (zuerst in: Zeitschrift für deutsche Philologie 70, 1948/49), zu Jean Paul bes. 176-183. Weitere einschlägige Beispiele für dieses Darstellungsverfahren im ‚Hyperion‘ bieten die „Wanderung durch die Gegenden von Smyrna“ (StA III, 20 f.) und die erste Beschreibung von Kalaurea (ebd., 49 f.). Verbaldynamisch forcierte Räume finden sich aber auch noch in der späteren Lyrik; vgl. die erste Strophe der Elegie ‚Heimkunft‘ (StA II, 96) und die fünfte Strophe der ‚Rhein‘-Hymne (ebd., 144).

<sup>51</sup> Vgl. oben Anm. 40.

<sup>52</sup> Vgl. Immanuel Kant, KdU, § 25-27 (exemplarisch oben Anm. 38); Friedrich Schiller, ‚Vom Erhabenen‘. In: Sämtliche Werke [wie Anm. 5], Bd. V, 489-

mehr auf einen Raum bezogen, in dem der inszenierte Fernblick selbst für feste Orientierungspunkte sorgt: „Zart und groß durchirret den Raum jede Linie der Fernen; wie Stufen gehn die Berge bis zur Sonne unaufhörlich hinter einander hinauf.“ Das ist ein merkwürdiger Satz. Die Ferne wird vervielfältigt und auf diskret konturierte Linien und Objekte verteilt. Mir scheint an dieser Stelle der Versuch vorzuliegen, die Struktur hintereinander gestaffelter Bildgründe mit den Mitteln der schon erwähnten ‚malenden Poesie‘ aus der Malerei in die Literatur zu transferieren. Wenn der Text vom ‚Unendlichen‘, vom ‚Unaufhörlichen‘ und von der ‚Ferne‘ spricht, ist damit also keineswegs so etwas assoziiert wie die Kantische Unendlichkeit als erhabene Vernunftidee, an der alle Versinnlichung scheitern muß. Vermittels ihrer ‚Linien‘ und „Stufen“ liegt die Ferne vielmehr *in* der Landschaft<sup>53</sup>, sie ist gleichsam ein struktureller Bestandteil derselben und als solcher auch der Darstellung fähig. Und, das ist das Merkwürdige: Sie suggeriert keineswegs Grenzenlosigkeit, sondern sorgt mit ihren Linien dafür, daß sich auch Erde und Himmel in ‚gutem Gleichgewicht‘ zueinander verhalten. Mit den hintereinander aufsteigenden Bergen, an die sich dann der ‚reine‘ Himmel mit „Sonne“ und „schüchterne[m] Mond“ anschließt, sind zugleich Binnentektonik wie äußere Grenze dieses poetischen Raumbildes deutlich markiert.<sup>54</sup>

Hölderlins lyrisches Spätwerk bietet nun eine auffällige Veränderung gegenüber der perspektivischen Beschränkung, die für die Landschaftsdarstellung im ‚Hyperion‘ kennzeichnend ist. Mit ganz wenigen Aus-

493. „Theoretischerhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führet, deren Darstellung sich die Einbildungskraft nicht gewachsen fühlt.“ (Ebd., 491 – ‚theoretischerhaben‘ ist Schillers Terminus technicus für das, was Kant ‚mathematischerhaben‘ nennt.) Vgl. auch das Kapitel „Von der ästhetischen Größenschätzung“ in den ‚Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände‘, das eine Fülle von Beobachtungen und Bemerkungen zur Raumpoetik, zur Landschaftsdarstellung, zum Horizontbegriff, zur ästhetischen Relationierung von ‚Himmel und Erde‘ und, last but not least, zum „sternenbesäte[n] unendliche[n] Himmel“ der neuzeitlichen Astronomie und seiner ästhetisch-anthropologischen Bedeutung enthält (ebd., 551-569, Zitat 562). ‚Kopernikanisches‘ Pathos in idealistischer Brechung klingt bei Schiller auch noch an in der späten Abhandlung ‚Über das Erhabene‘ (vgl. ebd., 801).

<sup>53</sup> Auf einen ähnlichen Zug in der Landschaftsdarstellung Eichendorffs hat Richard Alewyn in einem wichtigen Aufsatz aufmerksam gemacht (Eine Landschaft Eichendorffs. In: Euphorion 51, 1957, 42-60, hier 57).

<sup>54</sup> Ähnliches gilt übrigens für viele der ‚Fernen‘, die Hölderlin in seinen Land-

nahmen bleiben die Landschaftsbilder des Romans an die leiblich-natürliche Wahrnehmung, ihre Kinästhesen und ihren Standpunkt auf der Erde gebunden. Selbst das größte und eindrucksvollste Panorama, „die Gegenden von Smyrna“, die im ersten Buch polyperspektivisch erschlossen und sukzessive zu einer Art von ‚Totalanschauung‘ zusammengefügt werden, werden aus dem Blickwinkel des wandernden Hyperion präsentiert.<sup>55</sup> Demgegenüber führt uns Hölderlins Lyrik ab 1800 oftmals so etwas wie eine ‚Weltlandschaft‘ vor Augen, die in imaginären Überschaufügen den beschränkten Blick des erdverhafteten Wanderers hinter oder besser unter sich läßt – eingängig etwa im Hexameterhymnus ‚Der Archipelagus‘, in den Hymnen ‚Die Wanderung‘, ‚Germanien‘ und ‚Patmos‘ oder den späten Entwürfen ‚Der Adler‘, ‚Vatikan‘ und ‚Griechenland‘.

Ähnlich wie ‚Ideallandschaft‘ ist auch ‚Welt‘- oder ‚Überschaulandschaft‘ in der Kunstgeschichtsschreibung ein Terminus technicus, mit dem ein ganz bestimmtes Bildprogramm bezeichnet wird, nämlich ein älterer Landschaftstyp des 16. Jahrhunderts. Bilder von Joachim Patinir, Albrecht Altdorfer oder Pieter Bruegel zeigen einen weit dimensionierten Landschaftsraum aus großer Höhe, bei dem durch verschiedene miteinander verschmolzene Vogelperspektiven und eine hoch angesetzte Horizontlinie der Blickkreis und der Weltkreis zu kongruieren scheinen. Als erstes Beispiel Altdorfers ‚Alexanderschlacht‘ von 1529 [Abb. 6], ein Werk, das durch einige seiner Züge einen konzeptionellen Vergleich

schaften vorführt. Mögen es manchmal auch anschaulich nicht erfüllte Leerintentionen sein wie die „vielversprechende Ferne“ aus der Elegie ‚Heimkunft‘ (StA II, 98, v. 61), so wird das Motiv meist an wahrnehmbare Gegenstände und Phänomene gekoppelt, mittels derer ein poetischer Raum zugleich ausgemessen und begrenzt wird: etwa optisch mit den „fernhindämmernde[n] Berge[n]“, die in der ‚Wanderung‘ die Kraniche umschließen, oder mit der „Burg der Mutter Athene“ im ‚Archipelagus‘, die einem Heimkehrer „Über sehndem Haupt [...] fernherglänzend heraufgieng“ (ebd., 140, v. 66 f. und 107, v. 149 f.); oder auch akustisch mit der „von fern“ rauschenden Mühle in der ‚Wanderer‘-Elegie und dem noch „fern“ tönenden „Donner“ aus der ersten Strophe der Feiertags-Hymne (StA I, 207, v. 57 und StA II, 118, v. 4).

<sup>55</sup> Vgl. StA III, 20 f.; hierzu Verf. [wie Anm. 23], 307-315. Der hier evozierte „Totaleindruck“ (vgl. StA VI, 168) besitzt vom Kompositionsprinzip her starke Affinitäten zum Hauptwerk der Landschaftsmalerei Joseph Anton Kochs, der ‚Heroischen‘ oder ‚Großen griechischen Landschaft mit Regenbogen‘, an der Koch von 1804-1815 arbeitete; hierzu ausführlich Verf., ebd., 313 f.



Abb. 6: Albrecht Altdorfer, Alexanderschlacht (1529)

gerade mit dem 'Archipelagus' herausfordert (insbesondere durch die merkwürdige Mischung von topographischer Genauigkeit und Phantastik im entworfenen Bildraum, durch das historische Kriegs-Sujet und, als Resultante von beidem, durch die monumentale Verschränkung von Natur- und Geschichtsraum, mit der die Landschaft sowohl als Hintergrund des historischen Geschehens wie als primäres Thema des Werks aufgefaßt werden kann<sup>56</sup>); als zweites Beispiel Patinirs 'Landschaft mit dem heiligen Hieronymus', entstanden vor 1515 [Abb. 7]. Was diese gemalten Weltentwürfe mit ihrem Total-Blick evozieren, ist ein umfassender kosmischer Ordnungszusammenhang, der in kühnen Proportionsverzerrungen „Fernes Nahem vereint[e]“, wie es Hölderlins 'Archipelagus' von Kaufleuten und Dichtern behauptet.<sup>57</sup> Das Nahe und das Ferne wird mit der gleichen Sorgfalt dargestellt, die Ferne erscheint gewissermaßen nur als eine verkleinerte Nähe.<sup>58</sup>

Für unseren imagologischen Zusammenhang ist von Interesse, daß die Bildideen dieser Gemälde z.T. selbst wieder mit literarischen ‚Vor-Bildern‘ verwoben sind. Der totalisierende Überblick von hoher Warte ist ein geradezu topisch verfestigtes Motiv.<sup>59</sup> Einige Beispiele: Ciceros

<sup>56</sup> Zu Hölderlins 'Archipelagus' vgl. bes. Jürgen Söring, Der poetische Zeitraum in Hölderlins 'Archipelagus'. In: Hölderlin und die Griechen, Turm-Vorträge 1987/88, hrsg. v. Valérie Lawitschka, 2. erw. Aufl., Tübingen 2003, 99-128.

<sup>57</sup> Vgl. StA II, 105, v. 72-75.

<sup>58</sup> Erich Steingräber [wie Anm. 49], 146 f.; zu diesem Landschaftstyp vgl. weiter bes. Detlev Zinke, Patinirs 'Weltlandschaft'. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, Frankfurt a.M. u.a. 1977; Justus Müller Hofstede, Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung. In: Pieter Bruegel und seine Welt, hrsg. v. Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979, 73-142; Hans Holländer, Weltentwürfe neuzeitlicher Landschaftsmalerei. In: Das Naturbild des Menschen, hrsg. v. Jörg Zimmermann, München 1982, 183-224, hier 202-205; Joachim Gaus, Typologie und Genese der Landschaftsmalerei – Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert. In: Heroismus und Idylle, 31-40, hier 31 ff.; Beat Wyss, Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus, Frankfurt a.M. 1990, 16-24; Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998, Kap. 4. II u. III.

<sup>59</sup> Zu dieser Topik vgl. bes. Wolfgang Riedel, Der Blick vom Mont Ventoux. Zur historischen Kontur der Landschaftsauffassung in Petrarca's Epistola familiaris IV.1. In: Kulturwissenschaftliches Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, Jahrbuch 1996, 77-108.



Abb. 7: Joachim Patinir, *Landschaft mit dem heiligen Hieronymos* (vor 1515)

‘De natura deorum’ und Vergils ‘Aeneis’ präsentieren diese Perspektive als den bevorzugten Standpunkt philosophischer Kontemplation oder als weltüberschauenden Blick Jupiters.<sup>60</sup> Livius’ ‘Römische Geschichte’ erzählt vom Begehren des Mazedonierkönigs Philipp, auf das Haemus-Gebirge zu steigen, weil man von dort weit auseinander liegende Meere, Gebirge und Flüsse von einem Ort aus gleichzeitig überblicken könne.<sup>61</sup> Das letztgenannte Beispiel wird dann von Petrarca als Beweggrund für seine berühmte Besteigung des Mont Ventoux angeführt<sup>62</sup>, der auf dessen Gipfel eröffnete Rundblick schließlich seinerseits wieder zum Prätext für die empfindsame Totalaussicht vom Berg im ersten Teil von Rousseaus ‘Nouvelle Héloïse’.<sup>63</sup> Und in Hölderlins eigenem Frankfurter Plan zum ‘Empedokles’ teilt der Titelheld seiner Familie als Grund für die geplante Ätna-Besteigung mit, der „Horizont sei ihm nur

<sup>60</sup> Vgl. Cicero, *De natura deorum*, II 98 ff.; Vergil, *Aeneis*, I 223 ff.

<sup>61</sup> Livius, *Ab urbe condita*, XL 21, 2 ff.

<sup>62</sup> Petrarca, *Familiarium rerum*, IV 1; der Verweis auf Livius, IV 1, 2, die Überblicksräume IV 1, 16 ff. und 25.

<sup>63</sup> Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, Première partie, Lettre 23.

zu enge, [...] er müsse fort, um höher sich zu stellen, um aus der Ferne sie mit allem, was da lebe, anzublicken“ (StA IV, 146 Anm.).

Neben solchen Simultantableaus, die von einem Ort aus entworfen werden, kennt die literarische Tradition aber auch panoramatische Überschaulandschaften, die in imaginären Flügen sukzessive erschlossen werden wie in der Horazschen Ode III, 25, die Albrecht Seifert als Vorbild für das Ausflugmotiv in Hölderlins ‘Patmos’-Hymne geltend gemacht hat<sup>64</sup>, – oder wie in Ovids ‘Metamorphosen’ auf dem katastrophalen Flug des Ikarus oder demjenigen des Phaëthon, den Hölderlin selbst übersetzt hat.<sup>65</sup> Vom Ausgang her ähnlich desaströs, nämlich in einer Bruchlandung mit Todesfolge, endet die einzige poetische Flugreise aus der Zeit um 1800, die es mit Hölderlins Aufschwüngen vom literarischen Niveau her aufnehmen kann – ‘Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch’ aus Jean Pauls ‘Komischem Anhang zum Titan’. Dieser Text bietet mit seinen vogelperspektivisch entworfenen Landschaften der Erde in der Tat so etwas wie ein komisches Gegenstück zum tiefsten Kosmos der Hölderlinschen Lyrik, wobei ich es mit Blick auf die höchst unterschiedliche Stilgebärde der beiden Autoren für ein bezeichnendes Detail halte, daß Jean Paul für seine Flug-Imagination auf die avancierteste Technologie seiner Zeit, den Heißluftballon, zurückgreift, Hölderlin aber die altherwürdigen Instanzen von „Genius“ und „Adler“ als Transportmittel bevorzugt.<sup>66</sup>

Nun stehen literarische Texte bei dem Versuch, solche Weltlandschaften zu entwerfen, vor einer zwar medial und semiotisch andersgearteten, kompositorisch aber durchaus vergleichbaren Frage wie die Malerei: Wie ist es möglich (in diesem Falle mit genuin sprachlichen

<sup>64</sup> Vgl. Albrecht Seifert, *Ausflug und Rückkehr. Ein Pindarisches Strukturelement und Motiv bei Hölderlin*. In: ders., *Hölderlin und Pindar*, hrsg. v. Anke Bennholdt-Thomsen, Eggingen 1998, 125-160, hier 137 ff.

<sup>65</sup> Ovid, *Metamorphoseon libri VIII*, 220 ff. und II, 64 ff., 179 f., 210-300 passim. Von Hölderlins Phaëthon-Übersetzung ist nur ein Teil überliefert (vgl. StA V, 313-316 und 528-531), es ist aber aufgrund des Briefes an Neuffer vom März 1796 (Nr. 118, StA VI, 205) anzunehmen, daß er die ganze Episode aus den ‘Metamorphosen’ übersetzt hat. Ovids Vers 32, der die göttliche Perspektive des Sol festhält, übersetzt Hölderlin: „Des Vaters Blick, der jede Fern’ erzielt.“ (StA V, 313, v. 3)

<sup>66</sup> Zum „Adler“ vgl. StA II, 229, v. 13 f.; ebd., 150, v. 42-48; StA III, 64 und StA I, 139, zum „Genius“ ‘Patmos’, StA II, 165, v. 19.

Mitteln), ein Bild zu erzeugen, das die Totalität, zugleich aber auch die Homogenität eines groß dimensionierten Raumes vermittelt?<sup>67</sup> – In Hölderlins ‘Patmos’-Hymne etwa wird dieser Kohärenz-Effekt dadurch erzielt, daß die in den Strophen 2-5 nach und nach erschlossene Weltlandschaft der alten Ökumene auf das lyrische Ich zurückbezogen bleibt, das als Beobachterinstanz ausdrücklich immer wieder ins Spiel kommt und den Zusammenhang des Gesamttraums über die Synthesis seiner Bewegungswahrnehmung verbürgt. Die 45 Verse der 2., 3. und 4. Strophe enthalten mehr als ein Dutzend Personal- und Reflexivpronomen – bei einem Textsegment, das sich vornehmlich der Vermessung und Beschreibung eines geographischen Großraumes widmet, philosophisch gesprochen also weitgehend in der *intentio recta* verbleibt, eine ungewöhnlich hohe Zahl.

Da über die wunderbare West-Ost-Passage dieser Hymne aber schon so viel Instruktives geschrieben worden ist<sup>68</sup>, werde ich sie nicht weiter diskutieren, sondern einmal auf sich beruhen lassen. Was ich statt dessen etwas ausführlicher erörtern möchte, ist ein anderes Beispiel aus

<sup>67</sup> Das ist übrigens eine Frage, die kein Geringerer als Schiller in einer zuerst 1794, dann nochmals 1802 veröffentlichten Rezension, die sich als ‚kurze Poetik der Landschaft‘ lesen läßt, expressis verbis erörtert. Es ist die Rezension über Gedichte von Friedrich Matthisson, ein Autor, auf den Hölderlin große Stücke hielt, den er als Mitarbeiter für sein ‘Iduna’-Journal zu gewinnen suchte (vgl. StA VI, 89, 93, 324, 357; StA VII 1, 395 f.) und der in einigen seiner Gedichte ein – zumindest topographisch – vergleichbares Überschauverfahren erprobt wie Hölderlin selbst. Schillers Argumentation geht aus von den verschiedenen Darstellungsmodalitäten in Literatur und Malerei. In seiner sonst durchweg lobenden Besprechung formuliert er am Beispiel eines getadelten Werks schließlich ex negativo ein Kriterium für das Gelingen literarischer Landschaftsbilder, das poetologisch auch die Kompositionstechnik der Hölderlinschen Spätlyrik berührt. Kritisiert wird die geographische Weitschweifigkeit von Matthissons Gedicht ‘Der Genfersee’, wo sich „das Herz des Dichters [...] bald auf den Aetna, bald nach Tibur, bald nach dem Golf von Neapel“ versetzt und die Gegenstände dabei nur „flüchtig“ andeutet, so daß der Eindruck eines kohärenten Ganzen aufgehoben wird. Schillers (klassizistisches) Fazit: „So viele veränderte Dekorationen zerstreuen das Gemüt so sehr, daß [...] unser Interesse an demselben verschwunden ist“. (‘Über Matthissons Gedichte’. In: *Sämtliche Werke* [wie Anm. 5], Bd. V, 992-1011, hier 1007.)

<sup>68</sup> Zu den in ‘Patmos’ entworfenen Landschaftsräumen und ihren Referenzen vgl. bes. Wolfgang Binder, *Hölderlins Patmos-Hymne*. In: *HJb* 15, 1967/68, 92-127, hier 101-105; Karl-Heinz Stierle, *Dichtung und Auftrag. Hölderlins ‘Patmos’-Hymne*. In: *HJb* 22, 1980/81, 47-68, hier 52 f.; Pierre Bertaux, *Hölderlin-*

der späten Lyrik, die dritte Strophe der 'Germanien'-Hymne. Die dort entworfene Landschaft ist insofern der brisantere Fall, als hier ein gewaltiger geographischer Raum zu einem poetischen Landschaftstableau von nur 16 Versen verdichtet wird, ein identisches, Synthesis stiftendes Beobachtersubjekt aber zu fehlen scheint, das ganze Bild vielmehr aus heterogenen Teilperspektiven zusammengesetzt ist:

*Schon grünet ja, im Vorspiel rauberer Zeit  
Für sie erzogen das Feld [gemeint sind die erwarteten Götter; U.P.],  
bereitet ist die Gaabe  
Zum Opfermahl und Thal und Ströme sind  
Weitoffen um prophetische Berge,  
Daß schauen mag bis in den Orient  
Der Mann und ihn von dort der Wandlungen viele bewegen.  
Vom Aether aber fällt  
Das treue Bild und Göttersprüche reegnen  
Unzählbare von ihm, und es tönt im innersten Haine.  
Und der Adler, der vom Indus kömmt,  
Und über des Parnassos  
Beschneite Gipfel fliegt, hoch über den Opferhügeln  
Italias, und frohe Beute sucht  
Dem Vater, nicht wie sonst, geübter im Fluge  
Der Alte, jauchzend überschwingt er  
Zulezt die Alpen und sieht die vielgearteten Länder. (StA II, 150, v. 33-48)*

Im Kontext der gesamten Hymne läßt sich diese Strophe als konzentriertes Denkbild lesen, sie ist Zeile für Zeile mit kultur- und religionsgeschichtlichen Assoziationen aufgeladen.<sup>69</sup> In seinen symbolischen Re-

Variationen, Frankfurt a.M. 1984, 109-111; Jochen Schmidt, Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen 'Friedensfeier', 'Der Einzige', 'Patmos', Darmstadt 1990, 218-220; Anke Bennholdt-Thomsen / Alfredo Guzzoni [wie Anm. 25], 153 ff.; Charles de Roche, Friedrich Hölderlin: Patmos. Das scheidende Erscheinen des Gedichts, München 1999, 57-60.

<sup>69</sup> Martin Vöhler hat mich in einem persönlichen Nachgespräch zu meinem Vortrag darauf hingewiesen, daß der hier imaginierte Adlerflug nicht nur eine Reise durch den (tellurischen) Raum, sondern zugleich eine solche durch die Zeit ist. Ich teile diese Lesart ganz und gar. Der raumzeitlichen Doppelcodierung des Bildes bin ich nur deshalb nicht nachgegangen, um meinen gewählten Fluchtpunkt, die Poetik des Raumes, nicht aus den Augen zu verlieren.

ferenzen geht das Bild indes nicht auf, bietet vielmehr mit ‚grünen Feldern‘, ‚weitoffenen Tälern‘ und ‚beschneiten Gipfeln‘ einen sinnlich-konkreten Mehrwert und legt zudem mit dem ‚schauenden‘ Mann und dem ‚sehenden‘ Adler einen besonderen Akzent auf den Gesichtssinn der erkennenden Subjekte und die Sichtbarkeit des von ihnen Erfahrenen. Was beide Blicke erschließen, sind Räume von großformatiger Ausdehnung und einer offenbar beeindruckenden Fülle von Aspekten. Der nicht näher bestimmte Mann vermag „bis in den Orient [zu schauen]“, der Adler kommt aus dem heutigen Pakistan, überfliegt Griechenland, Italien und die Alpen und „sieht die vielgearteten Länder“. Ein geographischer Raum vom mittleren Osten bis nach Mitteleuropa wird hier in einer einzigen Gedichtstrophe zur Weltlandschaft zusammengebunden.

Mit den Bildentwürfen eines Patinir hat dieses Textstück eine Art Kompositperspektive gemein, die sich aus unterschiedlichen Gesichtspunkten zusammensetzt. Es gibt den Blick des Adlers, den des Mannes und eventuell sogar noch einen dritten anonymen Blick, von dem man nicht genau weiß, ob er mit demjenigen des in den ersten beiden Strophen genannten „ich“, mit demjenigen des Mannes oder sonstwem identisch ist. Dieser Vervielfältigung des Beobachterstandpunkts entspricht die Polyperspektivik der dargestellten Landschaft mit ihren verschiedenen Lokalpräpositionen („um“, „in“, „im“, „vom“, „über“) und denjenigen Textpassagen, die entweder eine horizontale Progression betonen („Thal und Ströme sind / Weitoffen um prophetische Berge, / Daß schauen mag bis in den Orient“) oder aber die Vertikale profilieren („hoch über den Opferhügeln / Italias“). Was die heterogenen Teilperspektiven zusammenhält, ist in diesem Falle nicht ein Synthesis stiftendes Ich wie in der 'Patmos'-Hymne, sondern allein das in Hölderlins später Lyrik gängige Verfahren parataktischer Verknüpfung. Achtmal die kopulative Konjunktion „und“ sowie drei Kommas, die syntaktische Beiordnungen anzeigen: Das sind die Mittel, mit denen der Effekt eines sich sukzessive erschließenden Ganzen erzielt wird.

Und was die Proportionen von Erde und Himmel betrifft, so ist der Blick hier vornehmlich nicht nach oben gerichtet, sondern stärker auf das irdische Szenario justiert.<sup>70</sup> Das heißt nun aber nicht, daß der Him-

<sup>70</sup> Der tellurische Gebrauch, den Hölderlin vom Adler-Emblem macht, läßt sich an dieser Stelle noch einmal im Vergleich unterstreichen. Beim kopernikani-

mel keine Bedeutung hätte. Nur wird er hier wie in vielen anderen Texten auch eben ‚neo-ptolemäisch‘ perspektiviert, als ein die Erde überwölbender „Aether“, vom dem „Göttersprüche“ und -bilder herabfallen, die das Leben der Erdensöhne und -töchter kulturstiftend inspirieren.<sup>71</sup> Auch dies scheint so etwas zu sein wie ein ‚gutes Gleichgewicht‘ zwischen Himmel und Erde.

Als Drittes und Letztes will ich nun noch ein bemerkenswertes Phänomen diskutieren, das in den späten, weitgehend fragmentarisch gebliebenen Gedichten Hölderlins ab 1803 anzutreffen ist. Texte wie ‚Das Nächste Beste‘, ‚Vatikan‘ oder ‚Griechenland‘ fahren mit den weit ausholenden Weltreisen fort, greifen auch auf die bereits erörterten Kompositionstechniken zurück, lassen darüber hinaus aber einige neue Züge poetischer Landschaftsdarstellung erkennen. Dasjenige Phänomen, dem ich mich dabei abschließend widmen möchte, könnte man mit einem der peripatetisch-scholastischen Physik entlehnten Begriff *fuga* oder *horror vacui* nennen, eine Flucht oder Furcht vor der Leere, die sich in Teilen der Landschaftsdarstellung bemerkbar macht.

In einigen Segmenten dieser Gedichte verzichtet Hölderlin darauf, mit der poetischen Inszenierung einer Landschaft zugleich ein progressives Raumkontinuum zu entwerfen, wie wir es mit durchaus verschiedenartigen sprachlichen Mitteln im ‚Hyperion‘, in der ‚Patmos‘- oder der ‚Germanien‘-Hymne beobachten konnten. Statt eines homogenen Bezugsraumes, in dem einzelne Orte, Gegenstände und Körper per-

schen Märtyrer Giordano Bruno heißt es in einem Eingangssonett zu seinem Dialog ‚De l’infinito universo e mondi‘ von der imaginierten Flugbewegung: „Quindi l’ali sicure a l’aria porgo; / Né temo intoppo di cristallo o vetro, / Ma fendo i cieli e all’infinito m’ergo.“ [So biete ich denn die sicheren Flügel der Luft dar; / und ich fürchte auch kein Hindernis aus Kristall oder Glas, / sondern zerteile den Himmel und erhebe mich zum Unendlichen.] (Giordano Bruno, Über das Unendliche, das Universum und die Welten. Aus dem Italienischen übers. und hrsg. v. Christiane Schultz, Stuttgart 1994, 31; vgl. auch: Das Aschermittwochsmahl, übers. v. Ferdinand Fellmann, mit e. Einleitung v. Hans Blumenberg, Frankfurt a.M. 1981, 90-94.) Bei Hölderlin aber „überschwingt“ der Adler, „geübter im Fluge [wie sonst]“ und in einer Ergänzung zu Vers 46 f. noch „Den Fittig spannend, mit gespaltenem Rücken“ (StA II, 739), allein „die Alpen“, sein Begehren nicht auf das Unendliche richtend, sondern auf „die vielgearteten Länder“.

<sup>71</sup> Zum (antiken) Motiv der vom Himmel fallenden Kultbilder vgl. den Kommentar von Jochen Schmidt in KA 1, 881 f.; zu Bedenken gegen diese Deutung der Verse Anke Bennholdt-Thomsen / Alfredo Guzzoni [wie Anm. 25], 58 f.

spektivisch lokalisierbare Stellen einnehmen, führen uns diese Textstücke vielmehr etwas vor Augen, was man mit dem Philosophen Ernst Cassirer und dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky einen ‚Aggregatraum‘ nennen könnte<sup>72</sup> – eine Raumvorstellung, wie sie für die aristotelische Physik und, in künstlerische Imagination transformiert, kompositorisch etwa für die Raumentwürfe der altrömischen Wandmalerei oder die um 1300 entstandenen Fresken Giottos charakteristisch ist. Hier wird der Raum gleichsam als etwas Dinghaftes, als Bestimmung am Körper, aufgefaßt.<sup>73</sup> Der Ort, so Aristoteles, ist „das, was den an ihm befindlichen Gegenstand enthält“, oder auch „die Grenzfläche des den Gegenstand in sich enthaltenden Körpers »die dieser mit dem enthaltenen Gegenstand gemeinsam hat.“<sup>74</sup> Zwischen Raum und Körper besteht ein dingähnliches Verhältnis, insofern Aristoteles den Ort mit einem Gefäß vergleicht, das etwas einschließt.<sup>75</sup> Einen leeren, körperfreien Raum kann es hier nicht geben. Aristoteles: „Wie jeder Körper an einem Ort ist, so ist auch an jeglichem Ort ein Körper.“<sup>76</sup> Es gibt keinen „körperlichen Hohlraum“, denn „jener Innenraum des Ortes ist einfach der Körper, der sich eben gerade dort befindet, nicht aber ein Zwischenraum (im Inneren) des (umschließenden) Körpers“.<sup>77</sup> Diese kompakte Raum-Körper-Schachtelung gilt für Aristoteles universal, vom Standort eines Menschen auf der Erde bis hin zur äußeren Himmelskugel, die selbst dann von nichts anderem mehr umfaßt wird.<sup>78</sup> ‚Aggregaträume‘ kann man

<sup>72</sup> Vgl. Ernst Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Darmstadt 1987, 190-192; Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“. In: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1992, 99-167, hier 108-111.

<sup>73</sup> Vgl. zusammenfassend Ernst Cassirer, ebd., 191 f. Ausführlich über das Aristotelische Raumkonzept: Richard H. King, Aristotle’s Theory of *τοπος*. In: Classical Quarterly 44, 1950, 76-96; Henry Mendell, *Topoi on Topos. The Development of Aristotle’s Concept of Place*. In: Phronesis 32, 1987, 206-231; Hans Günter Zekl, *Topos. Die aristotelische Lehre vom Raum. Eine Interpretation von Physik D 1-5*, Hamburg 1990.

<sup>74</sup> Physik IV, 4, 211a und 212a (nach der Übersetzung von Hans Wagner: Aristoteles, Physikvorlesung, Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. v. Ernst Grumach, Bd. 11, Darmstadt 1967).

<sup>75</sup> Vgl. ebd., 209b und 212a.

<sup>76</sup> Ebd., 209a.

<sup>77</sup> Ebd., 212b.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., 209a und 212b.



diese Gebilde deshalb nennen, weil jedes Ding zwar seinen Ort, seinen  $\tau\omicron\pi\omicron\varsigma$ , hat, die Gegenstände aber in ihrem angehäuften Neben-, Über-, Unter- oder Hintereinander keinem vorgängigen Kontinuum zugeordnet sind.

In der neuzeitlichen Vorstellung eines homogenen ‚Systemraums‘, der für den isotropen Raum der (neuzeitlichen) Physik, aber auch für die Zentralperspektive der bildenden Kunst von großer Bedeutung ist, bilden hingegen „die Körper und ihre freiräumlichen Intervalle nur die Differenzierungen oder Modifikationen eines Continuum höherer Ordnung“. <sup>79</sup> Einschlägig hierfür und geradezu konträr zur Aristotelischen Auffassung ist die Definition des Raumes, die Kants ‚Kritik der reinen Vernunft‘ gibt: „Der Raum ist eine nothwendige Vorstellung *a priori*, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, daß kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, daß keine Gegenstände darin angetroffen werden.“ <sup>80</sup> Dieser berühmten Definition will ich einmal eine Landschaftspassage aus Hölderlins spätem Gedichtfragment ‚Das Nächste Beste‘, Seite 73 des Homburger Folioheftes in der Edition von Michael Knaupp, entgegenstellen:

*Drum wie die Staaren  
Mit Freudengeschrei, wenn auf Gasgogne, Orten, wo viel Gärten sind,  
Wenn im Olivenland, und  
In liebenswürdiger Fremde,  
Springbrunnen an grasbewachsenen Wegen  
Die Bäum unwissend in der Wüste  
Die Sonne sticht,  
Und das Herz der Erde thuet  
Sich auf, wo um  
Den Hügel von Eichen  
Aus brennendem Lande  
Die Ströme und wo  
Des Sonntags unter Tänzgen  
Gastfreundlich die Schwellen sind,  
An blüthenbekeränzten Straßen, stillegebend. (MA 1, 420, Z. 9-23)<sup>81</sup>*

<sup>79</sup> Erwin Panofsky [wie Anm. 72], 109.

<sup>80</sup> Immanuel Kant, KrV A 24.

<sup>81</sup> Vgl. zu dieser Sequenz bes. Dieter Burdorf, Hölderlins späte Gedichtfrag-

Syntaktisch bildet dieser Passus einen einzigen, aber unvollständigen Satz, insofern ihm das abschließende Prädikat fehlt. Die interne Verknüpfung der einzelnen Satzteile kommt hier wieder durch die parataktische Nebenordnung per Konjunktion und Komma zustande. Das Segment bietet darüber hinaus eine ganze Fülle von sprachlichen Orts-Signalen: Wir haben wieder Lokalpräpositionen („auf“, „im“, „in“, „an“, „um“) und dreimal das Relativadverb „wo“ in lokaler Bedeutung. Trotz alledem aber gewinnt man nicht den Eindruck, hier würde, wie in den vorangegangenen Beispielen, ein progressiver Landschaftsraum entworfen. Vielmehr hinterläßt die Bilderreihe einen eigenartigen Eindruck von Kompaktheit, Dichte, ja, man gestatte diese Analogie zur Malerei, von Flächigkeit. Diejenigen sprachlichen Elemente, die Ortsangaben signalisieren, dienen nämlich nicht einem räumlichen Progreß, durch den die einzelnen Gegenstände und Teile in eine perspektivische Relation zueinander gebracht werden könnten, wie das im ‚Hyperion‘ oder im ‚Germanien‘-Gedicht der Fall war, oder wie es, das ist besonders signifikant, der vorliegende Text selbst auf der nächsten Seite des Folioheftes mit starker Verbaldynamik vorführt: Das dort vorgestellte „Gebirg“ der Heimat „biegt sich“, ist „Seitwärts gebogen“, „Geht weit und streket, hinter Amberg sich“ (MA 1, 421, Z. 47-52). Dieter Burdorf hat den Duktus dieser ekphrastischen Passage zu Recht mit dem Beschreibungsstil eines Reiseführers verglichen. <sup>82</sup>

Beim hier zur Diskussion stehenden Segment des Gedichtes aber fehlt diese raumentfaltende verbale Dynamik fast völlig. Vorherrschend ist ein Nominalstil, eine massierte Aneinanderreihung von Substantiven, genauer gesagt Gegenständen, Körpern und substantiellen Teilaspekten der Landschaft: Springbrunnen, Bäum, Eichen, Hügel, Gärten, Ströme, Straßen, Olivenland, Wüste. Im Rückgriff auf das Konzept des ‚Aggregatraums‘ könnte man sagen, daß erst die aneinandergereihten Dinge so etwas schaffen wie einen Raum, organisiert aber eben als ein Aggregat von *topoi*, von Orten. Es mag hier dann auch so etwas geben

mente: „Unendlicher Deutung voll“, Stuttgart/Weimar 1993, 192-221. Der dort vorgeschlagenen Lektüre schließe ich mich weitgehend an, akzentuiere aber einiges etwas anders (vgl. bes. 202 f., 213). Zum Gedichtfragment als ganzem vgl. auch Gerhard Kurz, Vaterländischer Gesang [Das Nächste Beste]. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Hölderlin, hrsg. v. Gerhard Kurz, Stuttgart 1996, 166-185.

<sup>82</sup> Dieter Burdorf, ebd., 252-260.

wie ein Kontinuum, aber nur im Sinne einer Ort-an-Ort- resp. Ort-im-Ort-Reihe, wie sie das kurz skizzierte aristotelische Raummodell vor- sieht. Der Bildraum, den diese Gedichtzeilen evozieren, ist kein homo- gener apriorischer Raum à la Kant, sondern gleicht als umgreifender eher dem *τοπος κοινος*, dem allgemeinen Raum des Aristoteles, des- sen Stetigkeit aus der dinglich-substantiellen Verfung von Körpern und Orten resultiert. Daher erhalten wir topographisch auch nur vage lokalisierbare Eindrücke: „Springbrunnen an grasbewachsenen Wegen“, „Bäum unwissend in der Wüste“, alles zusammen „auf Gasgogne, Or- ten, wo viel Gärten sind“ – genauere Angaben macht das Gedichtseg- ment nicht.

Exakt in der Mitte des Textstücks befindet sich allerdings das einzi- ge mit verbaler Dynamik verbundene Motiv. Es betrifft abermals unser Komplementär-Paar von Himmel und Erde: „Die Sonne sticht, / Und das Herz der Erde thuet / Sich auf“. Beide Welt-Sphären werden mit einer charakteristischen Qualität, vielleicht auch in einer Interaktion, vorgeführt<sup>83</sup> und erschließen auf diese Weise kurz so etwas wie eine mehrdimensionale Räumlichkeit. Das Stechen der Sonne läßt die Auf- merksamkeit des Blicks ins Vertikale gehen, das Herz der Erde vermit- telt über seine Körpermetaphorik und die Bewegung des ‚Sich-Auf- Tuns‘ eine Raumerschließung auf dem tellurischen Boden.

Jetzt werden Sie sicher erwarten, daß ich bei diesem letzten Hölder- linschen Landschaftsmuster nach den Gemäldebeispielen aus dem 17. und 16. Jahrhundert auch wieder mit einem anachronistischen<sup>84</sup> Ver-

<sup>83</sup> Ebd., 207.

<sup>84</sup> Der Anachronismus meiner Bildauswahl ist nicht mißzuverstehen als ‚frei- es Assoziieren‘, das ebensogut auf jedes andere Bildprogramm aus der Geschich- te der Landschaftsmalerei als Vergleichspunkt hätte stoßen können. Er signali- siert vielmehr eine Verlegenheit, da zwar für die Landschaftsdarstellung des ‚Hy- perion‘ eine Fülle kontemporärer Parallelen in der bildenden Kunst zu finden sind (durchaus analog zum Tatbestand, daß Hölderlins Darstellungsverfahren hier einem zeittypischen Wahrnehmungsdispositiv, seine poetische Technik einem gän- gigen Epochenstil zugeordnet werden kann), den Landschaftsbildern der späten Lyrik aber – vielleicht mit Ausnahme Jean Pauls – jeder zeitgenössische Ver- gleichspunkt zu fehlen scheint. Diese Weltentwürfe sind zwar, wie Helmut Mot- tel überzeugend gezeigt hat, *topographisch* über die zeitgenössische Aeronautik und Erdvermessungstechnik mit der Episteme um 1800 verbunden (vgl. Helmut Mot- tel, „Apoll envers terre“: Hölderlins mythopoetische Weltentwürfe, Würzburg 1998, 85-106 und 168-179), *landschaftspoetisch* aber nicht. Hölderlins Imaginationen sind hier im Nietzscheschen Sinne unzeitgemäß.



Abb. 8: Paul Klee, *mit dem Adler* (1918)

gleichsbild aus der Geschichte der bildenden Kunst aufwarte. In der Tat könnte man es heuristisch mit einem vergleichenden Blick auf die Raumdarstellungen Giotto's, die Fresken aus Pompeji oder den römischen Odysseefries aus den Vatikanischen Museen probieren. Damit wäre dann die Inversion der historischen Entwicklung ästhetischer Raumvorstellungen in Hölderlins Werk komplett: Vom klassischen ‚Systemraum‘ über den frühneuzeitlichen ‚Kompositraum‘ zurück zum antik-mittelalterlichen ‚Aggregatraum‘. – Nun, ich will Ihnen in der Tat auch hier noch ein visuelles Gegenstück präsentieren, und auch diesmal ein anachronistisches, aber mit einer Blickdrehung auf der Zeitachse um 180°. Der gerade erörterte Zug in Hölderlins später Landschaftsdarstellung läßt sich in seiner Eigenart nämlich retrospektiv profilieren (eben über antike Raumkonzepte und vorneuzeitliche Bildideen), er läßt sich aber genauso gut prospektiv auf das hin lesen, was man in der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung mitunter die ‚klassische Moderne‘ zu nennen pflegt – Beispiel: Paul Klee, Landschaft ‚mit dem Adler‘ von 1918 [Abb. 8].

Worauf wir in diesem Bild treffen, ist eine flächige Horizontalprojektion, die keinen Aufschluß über Ausdehnung und Stetigkeit des dargestellten Raumes zuläßt, ebensowenig über eine genaue perspektivi-

sche Staffelung der einzelnen Teilstücke und Gegenstände. Auch hier gewinnt man den Eindruck einer Dichte, in der es die Dinge und die sie umgebenden Regionalörter sind, die den Raum formieren. Wir finden aber auch Reminiszenzen an das Totalpanorama einer Weltlandschaft: einen Adler in Überschauposition, auf den auch Hölderlins Gedichtfragment 'Das Nächste Beste' nicht verzichtet: „Bei Ilion aber auch / Das Licht der Adler“, heißt es auf Seite 74 des Homburger Heftes (MA 1, 422, Z. 62 f.); und wir entdecken ein überdimensionales, gottgleiches Auge, das Organ eines totalisierenden Blicks, den Hölderlins Gedicht in die vieldiskutierte Wendung faßt: „Allda bin ich / Alles miteinander.“ (Ebd., 423, Z. 25 f.)<sup>85</sup> – „Sämtliche Wege treffen sich im Auge“, heißt es äquivalent dazu in Klees Aufsatz 'Wege des Naturstudiums' von 1923, mit dem er seine Bildkonzeption programmatisch in kosmologischen Phantasien begründet und in einer Spannung zwischen „irdischer Verwurzelung“ und „Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen“, verortet.<sup>86</sup>

Was Hölderlins späte Landschaften mit denen der bildkünstlerischen und literarischen Moderne verbindet – zu denken wäre neben Klee an Maler wie Cézanne und den späten Monet, an Autoren wie Rilke, Trakl und noch Celan<sup>87</sup> –, was ihn mit diesen Künstlern verbindet, ist ein Abschied von der Leitvorstellung des progressiven und potentiell unendlichen Raumes, der am Beginn der Neuzeit nicht nur unter den Astronomen, sondern auch unter den Künstlern für Furore gesorgt hat. Mit der Faszination für dieses Raumkonzept fällt auch das ‚kopernikanische‘ Unendlichkeitspathos, das Generationen von Poeten im wahrsten Sinne des Wortes ‚beflügelte‘. Auch in dieser Hinsicht erweist sich Höl-

<sup>85</sup> Zu unterschiedlichen Lektüren dieses Satzes vgl. Dieter Burdorf [wie Anm. 81], 424 ff.; Gerhard Kurz [wie Anm. 81], 184 f.; Anke Bennholdt-Thomsen / Alfredo Guzzoni [wie Anm. 25], 34 f.

<sup>86</sup> Paul Klee, Wege des Naturstudiums. In: ders., Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre, Leipzig 1991, 67-70, hier 68 f. Zu Klees Gemälde und Text im Zusammenhang der Landschaftsmalerei und ihrer Geschichte vgl. Oskar Bätschmann, Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, 208 f.

<sup>87</sup> Vgl. z.B. Cézannes 'Sainte-Victoire'-Bilder; Monets 'Seerosen'; Rilkes 'Briefe über Cézanne' und die 'Worpswede'-Prosa; von Trakl Gedichte wie 'Sommer', 'Landschaft', 'Das Gewitter'; von Celan der 'Entwurf einer Landschaft' aus den 'Sprachgittern'.

derlin als guter (Neo)-Ptolemäer, und seine Landschaftskunst demonstriert, was auch von anderen Seiten seines Werkes her deutlich wird: Daß sich nämlich gerade viele der Momente, die im 20. Jahrhundert dann als Inbegriff für modernes Schreiben gelten werden, aus vormodernen Ressourcen speisen.

Als Resümee über Hölderlins Landschaftswelten und Weltlandschaften kann man am Ende festhalten, was der schon zitierte Paul Klee, dem ich das letzte Wort lassen möchte, im Eingangssatz zu seinem Essay 'Schöpferische Konfession' formuliert hat: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Paul Klee, Schöpferische Konfession. In: ders. [wie Anm. 86], 60-67, hier 60.

Abb. 1: Holzschnitt, häufig in das 16. Jahrhundert datiert, ist vermutlich jedoch Camille Flammarion (1842-1925) zuzuschreiben. Abb. aus: Camille Flammarion, L'Atmosphère. Météorologie Populaire, Nouvelle édition, Paris 1888, 163.

Abb. 2: Caspar David Friedrich (1744-1840), Der Mönch am Meer, 1809/10. Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Abb.: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Abb. 3: Jakob Philipp Hackert (1737-1807), Ideale Landschaft, (bez.: „Filippo Hackert dipinse 1795“). Öl auf Leinwand, 96 x 133,5 cm. Privatbesitz. Abb. aus: Wolfgang Krönig / Reinhard Wegner, Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit. Mit einem Beitrag von Verena Krieger, Köln/Weimar/Wien (Böhlau-Verlag) 1994, Abb. 112.

Abb. 4: Claude Lorrain (1600-1682), Landschaft mit Wassermühle, 1648. Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm. Rom, Galleria Doria-Pamphilj. Abb. aus: Erich Steingräber, Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München (Hirmer-Verlag) 1985, Tafel 87.

Abb. 5: Nicolas Poussin (1594-1665), Der Sommer oder Ruth und Boas, 1660-1664. Öl auf Leinwand, 118 x 116 cm. Paris, Musée du Louvre. Abb. aus: Janina Michalkowa, Nicolas Poussin, Leipzig (E. A. Seemann) 1980 (1991), Tafel 98.

Abb. 6: Albrecht Altdorfer (1480-1538), Die Alexanderschlacht (Die Schlacht bei Issus), 1529. Holz, 158,4 x 120,3 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Inv. Nr.: 688. Abb.: Fotoarchiv, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

Abb. 7: Joachim Patinir (um 1475/80-1524), Landschaft mit dem hl. Hieronymus, vor 1515. Holz, 74 x 91 cm. Madrid, Museo del Prado. Abb. aus: Erich Steingräber, Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München (Hirmer-Verlag) 1985, Tafel 68.

Abb. 8: Paul Klee (1879-1940), mit dem Adler, 1918, 85. Aquarell auf Kreidegrundierung auf Papier auf Glanzpapier auf Karton, 17,3 x 25,6 cm. Bern, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. F 16, Ref. Nr. 1932. © by VG Bild-Kunst, Bonn 2004.

Begründete Ansprüche aus Abbildungsrechten können nachträglich an die Hölderlin-Gesellschaft gestellt werden.

## „Auflösung“\*

Von

Stefan Metzger

Wenn es doch da etwas gäbe, wie in der Chemie Auflösung, wo die einzelnen Teile leicht suspendiert schwimmen und daher jedem Zuge folgen können. Da aber dieses nicht angeht, so muß man die Dinge vorsätzlich zusammen bringen. Man muß mit Ideen *experimentieren*.<sup>1</sup>

*viel üppig neidiges  
Unkraut, das blendet, schneller schießet  
Es auf, das ungelenke, denn es scherzet  
Der Schöpferische, sie aber  
Verstehen es nicht. Zu zornig greift  
Es und wächst. Und dem Brande gleich,  
Der Häuser verzehret, schlägt  
Empor, achtilos, und schonet  
Den Raum nicht, und die Pfade bedeket,  
Weitgährend, ein dampfend Gewölk  
die unbehoffene Wildnis. (StA II, 223, v. 31-41)*

Im englischen Garten fällt der Zaun. Die Ausgrenzung der rohen Natur und ihre Einhegung, für die der Garten seit jeher ein Modell war, sie schlagen an dieser Stelle aus dem späten Fragment 'Wenn aber die Himmlischen...' in Bedrohung um. Solange man die Wildnis noch jenseits des Zaunes wissen konnte, ließ sich in den Städten und Höfen das gebannte nackte Leben gut wiederholen<sup>2</sup> und als beherrschter Ersatz für eine Natur hegen, der man ungeschützt sich nicht gern ausgesetzt

\* Vortrag, gehalten bei der 28. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft am 23.-26. Mai 2002 in Dessau/Wörlitz.

<sup>1</sup> Georg Christoph Lichtenberg, Schriften und Briefe, hrsg. v. Wolfgang Promies, Bd. 2, München/Wien 1971, 454 (Sudelbuch K 308).

<sup>2</sup> Giorgio Agambens Essay über den 'Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben' (übers. v. Hubert Thüning, (Turin 1995) Frankfurt a.M. 2002) arbeitet die Funktion des nackten Lebens für die Konstitution von Macht heraus.

sehen wollte. Das Modell des englischen Gartens wird vor diesem Hintergrund als Verweis auf eine prekäre Grenzverschiebung lesbar. Die Grenze zur umgebenden Natur löst sich auf. Indem Natur ästhetisch aufgewertet zur Landschaft avanciert, gleicht sie sich dem englischen Garten in seiner *dissimulatio artis*, seiner Verbergung kunstfertiger Konstruktion bis zur Ununterscheidbarkeit an. Es gilt die Formel vom eingeschlossenen Ausschluß. Die Grenze fällt nicht weg, sie mutiert zum inneren Zaun, jenseits dessen die Wildnis in allen organischen Gestalten lauert. Die Position des kontemplierenden Zuschauers, der behaglich über die Hecken seines epikuräischen Gärtleins auf das erhabene Lebensmeer mit seinen allfälligen Schiffbrüchen hinausblicken zu können vermeinte<sup>3</sup>, wird damit allerdings unmöglich. Der englische Garten wird somit zum Indikator eines kulturtheoretischen Problems. Und wenn der Garten eine Allegorie der Dichtung ist, dann verweist die Auflösung der Grenze auch auf ein poetologisches Problem.

Hölderlin hat dieses Problem abstrakt formuliert als Organisation des Aorgischen. Ins Verhältnis gesetzt werden einerseits die manifeste, organisch sich erhaltende Gestalt – „Organisation“ – und andererseits das Formlose, Amorphe, Ungezähmt-Lebendige, Latente – „Aorgisches“. Diese Relation wird selbstbezüglich als Organisation gedacht. Auf der anderen Seite hat aber reproduziert auch diese Organisation wiederum ein Moment des Aorgischen. Diese überraschende Theorieerfahrung faßt Hölderlin unter anderem durch den Begriff der „Auflösung“. Der Begriff changiert zwischen emphatischen Assoziationen der Vernichtung und der Erlösung; etymologisch ist er mit Freiheit verbunden<sup>4</sup>, mit der Hölderlinschen Kategorie des „Offenen“. Hölderlin verbindet mit ihm nicht nur einen originellen Vorschlag, um aus den Selbstbezüglichkeitsdilemmata des Idealismus herauszukommen, es ist nicht nur eine theoretische, sondern auch eine poetologische Grundkategorie. Neben den musikalischen, mathematischen, epistemologischen und philosophischen Bedeutungen, die der Begriff umfaßt, wird für Hölderlin seine Bedeu-

<sup>3</sup> Zu Schiffahrt und -bruch als „Daseinsmetapher“ vgl. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M. 1997, und ‘Seenöte’, in: ders., *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt a.M. 1987, 7-41.

<sup>4</sup> Vgl. Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. v. Günther Drosdowski, Mannheim <sup>2</sup>1989, 426.

tung aus der Chemie wichtig, die zur selben Zeit auch seinen Studienfreund Schelling umtrieb.

Wie weitreichend der Anspruch dieses Ansatzes ist, zeigt sich erst, wenn man bedenkt, daß mit dem Begriff der Organisation nicht nur eine Theorie biologischer Organismen gemeint ist, sondern eine allgemeine Systemtheorie, die sich freilich am Paradigma der Biologie orientierte. Sie soll mit ein paar groben Machetenschlägen in ihren Grundzügen freigelegt werden, um von hier aus auch die Tragweite des Begriffs des Aorgischen genauer zu bestimmen. Mit diesen Vorklärungen komme ich dann auf den Begriff der Auflösung bei Hölderlin zurück, der von der Seite der Chemie angegangen, in seiner systemtheoretischen Dimension erläutert und schließlich als kulturtheoretische und poetologische Kategorie profiliert werden soll.

## I

Wenn im folgenden von Systemen die Rede ist, dann sind nicht umfassende Theoriearchitekturen gemeint, und auch nicht Systemtheorie im Sinne Luhmanns.<sup>5</sup> Ich verwende den Begriff als Rekonstruktionsterminus für ein historisch ausweisbares Konzept lokaler, elemental offener, sich selbst erhaltender, dynamischer Gebilde, wie es sich im 18. Jahrhundert etablierte. Paradigmatisch dafür ist der Organismus; dies und zunächst nichts anderes meint zunächst der Term „Organisation“. Einschlägig für die neue Systematologie des 18. Jahrhunderts ist die Herausbildung einer neuen, einheitlichen und nichtreduktionistischen Erklärung des Lebens, die in die Konstitution einer selbständigen Disziplin, der „Biologie“, einmündet. Zentral sind zwei Grundkonzepte: Einmal der Begriff der *Irritabilität*, der Reizbarkeit. Albrecht von Haller prägte ihn, um die Reaktionen von Organismen und insbesondere von Muskeln auf äußere Reize zu erfassen, Reaktionen, die das mechanische Konzept *actio = reactio* deutlich sprengen. Sie sind vom System be-

<sup>5</sup> Dies hat methodische Gründe. Es ist nicht zu leugnen, daß das hier vorgestellte Fragment einer Geschichte des Systembegriffs auch in die Vorgeschichte Luhmanns gehört. Nur soll die Tautologie vieler Ursprungsgeschichten vermieden werden, die unterschwellige Rückprojektionen als geschichtlichen Ursprung verkaufen. Solche Geschichten sind auf die Illustration des Gegenwärtigen beschnitten, es sind enthistorisierte Geschichten, die sie um ihre wesentliche Differenz zum Jetzt bringen und den Ennui des Immergleichen produzieren.

stimmt, das auf diese Weise auch seine Umwelt definiert. Zweitens der Begriff des *Bildungstriebes*, der als eine per definitionem undurchschaubare Grundkraft postuliert wurde, um die Selbstorganisationsphänomene Stoffwechsel, Regeneration und Fortpflanzung zu beschreiben. Methodisch wurde die anatomische Zergliederung auf Schnitte in den lebenden Körper erweitert – keine übermäßig blutrünstigen Vivisektionen vorzugsweise an Polypen, aber immerhin. Sie eröffneten eine zentrale Erfahrung, die nämlich, daß sich Organismen ihre Oberfläche immer wieder herstellten und ihre Mechanismen gerade dem forschenden Blick entzogen.

Ein zweiter Strang dieser Systemtheorie schrieb sich aus der Schulphilosophie her. Johann Heinrich Lambert entwickelt Mitte des 18. Jahrhunderts eine allgemeine „Systematologie“.<sup>6</sup> Er definiert sie ontologisch durch den überkommenen Begriff der *perfectio*, der Vollkommenheit. Darunter versteht er die Vollständigkeit der notwendigen Teile, die „Durchgängigkeit“ einer Zweckmäßigkeit – ein System wird definiert als „ein zweckmäßig zusammengesetztes Ganzes“<sup>7</sup> – und die Stabilisierung in einem Gleichgewichtszustand. Lambert bezeichnet dies, anspielend auf Einführung von Extremalprinzipien bei der Axiomatisierung der theoretischen Physik in der Variationsrechnung, auch als einen Maximalzustand, der jede stabile Entität, jedes System charakterisiere. Daher wird für ihn u.a. der Begriff der „Kraft“ wichtig, die als Erhaltungspotenz eines Systems verstanden wird. Lambert zieht aus diesem Ansatz auch Konsequenzen für die Philosophie; er verabschiedet alle deduktiven Setzungen und fundiert sie als Metatheorie, die vorfindliches Wissen aus den kulturellen Archiven, bei Lambert vorzugsweise der Wissenschaften, organisiert.

<sup>6</sup> ‘Fragment einer Systematologie’. In: Johann Bernoulli (Hrsg.), Joh. Heinrich Lamberts ehemaliger Königl. Preuß. Oberbaurathes und ordentl. Mitgliedes der Königl. Academie der Wissenschaften zu Berlin, etc. logische und philosophische Abhandlungen, Bd. 2, Leipzig 1782, 385-413; ND in: Johann Heinrich Lambert, Philosophische Schriften, hrsg. v. Hans Werner Arndt, Hildesheim 1965, Bd. VII und in Geo Siegwart (Hrsg.), Johann Heinrich Lambert. Texte zur Systematologie und zur Theorie der wissenschaftlichen Erkenntnis, Hamburg 1988, 125-144; Johann Heinrich Lambert, Anlage zur Architectonic oder Theorie des Einfachen und des Ersten in der philosophischen und mathematischen Erkenntnis, Riga 1771; ND in: Johann Heinrich Lambert, Philosophische Schriften, hrsg. v. Hans Werner Arndt, Hildesheim 1965, Bde. III und IV, § 53, 59, (1, 45 f., 49 f.).

<sup>7</sup> Johann Heinrich Lambert, Systematologie [wie Anm. 6], 2, 387 (§ 4).

Dieser Pragmatismus schließt an eine antike Schicht des Systembegriffs an. *Systema* war der Zusammenhang von Wissen über praktische Dinge (techne, ars im Gegensatz zur episteme, dem theoretischen Wissen mit Anspruch auf absolute Wahrheit). Zu Beginn der Neuzeit verschiebt sich dies zu einem Programm der empirischen Wissenssicherung durch experimentelle Praxis in den Wissenschaften. Zugleich wird dieses systematisch gewonnene und verfaßte Wissen zu einer episteme umgewertet, die die Sinnstiftungsbedürfnisse des Menschen nicht länger mehr bedient. Diese Epistemik ist für den rationalistischen Systemoptimismus wie die empiristische Systemskepsis gleichermaßen prägend. Lambert hingegen macht die ältere, konstruktivistische Perspektive auf dem Gebiet der Wissenschaften wieder stark; absolute Wissensansprüche werden allmählich wieder zurückgedrängt, auch wenn sie sich noch hartnäckig halten.

Kant schließt an Lambert an und bestimmt Systematik über ihre Zweckmäßigkeit, nicht mehr über ihre Wahrheit. Der Natur der Vernunft, so Kant, entspreche das praktische Postulat einer „Architektonik“ als Kunst der Systeme, ja, das „*Systematische* der Erkenntnis“ ist die Leistung der Vernunft.<sup>8</sup> Es bleibt aber als Idee an sich unbestimmt.<sup>9</sup> Angeben lassen sich nach Kant keine theoretischen Strukturen, sondern nur die Verfahren zu ihrer Herstellung, als da sind: die Prinzipien der „Homogenität“, der „Spezifikation“ und der „Kontinuität“, d.h. die Gleichartigkeit der einer Gattung zugeordneten Mannigfaltigkeit, die Differenzierung von verschiedenen Arten einer Gattung und die Vollständigkeit der Einteilungen.<sup>10</sup> Die Frühromantiker verlagern die Systematisierung in die Rezeption; sie setzten in ihren Fragmentsammlungen ein Tableau witziger Sätze an, die multipel systematisierbar sind, jedes Fragment kann zur Keimzelle einer potentiellen Systematisierung werden. „Das eigentliche Philosophische System muß [...] Systemlosigkeit, in ein System gebracht, seyn.“<sup>11</sup> Auf der anderen Seite hält der Idealis-

<sup>8</sup> Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Riga 1781 (A), <sup>2</sup>1787 (B), hrsg. v. Raymund Schmidt, Hamburg (1926) <sup>4</sup>1976, A 645/B 673; vgl. auch A 474/B 502.

<sup>9</sup> Ebd., A 665/B 693, A 833/B 861.

<sup>10</sup> Ebd., A 657 f./B 685 f.

<sup>11</sup> Novalis, Fichte-Studien. In: ders., Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, München 1978, 200, Nr. 648.

mus am Systemideal nachdrücklich fest und verschärft es zum Programm einer Selbstbegründung. Schelling formuliert es in immer neuen Systemanläufen als eine genetische Selbstorganisation der Philosophie. Darin steckt nicht nur einiges von Lamberts metatheoretischem Programm, es ist auch eine Orientierung der Systemkonzeptionen an einem organismischen Paradigma, das Systeme als selbsterhaltende, umweltoffene Entitäten denkt.

Eine bis in die textuelle Praxis hinein konsequente Formulierung dieser Systemik liefert dann Herder, der Lamberts Ansatz fortschreibt und mit einer Orientierung an biologischen Systemen verbindet, wie ich sie oben angedeutet habe. Wie schon bei Lambert, erstreckt sich Herders Systemkonzept nicht allein auf die Natur oder auf Theorien, sondern auf den gesamten Bereich der menschlichen Kultur. Damit verbindet sich auch die Einsicht, daß historische oder gesellschaftliche Prozesse nicht einfach als Handlungen, und sei es auch als kollektive, verstanden werden können, ja, daß überhaupt die Vorstellung eines selbstmächtigen Handlungssubjekts nicht haltbar ist, sondern daß die Beschreibung als quasi-natürliche Systemprozesse wesentlich fruchtbarer, einfacher und angemessener ist. Die Verschränkung von Diskursen über Handlungen und solchen der Naturphilosophie und Naturwissenschaft mit all ihren metaphorischen Verallgemeinerungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist dafür ein deutliches Indiz.

Der Sache nach sind es im wesentlichen fünf Elemente, die den neuen Systembegriff auszeichnen. (1) Grundlegend ist die Ontologie der *Selbsterhaltung*<sup>12</sup>, der *conservatio sui*, wie sie sich in der frühen Neuzeit bei Campanella<sup>13</sup> und Spinoza<sup>14</sup>, dann auch bei Newton<sup>15</sup> oder

<sup>12</sup> Vgl. Hans Blumenberg, *Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution der neuzeitlichen Rationalität*, Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 11 (1969), Mainz 1970, 333-383; ND in: Hans Ebeling (Hrsg.), *Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne*, Frankfurt a.M. (1976) 1996, 144-207.

<sup>13</sup> Vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg 1983, 225-238.

<sup>14</sup> „conatus, quo unaquaeque res in suo esse perservatur conatur, nihil est praeter ipsius rei actualem essentiam.“ („Das Bestreben, wonach jedes Ding in seinem Seyn zu beharren strebt, ist nichts als die wirkliche Wesenheit des Dinges selbst.“) Baruch de Spinoza, *Ethica III Prop. VII, Opera/Werke*, hrsg. v. Karl Blumenstock, übers. v. Berthold Auerbach, Bd. 2, Darmstadt 1989, 272 f.

<sup>15</sup> Vgl. die Trägheitsdefinition in der 3. Definition der 'Principia': „Materiae

Leibniz<sup>16</sup> herausbildete. Sie geht davon aus, daß jede Entität von der Welt im ganzen bis zu jeder einzelnen Sache sich gegen eine fundamentale Zerfallstendenz im Dasein halten muß und halten kann. Dies wird die Grundlage eines intuitiven Begriffs von offenen Systemen, der interne Determination und äußere Einflüsse zwanglos zu verbinden erlaubte. Konstitutiv für diesen Ansatz ist der Begriff von Kraft, der Systeme als dynamische Einheiten konstituiert. (2) Systeme sind nicht auf Gedanken und Propositionen beschränkt und unterliegen nicht einer bestimmten – etwa deduktiven – Organisation. Sie sind *elemental und struktural offen*. Damit gewinnt die Systemtheorie eine deutlich universalistische Tendenz. (3) Systeme werden als *begrenzte, lokale* Gebilde gedacht. Sie konstituieren ihre Grenze in Wechselwirkung mit potentiell allen Kräften des Universums, die sie somit im Individuum repräsentieren. Eines der einflußreichsten Modelle ist dabei Leibniz' Monadologie. (4) Systeme sind dynamische Größen. Selbsterhaltungs- und Kraftbegriff erlauben die Konzeption von Identität im Wandel. Damit wird der Systembegriff historisch verwendbar.

Das gilt natürlich auch und insbesondere für das menschliche Erkennen, das im systematologischen Diskurs immer einen Index der Kommunikationssituation mit ihren historischen, individuellen, sachlichen und diskursiven Spezifika trägt. Die Systemtheorie faltet, obschon nicht auf Kognitionen abonniert, eine spezifische Erkenntnistheorie aus. Sie beschränkt sich nicht nur auf Geltungsfragen und führt zu einem Denken, das ich konjunktural nenne (*conjectura* = Vermutung).<sup>17</sup> Erkenntnis wird als Handlung konzipiert, als eine Handlung, die Orientierungs- und Erklärungskonzepte in Praxiszusammenhängen und für sie entwirft. Ein repräsentistischer Geltungsbegriff wird ersetzt durch pragmatische und konsensuelle Bewährung (Wahrscheinlichkeit). Es ist ein

vis insita est potentia resistendi, qua corpus unumquodque, quantum in se est, perservat in statu suo vel quiescendi vel movendi uniformiter in directum.“ Isaac Newton, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, London 1687, ND London o.J., 2.

<sup>16</sup> Vgl. z.B. *De ipsa natura sive de vi insita actionibusque creaturarum* (Über die Natur an sich oder über die den erschaffenen Dingen innewohnende Kraft und Tätigkeit), in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophische Schriften*, Bd. 4, Darmstadt 1985-1992, 269-309.

<sup>17</sup> Vgl. dazu ausführlich Verf.: *Die Konjektur des Organismus. Wahrscheinlichkeitsdenken und Performanz im späten 18. Jahrhundert*, München 2002.



Denken, das in der Nachfolge der Rhetorik auf der Grundlage eines – mit Blumenberg zu reden – „Prinzips des unzureichenden Grundes“<sup>18</sup> operiert. Es ist neotopisch verfaßt, d.h. es greift als Topik auf verschiedene, in unterschiedlichen Zusammenhängen bewährte Konzepte aus den verschiedensten Archiven des kulturellen Gedächtnisses zurück, die analog angewendet und je nach Erklärungsbedarf möglichst angemessen montiert werden. „Bequem“ ist bei Herder oder Goethe der Terminus für diese situationale und kommunikative Angemessenheit.<sup>19</sup> Es geht um Wahrscheinlichkeit und allgemeine Nachvollziehbarkeit, die nicht zuletzt auch im Kontext einer sich konstituierenden Medienöffentlichkeit institutionalisiert und textuell organisiert wird. Das konjekturale Denken ist in hohem Maße entdeckungslogisch orientiert. ‚Fruchtbarkeit‘ gehört zu den zentralen Kategorien. Auf der anderen Seite ist Wahrscheinlichkeit immer an die Vorläufigkeit von Geltungsansprüchen und „Vorstellungsarten“ gebunden, und an die Explikation dieser Vorläufigkeit, sei es nun durch Zuschreibung zu einer Autorposition, sei es durch die Hervorkehrung der Konstruiertheit, sei es durch die explizite Negation von Absolutheitsansprüchen. Diese Kategorien der kulturellen Konstruiertheit, der Wahrscheinlichkeit, der Vorläufigkeit, der Fruchtbarkeit konvergieren in der Zeitlichkeit, die im Paradigma der

<sup>18</sup> Hans Blumenberg, *Anthropologische Annäherung an Aktualität der Rhetorik*. In: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, 104-136, 124.

<sup>19</sup> „Sie sehen, m. Fr., daß in allen diesen Ausdrücken keine Ketzerei liegt; nur Einer ist unbequemer als der andere und im Grunde verstehen wir bei allen gleich wenig“, lautet eines der fast schon kanonischen Theoriezitate Herders (Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Ulrich Gaier u.a., Frankfurt a.M. 1985 ff., Bd. 4 (Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum (1774-1787)), Frankfurt a.M. 1994, 704). Goethe verwendet den Terminus im Kontext einer instrumentellen Erkenntnistheorie. „Eine Idee über Gegenstände der Erfahrung ist gleichsam ein Organ, dessen ich mich bediene, um diese zu fassen, um sie mir eigen zu machen. Die Idee kann mir bequem sein, ich kann Andern zeigen, daß sie es Ihnen auch sein werde: aber es läßt sich nach meiner Vorstellungsart nur sehr schwer, und vielleicht gar nicht beweisen, daß Sie wirklich mit den Objecten übereinkommen und mit Ihnen zusammentreffen müsse.“ (Brief an Soemmerring vom 28. August 1796, *Werke*, hrsg. i.A. der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919, IV/11, 175.) Der Begriffsgebrauch ist im 18. Jahrhundert durchaus verbreitet und wird schon bei Lambert der spezifischen Bedeutung einer epistemologischen Angemessenheit verwendet (vgl. Johann Heinrich Lambert, *Architectonic* [wie Anm. 6], § 43 (1, 39)).

Konjektur zentral wird. Sie impliziert ein fundamentales Relativierungsmoment. Jegliche Letztbegründungsversuche werden verabschiedet. Eine der zentralen Strategien des Konjekturalen ist es, Absolutheiten eine Funktion zuzuweisen, die darin besteht, die Reflexion von Diskursen zukunfts-offen und vergangenheitsbewußt in Gang zu halten. Das konjekturale Denken ist darüber hinaus immer ein Denken im Medium des Zeichens. Die Performanz, das Wie des Sagens wird zu einem begriffskonstitutiven Element. Es ist nicht zuletzt dieser Umstand, der die konjekturale Systemtheorie für Hölderlin zu einer attraktiven Alternative machte.

Durch dieses epistemologische Beispiel ist noch ein Punkt zur Spezifikation der Systemtheorie des 18. Jahrhunderts offen geblieben, der jetzt nachzutragen ist. (5) Lambert mit seinem Begriff der Vollkommenheit hatte, wie gesagt, Systeme noch vom Gleichgewicht her gedacht und den stabilen Systemzustand durch eine harmonische Organisation der Teile und Kräfte erklärt. Doch schon bei Herder läßt sich eine Doppeldeutigkeit beobachten. Neben der pantheistisch inspirierten, harmonikalen Konzeption von Systemen stehen Ansätze, die die *Dynamik* von Systemen ins Zentrum stellen und aus der *Rückkehr zum Gleichgewicht* erklären. Systeme als selbsterhaltende Gebilde müssen und können *Störungen* aufnehmen und im Durchgang durch einen Ungleichgewichtszustand in ein neues oder restituiertes Systemgleichgewicht überführen. Konsequenz zu Ende gedacht, heißt dies, daß Systeme, eben weil sie immer schon und permanent auf Störungen reagieren, auch immer schon aus dem Gleichgewicht gebracht sind und ihre Dynamik aus dieser Exzentrizität gewinnen. Dies führt zu Konzepten, die Störung und Ausgleichstendenz infinitesimal verschränken und Systeme als permanente Organisation dieser beiden Momente denken.

## II

Hölderlins Begriff des Aorgischen bringt genau dieses konstitutive Störmoment auf den Begriff. Mit dem sehr allgemeinen Anspruch der Systemtheorie und des Organisationsbegriffs erbt natürlich auch dieser Begriff eine sehr große Bandbreite und Reichweite.

Hölderlins Schulfreund Schelling hatte in seinem ‚Ersten Entwurf eines Systems der Naturphilosophie‘ 1799 den Begriff des „Anorgischen“ geprägt. Schelling denkt Systeme als wechselseitige Störquellen. Bei der Bestimmung der organischen Grundkräfte konzipiert er das

Lebensprinzip als Störung der „normalen“ anorganischen Physik, die auf Erstarrung und, anachronistisch gesagt, Entropiezuwachs hinausläuft; er setzt zwei antagonistische Faktoren an, „einen *positiven* (das *Natur-princip*, durch welches die todte Crystallisation der thierischen Materie continuirlich gestört wird), und einen *negativen* (die chemischen Kräfte der thierischen Materie).“<sup>20</sup> Andererseits stört auch die allgemeine, äußere Natur den Organismus. Dieser wird wie üblich über seine Selbsterhaltungsfähigkeit definiert. Ihm gegenüber verhält sich die Außenwelt dementsprechend „anorgisch“. Jede externe Einwirkung „=A“ muß das „gerad entgegengesetzte dieser Wirkung = -A“<sup>21</sup> beantworten. Und nur weil das so ist, gibt es in einer von vorne herein als organisch – man könnte auch sagen: systemisch – gedachten Gesamtnatur überhaupt so etwas wie eine unbelebte Natur.<sup>22</sup> Sie kann nur als Reiz aus der Umwelt bestimmt werden, ist also als Reiz vom System her bestimmt. Die äußere Natur ist unerregbar, sie hat, wie Schelling auch sagt, keine „Receptivität“<sup>23</sup> für äußere Reize; das heißt aber nicht, daß sie nicht eine reizende *Funktion* haben kann.<sup>24</sup> Andererseits bleiben aus der Metaper-

<sup>20</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Von der Weltseele. Eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (1798), hrsg. v. Jörg Jantzen. In: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Hans Michael Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs, Jörg Jantzen, Hermann Krings und Hermann Zeltner, Bd. I/6, Stuttgart 1976 ff., 218; vgl. auch 'Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie' (1799), hrsg. v. Wilhelm G. Jacobs und Paul Ziche, *Werke* Bd. I/7, 84.

<sup>21</sup> Ebd., I/7, 119.

<sup>22</sup> Ebd., 132.

<sup>23</sup> Ebd., I/6, 255; vgl. auch I/7, 69, 120, 126, 131 f.

<sup>24</sup> Goethe hat diesen Aspekt, der auch für Hölderlin zentral ist, nicht gesehen, wenn er eine angeblich falsche Terminologie kritisiert. „Von *organisch* kann der Gegensatz nur *unorganisch* heißen, oder [...] *anorganisch* (ἀνόργανος). *Anorgisch* würde als Nachbildung von ἀνόργος *zornlos* bedeuten. Die Sylbe *an*, obgleich nicht Stammsylbe, begründet im Deutschen wie im Griechischen den Unterschied zwischen Worten mit derselben Hauptsylbe *org*, und darf darum nicht unterdrückt werden. Die Kürze des Worts ist keine Empfehlung desselben, wenn sie Zweideutigkeit veranlaßt.“ (Johann Wolfgang von Goethe, *Sophien-Ausgabe* [wie Anm. 19], I/40, 334.) In dieselbe Richtung argumentiert noch Mögel, der *Pathos* (StA IV, 267, s.u.) und *Zornlosigkeit* gegeneinander ausspielen möchte und dadurch den systemtheoretisch-dynamischen Zuschnitt der *Negation* bei Hölderlin ausblendet (Ernst Mögel, *Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles-Tragödie*, Stuttgart/Weimar 1994 (Diss. Tübingen 1992), 245).

spektive der theoretischen Beschreibung Organisches und Anorganisches, reizbare und reizende Natur „*wechselseitig von einander Ursache und Wirkung*“:<sup>25</sup> sie machen insgesamt wieder eine Organisation aus.

Hölderlin greift den Terminus auf, schärft ihn zum „Aorgischen“.<sup>26</sup> Die harte Vokalkollision bringt A und O zueinander – eine Anspielung auf eine säkulargöttliche Totalinstanz; es wird sich zeigen, daß dies einen klaren operationalen Sinn erhält. Hölderlin baut ihn zum systemtheoretischen Reflexionsbegriff aus. Fünf Momente möchte ich herausheben.

1. Zunächst einmal meint das Aorgische die *Negation des Organischen* – und ist gerade deshalb natürlich an den Begriff von Organisation gebunden, ja, Hölderlin verwendet ihn so gut wie nie substantivisch, sondern meist als Adjektiv und im Komparativ: Aorgischeres bleibt damit in einem Gradationskontinuum mit Organischerem verbunden. Es bezeichnet das Unsystemische, d.h. das Unverbundene, Trennung und Absonderung. Hölderlin schreibt an Schelling, „daß die Seele im organischen Bau, die allen Gliedern gemein und jedem eigen ist, kein einziges allein seyn läßt, daß auch die Seele nicht ohne die Organe und die Organe nicht ohne die Seele bestehen können, und daß sie beede, wenn sie abgesondert und hiermit beede aorgisch vorhanden sind, sich zu organisiren streben müssen und den Bildungstrieb in sich voraussetzen.“

<sup>25</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Werke* [wie Anm. 20], Bd. I/7, 120.

<sup>26</sup> Der Begriff ist in den letzten Jahren verstärkt in den Blick gekommen. Hans Schwerte (d.i. Hans Ernst Schneider, der nach einer Karriere in der SS nach dem Krieg unter neuem Namen bis zum Rektor der TH Aachen aufstieg; *Aorgisch*, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 34, 1953, 29-38) hatte ihn in den Kontext von Schelling und Goethe gestellt und dabei auf die Dimension des Bedrohlichen, der schicksalhaften Abgründigkeit, des Dämonischen abgehoben, wozu ältere Forschung herangezogen wird; hier schwingt viel problematischer Zeitgeist mit, der durch die lange camouflierte, erst 1995 aufgedeckte SS-Vergangenheit des Autors noch verschärft wird. Der Sache nach war diese Lesart zunächst bestimmend. Anke Bennholdt-Thomsen hingegen hat den positiven Aspekt des Begriffs stark gemacht (Die Bedeutung der Titanen in Hölderlins Spätwerk. In: *HJb* 25, 1986/87, 226-254; Dissonanzen in der späten Naturauffassung Hölderlins. In: *HJb* 30, 1996/97, 15-41). Ulrich Gaier (Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen und Basel 1993) hat den Begriff erstmals in den Kontext der Organisationstheorie gestellt und seine Organisation mit dem Begriff der Organisation hingewiesen; er stellt dabei wiederholt heraus, daß Hölderlin mit dem Begriff an eine schon im Hyperionkontext vorgeprägte Ambivalenz des Begriffes anschließt.

(StA VI, 347) Die Stelle bezieht diese Absonderung reflexiv auf das Verhältnis von Teil und Ganzem. Sie macht deutlich, daß es sich um eine systemtheoretische Kategorie handelt, die selbstbezüglich das Verhältnis von Organischem und Aorgischem im Auge hat.

2. Die Differenzierungen eines Systems bilden sich, sagt Hölderlin, aus einem „Theilbaren Unendlichem Aorgischem, in welchem alles organischere enthalten seyn muß“. (StA IV, 269) An dieser Stelle avanciert das Aorgische also zum *Möglichkeitsgrund von Organisationen*. Man kann ihn also durchaus mit dem „Absoluten“ der Idealisten, dem „Unendlichen“ der Romantiker oder dem „Sein“ bei Herder abgleichen. Hölderlin stellt das Aorgische in die Kontinuität des „Seins“ oder der „Schönheit“, die er Mitte der 1790er Jahre dem Dasein auf der exzentrischen Lebensbahn oder den Differenzierungen des urteilenden Bewußtseins als Ideale eingeschrieben hatte – und zwar nicht als harmonikale Versöhnungsinstanz, sondern als Emotivatoren zur Begründung für Leid und Sehnsucht. Konstitutiv ist gerade, daß sich das Aorgische als „Extrem [...] des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten“ (StA IV, 155) jeder Zugriffsmöglichkeit widersetzt. Es ist in gewissem Sinne ein Abgrund, in dem man sich verliert, Abgrund in einem wörtlichen Sinne: Gründung in und durch seine Abwesenheit. Dieser Abgrund macht Konjekturen nötig, und er macht Konjekturen möglich. Er eröffnet einen Möglichkeitsraum, der Differenzierungs- und Entdifferenzierungsprozesse in Gang hält. Dem entspricht traditionell die theologische Doppelbesetzung als Abyssus der Schöpfung und als Abgrund der Apokalypse<sup>27</sup> – die „Todeslust“ als das „wunderbare Sehnen dem Abgrund zu“ in ‘Stimme des Volks’ (vgl. StA II, 50, 52) und der Abgrund, an den selbst die Götter reichen müssen und der von den „Sterblichen“ ihnen vermittelt wird, in ‘Mnemosyne’ (vgl. StA II, 195).

3. Es ist wichtig, sich klar zu machen, daß diese Grundlegung nicht im Sinne einer substanzialen Letztbegründungsinstanz eingeführt wird. Es ist zunächst einmal ein *funktionaler* Begriff, der eine bestimmte Logik von Texten in Gang setzt.<sup>28</sup> Darin korrespondiert das Aorgische durchaus Begriffen wie Natur, ganzer Mensch oder Ursprung, die zum Teil –

<sup>27</sup> Vgl. Alfred Doppler, *Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs*, Graz/Wien/Köln 1968.

<sup>28</sup> Zu dieser Unterscheidung schon Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, Berlin 1910.

wie der Naturbegriff im ‘Grund zum Empedokles’ etwa – als Reformulierungen für das Aorgische eingesetzt werden. Als ideale Anfänge konstituieren diese Begriffe Diskurse, die sie gerade ersetzen sollen und so zweite Naturen als kulturelles und insbesondere textuelles Surrogat konstituieren. Mit Hyperion: „Ideal wird, was Natur war“, „Ideal ist, was Natur war“ (StA III, 63). Ihre positive Konnotation zeigt schon, daß es sich nicht um Schwundstufen oder Defizienzen, sondern um authentische Möglichkeiten handelt. Es ist die sentimentalische, man könnte auch sagen: konjekturale Existenz der Moderne. Der Begriff des Aorgischen ist funktional äquivalent, trägt aber eher negative Konnotationen des Unheimlichen, Bedrohlichen usw. Das hat eine kritische Funktion: es verhindert von vornherein ein sehnsüchtiges Verfallen an Utopieinstanzen. Jede ungebrochene Sehnsucht zurück in den Paradiesgarten wird damit unterlaufen, denn ohne die innere Wildnis des Aorgischen verkäme er zu hemmungloser Schrebergärtneridylle. Für ein Allzuwörtlichnehmen der üblichen Entfremdungsretorik von Moderne-Erzählungen wird erst gar kein Raum gegeben. Die negative Konnotation betont also den funktionalen Charakter des Aorgischen in einer Logik der kulturellen Kompensation. In diesem Sinne ist das Aorgische eine nachdrücklich formale Kategorie. Dies markiert nicht zuletzt die Artificialität des Terms.

4. Im Kontext der Tonlehre wird das Aorgische mit dem heroischen Ton assoziiert. „Das epische [...] *Gedicht* ist in seiner Bedeutung das *pathetischere*; das heroischere aorgischere“. (StA IV, 267) „Es ist die Metapher großer Bestrebungen“, die sich aber so nicht einfach als „Energie und Bewegung und Leben“ darstellen können, sondern zu „Präzision und Ruhe und Bildlichkeit“, d.h. in der Darstellung zum naiven Ton tendieren, gerade um die ihm eigene Energie freisetzen zu können. Damit zeigt sich das Aorgische als ein zentraler poetologischer Begriff. Nimmt man die Tontrias als Leitfaden einer Rekonstruktion von Hölderlins Poetik, dann betont der heroische Aspekt gerade die Grundannahme, daß ein Ton – oder eine „Stimmung“ – nicht einfach für sich besteht, sondern über sich hinaus strebt zu Darstellung in einem anderen Ton. Hölderlin hat dies in seiner Tonlehre mit der Unterscheidung von „Grundton“ und „Kunstcharakter“ gefaßt, die in einem geradentgegengesetzten oder harmonisch-entgegengesetzten Verhältnis stehen. Ich komme im Zusammenhang mit dem Begriff der Auflösung auf diesen Aspekt noch zurück.

5. Die poetologische Bedeutung des „Aorgischen“ hat noch eine weitere Dimension. Der Begriff des Aorgischen erschöpft sich nicht in der Begrenzung von Systematisierungsoperationen, er bezeichnet auch nicht einfach einen Möglichkeitsraum von Nochnichtorganisiertem. Er ist dynamisch gedacht als das „desorganisierende“ (StA IV, 155), als eine Störung, die den in der oben in der Briefstelle an Schelling zitierten „Bildungstrieb“<sup>29</sup> freisetzt. Möglichkeit und Endlichkeit müssen *bergestellt* werden. Und wenn diese Aktion nicht „dämonischen Mächten“, dem „Schicksal“ oder der „Natur“ überlassen werden soll, deren Masken ja vor allem nackte Machtinteressen gerne aufsetzen, dann muß dies als kulturelle Aufgabe ernst genommen werden. Damit gewinnt das Aorgische eine verfahrenslogische Dimension, die dann auch seine Tragweite als poetologische Kategorie ausmacht.

Mit Blick auf die Systemtheorie kann man diese Begriffsbestimmungen auch so zusammenfassen: das Aorgische bringt das Moment der Störung auf den Begriff und fungiert als Antagonist zur Tendenz der gleichgewichtigen Organisation. Es ist ein dezidiert funktionaler, antisubstanzieller Begriff.<sup>30</sup> Man kann dies im Sinne eines irreduziblen, nicht vollständig in Systemprozessen aufzuhebenden Moments des Konkreten, Indivi-

<sup>29</sup> Hölderlin griff diesen Begriff, der in der kontemporären Diskussion prominent war, mehrfach auf (vgl. dazu Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp und Violetta Waibel (Hrsg.), „Wo sind jetzt Dichter?“. Homburg und Stuttgart 1798-1800, (= Hölderlin-Texturen; 4), Tübingen / Marbach 2003, 189-223).

<sup>30</sup> Die Funktionalität des Begriffs bei Hölderlin erinnert an Luhmanns Systemtheorie. Der Begriff des Aorgischen operiert zunächst dezidiert auf einer abstrakten, systembeschreibenden Ebene – keineswegs im Gegensatz zu Luhmann, der ja auch betont, daß wissenschaftliche Theorien im allgemeinen und im besonderen die Systemtheorie als Beobachtungssystem selbst unausweichlich systemischen Charakter hat. Dies (ver)führt – auch wenn damit an dieser Stelle das methodische Grundprinzip einer strikt historischen Ausrichtung durchbrochen wird – zu einem Seitenblick auf das „Aorgische“ aus dem Blickwinkel der Systemtheorie. Ein Ansatzpunkt ist sicher Luhmanns Begriff der *Latenz*, genauer: der *strukturfunktionalen* Latenz im Gegensatz zur faktisch-kontingenten oder prinzipiellen Latenz (vgl. Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M. (1984) 1999, 459). Die Opposition zum System/Organismus als solchem, die Erzeugung von Möglichkeits- und Alternativzuständen, die Störung von Systemprozessen – dies alles assoziiert das Aorgische mit dem Begriff der Latenz (auch wenn sich der funktionale Vergleich nicht in diesem Punkt erschöpft). Die funktionale Latenz ist nicht nur ein Bereich von Un-

duellen verstehen, wie es etwa den Unverfügbarkeitskern der Wahrnehmung ausmacht. Es konstituiert damit die Dynamik und Zeitlichkeit von Systemen, und damit auch ihren Status als Konjekturen in ihrer Endlichkeit, ihrer Fruchtbarkeit, ihrer Vorläufigkeit. Aus der Sicht des Systems löst sich also das Problem der Unerreichbarkeit einer Authentizitätsverheißenden Absolutheitsinstanz als ein Scheinproblem auf, wenn man sie erst in seiner spezifischen Funktion erkannt hat. Aus der Perspektive der Einzelnen allerdings bleibt die Einsicht, daß sie in den systemischen Prozessen, die ihr Leben prägen, keine unmittelbare Rolle mehr spielen.

bewußtem oder Ungewußtem, sondern ein Bereich des im System konstitutiv Unkommunizierbaren, das gerade durch seine Ausschlußfunktion das System stabilisiert. Luhmann verbindet nun den Umschwung von einer stratifizierten, hierarchischen Gesellschaft zu einer funktionalen Gesellschaft, den er bekanntlich im späten 18. Jahrhundert diagnostiziert, in Verbindung mit einem entscheidenden Statuswechsel von Latenz. Funktionale Gesellschaften vereinnahmen Latenzen und lösen sie auf, ja, Luhmann kehrt provokant das Verhältnis von Latenz und Aufklärung um und macht gerade einen Schwund der Latenzen im 18. Jahrhundert für das Aufkommen von Aufklärung verantwortlich (vgl. ebd., 465 f.). Einfache Karnevalisierungen, Latenzverwaltungsinstanzen wie Narren oder Arkanwissen werden obsolet, verschwinden oder verändern sich grundlegend. „Was möglich bleibt, ist dann nur noch eine Art blinder, sprachloser, funktionsloser Terrorismus“ (465). Prekär wird damit, so scheint es, auch das „Aorgische“, zumal im gegenwärtigen hochalarmierten Antiterrordiskurs und zumal auch angesichts von Hölderlins faschistischer Funktionalisierung und der Begriffsgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg (vgl. den Kasus Schneider/Schwerte [Anm. 26]). Um zunächst bei Luhmann zu bleiben: seine genauere Analyse von Latenz in funktionalen Systemen kommt zu einem etwas differenzierteren Schluß. In der Reflexion auf Latenz „informiert die Gesellschaft sich darüber, daß sie nicht wissen darf, was sie nicht wissen darf. Die Funktion der Latenz erfordert eine Latenz der Funktion.“ (469) Diese Latenz der Funktion nun ist auch für die Konjunkturalität grundlegend; „versetzt die funktionale Analyse Bekanntes und Vertrautes [Begriffenes, Organisiertes], also ‚manifeste‘ Funktionen (Zwecke) und Strukturen in den Kontext anderer Möglichkeiten“ (88), so bedeutet Latenz der Funktionen: Immer schon-anders-sein-können, Veränderbarkeit, Zeitlichkeit der Strukturen, die durch eine jeweils (kontingente) Manifestierung von Funktion sich in Systemkontexten konkret einlösen läßt. So bleibt – ein von Luhmannianern über seinen luziden Systemoperationen gerne übersehener Punkt – auch die funktionelle Analyse jeweils konjunktural. Was Hölderlin allerdings dezidiert in Texten umsetzt, ist die Operationalisierung dieser Latenz, ist die Poetik des Aorgischen. Um diese poetologische Einsicht bringt Luhmann weniger die Terrorismusfurcht als vielmehr sein verkürzter Text- und Schriftbegriff (vgl. z.B. 468).

Das Programm einer Organisation des Aorgischen bringt eine Fülle von Erfahrungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf eine allgemeine Formel. Zu denken wäre an die Einführung einer soziologischen Perspektive, die Gemeinschaften nicht mehr nur als Zusammensetzung von Individuen denkt, sondern als überindividuellen Systemprozeß. Zu denken wäre an Adam Smiths Ansatz einer moralfreien Ökonomie, die Egoismen als notwendig für das Gemeinwohl rehabilitiert. Zu denken wäre an Keplers Übergang von perfekten Kreisbahnen zu Ellipsenbahnen. Zu denken wäre an die Einführung des pythagoreischen Kommas in der temperierten Stimmung. Zu denken wäre an die Methodisierung der Vivisektion in der Biologie. Zu denken wäre nicht zuletzt an die Französische Revolution, die die Frage nach der Konstitution von Politik und der Funktion von Macht und Gewalt akut stellte. Hier ging es nicht nur um die Frage: Evolution oder Revolution?, es ging auch um das Paradox der Souveränität, das Paradox, daß der Souverän Recht und Gesetz aus einem rechtlosen Zustand konstituiert, nämlich der Verfügung über den Ausnahmezustand, und daß mit der Übertragung der Souveränität ans Volk auch der Ausnahmezustand latent allgegenwärtig wird.<sup>31</sup> Die Organisation des Aorgischen – das heißt also nicht einfach nur Kompensation und Trost angesichts dämonischer Mächte. Es heißt nicht nur einfach privatistische Fortschreibung unversehrter Individualtotalität gegen transzendente Obdachlosigkeit. Es geht viel eher darum, gesellschaftliche und sprachliche Systeme in ihrer überindividuellen Konstruiertheit und Dynamik adäquat zu erfassen und in diesem Bewußtsein ihre Prozesse so zu gestalten und umzugestalten, daß sie angemessene Sphären individueller Lebensentwürfe bereitstellen und die latente Bedrohlichkeit und Anonymität für die Einzelnen bannen. Gerade deshalb ist die Organisation des Aorgischen im doppelten Sinne des Genitivs zu verstehen: als Einbindung von Störungen genauso wie als ihre systemische Gestaltung!

### III

Diese Organisation des Aorgischen wird von Hölderlin u.a. am Begriff der „Auflösung“ festgemacht. Auflösung ist ein assoziationsfroher, ein

<sup>31</sup> Dazu unter Rekurs auf die Souveränitätstheorie Carl Schmitts Giorgio Agamben, *Homo sacer* [wie Anm. 2].

bequemer Begriff, ein interdiskursiver Knotenpunkt.<sup>32</sup> Als mikroskopische Metapher besagt er: Auflösung vom Vagen im Bestimmten, das Setzen und Klären von Unterscheidungen. Dies weckt Assoziationen von der platonischen *Dihairesis* bis hin zur ersten Phase der Ästhetik und ihrem leibnizianischen Programm der Auflösung von dunklen Vorstellungen in klare und deutliche. Als mathematische Metapher ist die Auflösung von Gleichungen nach einer Unbekannten eine Variante der epistemologischen Metapher einer Auflösung von Problemen und Rätseln. Wichtig ist dabei die Etablierung eines komplexeren Rätselbegriffs im späten 18. Jahrhundert. Goethe etwa läßt Wilhelm Meister über Shakespeare sagen: „Es scheint, als wenn er uns alle Rätsel offenbarte, ohne daß man sagen kann: »hier oder da ist das Wort der Auflösung«.“<sup>33</sup> Gerade die Frühromantiker entfalten daraus das Konzept eines Rätsels, dessen „Auflösung“ die Enigmatik fortschreibt<sup>34</sup> – ein Konzept, das nicht zuletzt für die Hermeneutik prägend ist. Diesen Ansatz, das wird zu zeigen sein, teilt Hölderlin bis in seine ‚Theorietexte‘ hinein. Die „An-

<sup>32</sup> Während Zedlers ‚Universallexikon‘ Auflösung noch terminologisch unter den Stichworten *analysis*, *menstruum*, *resolutio* und vor allem *solutio* mit jeweiligen Spezifikationen abhandelt, führen die Wörterbücher von Adelung und Campe die Aspekte des Aufbindens („Schnürbrust auflösen“), Zerlegens ins Bestandteile (Sätze, Tiere bei der Jagd, Tod), chemische Auflösung, Auflösung von Rätseln, weiter von Sozialverbänden (Gesellschaft, Heere, Staat) und schließlich auch des Übergehens in einen anderen Zustand an (Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon*, Halle/Leipzig 1734, ND Graz 1961, Bd. 2, 36 f.; Bd. 20, 833-845; Bd. 31, 745; Bd. 29, 653 f. und Bd. 31, 652-669. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders der Oberdeutschen, Bd. 1, Leipzig 1793, 509 f.; Johann Heinrich Campe (Hrsg.), *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. 1, Braunschweig 1807, 242 f.).

<sup>33</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Werke* (Hamburger Ausgabe), hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 7, Hamburg 1950, 192.

<sup>34</sup> So heißt es bei Friedrich Schlegel in den *Lyceums-Fragmenten*: „[96] Ein gutes Rätsel sollte witzig sein; sonst bleibt nichts, sobald das Wort gefunden ist“ (*Kritische Schriften und Fragmente*, hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, Bd. I/2, 158). In seinem finalen *Atheneumsaufsatz* ‚Über Unverständlichkeit‘ zitiert er das Prinzip einer „sokratischen Ironie“ aus derselben Sammlung und hofft, es werde „Leser geben die lesen können“, die nämlich Latenz als Energiequelle verstehen: „»Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr draus lernen wollen.«“ (Ebd., 371)

lage zur Auflösung<sup>35</sup>, nicht sie selbst ist schon für Herder das Entscheidende; das Ganze des Sinnes, das Ganze der Geschichte läßt sich, so fährt er fort, nur aus der Kürze der endlichen Lebenszeit von einem zufälligen Standpunkt aus konjizieren, wo sich „vielleicht *die schwersten Töne zur süßesten Auflösung* wickeln“. Damit ist auch schon die musikalische Metapher der Auflösung von Dissonanzen in Konsonanzen aufgerufen. „Lebendige Töne sind wir.“ (StA III, 159) Allerdings formuliert Hölderlin hier keineswegs nur die Auflösung der „Dissonanzen der Welt“ (StA III, 160) in einer großen Harmonie, sondern paradox: gerade die Auflösung der „großen Akkorde der Freude“ in „wandelnde Melodien“ ist nötig, um „im Wechsel das Vollendete“ darzustellen (StA III, 148); hingegen: „Hörtest du nie die Melodien des Schiksaals rauschen? – Seine Dissonanzen bedeuten dasselbe.“ (StA III, 201, auch 192 und 193) Dieser musikalischen Metaphorik nachzugehen, wäre ein weitläufiges und interessantes Thema, das ich hier ausklammere.

Statt dessen gehe ich aus von der chemischen Metapher, nämlich der Auflösung von festen Stoffen in einem homogenen Lösungsmittel. Sie ist für Hölderlins Reformulierung der konjekturalen Systemtheorie zentral; diese Rekonstruktion sichert den Begriff vor der Beliebigkeit durch allzu große Assoziationsfreude.

Auflösung ist ein Basisbegriff der Chemie. „Corpora non agunt nisi fluida“, keine chemische Reaktion ohne Auflösung des Festen in Flüssigem.<sup>36</sup> Dementsprechend suchte die Alchemie nach dem Universallösungsmittel, dem menstruum universale, und gestaltete dieses magische Phantasma als pansexuelle Vereinigungs- und Zeugungsikonographie.<sup>37</sup> Der Durchgang durch einen solchen Auflösungszustand galt aber auch in der sich etablierenden wissenschaftlichen Chemie als Modell der chemischen Reaktion und Voraussetzung der Rekombination der Ele-

<sup>35</sup> Johann Gottfried Herder, 'Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit'. In: ders., Werke [wie Anm. 19], Bd. 4, 11-107, hier 106. Herder formuliert an dieser Stelle, die nochmals die epistemologische Position seiner Geschichtsphilosophie in der Geschichte selbst reflektiert, bereits die Grundidee eines systemtheoretischen Ansatzes, den er dann in den 'Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit' ausführt und theoretisch reflektiert.

<sup>36</sup> Chemie von χυμός = das Flüssige.

<sup>37</sup> Schöne Beispiele bei Alexander Roob, Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik, Köln u.a. 1996, z.B. 442 f.

mente durch „Wahlverwandtschaften“ und ähnliches, auch wenn die Begriffsverwendung bald spezifischer wurde.

Kant interpretierte im Kontext seiner dynamistischen Naturphilosophie Auflösung als „Intussusception“<sup>38</sup>, also als Ineinanderenthaltensein von Solvens und Solvendum, die er nach wie vor getrennt dachte. Schelling dagegen verstand sie als Entstehung eines einheitlichen neuen Stoffes. Die Mischung der Elemente verlagerte er auf eine tiefere Ebene, auf die Ebene der ontologischen Grundkräfte oder „Actionen“, welche er allen Erscheinungen und Entitäten als „transzendente“ Tiefendimension einschrieb. Wie im Atomismus den Erscheinungen das Chaos der atomaren Kombinatorik unterlegt worden war, sieht Schelling in der Natur „das Schauspiel eines *Kampfs zwischen der Form und dem Formlosen*“.<sup>39</sup> Für dieses Wechselspiel setzt Schelling als Modell die Chemie an.

Jede chemische Reaktion ist, wie Schelling sagt, eine „*Auflösung des Heterogenen im Heterogenen*“<sup>40</sup> und durchläuft einen Zustand der Indifferenz.

*Alle Verschiedenheit der Naturproducte kann nur von der verschiedenen Proportion der Actionen herrühren. Alle Mannichfaltigkeit der Natur ist allein in den Elementar-Actionen zu suchen, die Materie ist überall Eine, nur die Proportionen der ursprünglichen Combination sind verschieden. Da der Zwang zur Combination durch die ganze Natur statt findet, so muß in jedem Product die ganze Natur ursprünglich sich durchdringen. In jeder Materie sind alle ursprünglichen Actionen ursprünglich enthalten. Aber nur zum Absolutflüssigen können alle ursprünglichen Actionen, ihrer Individualität unbeschadet, sich vereinigen. Das Absolutflüssige aber kann sein Daseyn nicht anders als durch Decomposition offenbaren. Indecomponirt ist es für die Empfindung = 0, denn in ihm heben alle Actionen sich wechselseitig auf, so, daß keine die andere bis zu irgend einem sensibeln Effect kommen läßt. Aber das Absolutflüssige ist seiner Natur nach das decomponibelste, denn es ist in ihm das vollkommenste Gleichgewicht der Actionen, das sonach durch die leiseste Veränderung gestört wird.*<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Darmstadt 1983, 93.

<sup>39</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Werke [wie Anm. 20], I/7, 92.

<sup>40</sup> Ebd., 265.

<sup>41</sup> Ebd., 93 f.

Erscheinungen werden also als Resultate einer Gleichgewichtsstörung verstanden. Ohne ein Gegenprinzip, so Schelling, „würde die ganze Natur in eine allgemeine Continuität sich auflösen“.<sup>42</sup> Die Antagonisten des Amorphen und der Individualität immer dynamisch in Übergängen; „die Natur“ mache „das indecomponible“, also das Amorphe, Flüssige, „durch Composition, und das [Incomponible] durch Decomposition bildsam“.<sup>43</sup> Das Grundprinzip des Amorphen, des Anorgischen versteht Schelling als „Begriff der *Nichtdarstellbarkeit*, und nichts mehr und nichts weniger ist unter dem Begriff des *Stoffs* zu denken.“<sup>44</sup> Der reine Stoff, die *materia prima* erscheint zunächst und zumeist in chemischen Verbindungen. Gemeint ist natürlich zunächst die chemische Darstellung, d.h. materielle Vergegenständlichung; dennoch gewinnen solche Sätze in einem poetologischen Licht ihre eigene Bedeutung.

Schelling spielt im 'Ersten Entwurf eines Systems der Naturphilosophie' eine ganze Reihe von Naturphänomenen und naturphilosophischen Konzepten metaphorisch durch, um sie als Vereinigung der Naturphilosophie in einem einheitlichen Grundprinzip zu erproben. Nachdem er schließlich auch die Chemie behandelt hat, sieht er sich schließlich zu dem „Geständnis“ veranlaßt, daß auch mit der chemischen Auflösungsmetaphorik keine Lösung des Grundlagenproblems gegeben sei, denn schließlich reproduziert auch die Analyse der Chemie nur die Grundstruktur, daß die bestehenden Erscheinungen und Eigenschaften an ein höchst vergängliches und begrifflich undarstellbares Durchgangsstadium gebunden sind. Die Einsicht, daß dieses Begründungsproblem als ein Scheinproblem sich auflöst, wenn man die Begründungsinstanz nicht zum absoluten transzendentalen Quasiobjekt verdinglicht, sondern als Diskursoperator auffaßt, der die (theoretischen) Systemoperationen seiner metaphorologischen Naturphilosophie treibt, deutet Schelling an einer Stelle am Ende des 'Ersten Entwurfs' an. Die „EINE *Ursache*“<sup>45</sup>, so stellt er im Rückblick fest, habe sich im Gang der Reflexion nicht eingestellt, kein naturwissenschaftliches Feld zeigt sich als absolute Metapher, die alle anderen konstituieren würde. Die Annahme dieses

<sup>42</sup> Ebd., 92.

<sup>43</sup> Ebd., 96. Die Konjektur „Incomponible“ nach Manfred Schröter in den von ihm herausgegebenen Schriften, München 1857, ND Darmstadt 1967, I/3, 38.

<sup>44</sup> Ebd., 250.

<sup>45</sup> Ebd., 265.

letzten Naturgrundes, der alles von vornherein in sich enthält, hat einen anderen Sinn, der nicht auf der Objektebene liegt. Er ist strukturell, d.h. die Suche nach dieser Ursache erweist sich als ein regulatives, operationelles Prinzip der Naturphilosophie, die „Ursache“ kann „nichts Reelles seyn: sie kann also nur als *Act* vorgestellt werden, als ABSOLUTE SYNTHESIS, welche nur ideell ist“.<sup>46</sup>

Im Athenäumskreis hatte mit dem Programm der poetischen Chemie auch der Begriff der Auflösung metaphorische Konjunktur. Schlegel etwa schreibt im Zusammenhang mit der Französischen Revolution von der „chemische[n] Natur des Romans, der Kritik [...], der Geselligkeit, der neuesten Rhetorik und der bisherigen Historie“.<sup>47</sup> Novalis schließt den Begriff der Auflösung an eine Theorie des Witzes in systematologischen Kategorien an. „In heitern Seelen giebt's keinen Witz. Witz zeigt ein gestörtes Gleichgewicht an: er ist die Folge der Störung und zugleich das Mittel der Herstellung. Den stärksten Witz hat die Leidenschaft. Der Zustand der Auflösung aller Verhältnisse, die Verzweiflung oder das geistige Sterben ist am fürchterlichsten witzig.“<sup>48</sup> Damit ist nicht nur eine Theorie des Humors alludiert<sup>49</sup>, sondern auch eine Theorie lebendiger Zeit in der Dichtung. „Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehn uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkürzen, zur assimilirenden Wirksamkeit. [...] Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit und Zukunft durch Beschränkung. Es entsteht Kontiguität, durch Erstarrung Krystallisazion. Es giebt aber eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identifizirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters.“<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Ebd., 271.

<sup>47</sup> Friedrich Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente [wie Anm. 34], Bd. I/2, 248.

<sup>48</sup> Novalis, Werke [wie Anm. 11], Bd. 2, 243.

<sup>49</sup> Zwar nicht für den Humor direkt, wohl aber bei der Kategorie des „Lächerlichen“ fällt bei Jean Paul der Begriff der Auflösung; es bestehe nämlich „in der plötzlichen Auflösung der Erwartung von etwas Ernstem in ein lächerliches Nichts“ (Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. In: ders., Sämtliche Werke, hrsg. v. Norbert Miller, München 1963, I/5, 102).

<sup>50</sup> Novalis, Werke [wie Anm. 11], 283.

Es ist von der skizzierten Grundstruktur der chemischen Auflösung nur noch ein kleiner, aber entscheidender Schritt zu der Theorie der Auflösung, die Hölderlin im Theoriefragment 'Das Werden im Vergehen' (StA) bzw. 'Das untergehende Vaterland...' (FHA) entwirft. Entscheidend scheint mir hier nicht einfach nur der propositionale Gehalt, dem sich Analysen von Hölderlins „theoretischen“ Texten häufig verschreiben; es kommt hier auch auf das Funktionieren des Textes, vulgo seine Theorieperformanz an. Es ist ein Essay im wörtlichen Sinne: ein theoretischer Versuch, der eine Erfahrung macht. Das ist die entscheidende systemtheoretische Pointe des Textes.<sup>51</sup>

Es geht um den Durchgang durch ein aorgisches Moment offener Möglichkeiten. Hölderlin konzentriert sich dabei zunächst auf den er-

<sup>51</sup> Der Begriff der Auflösung bei Hölderlin ist, soweit ich sehe, in der Forschung noch nicht eigens systematisch erschlossen worden. Natürlich ist er in jeder Analyse von 'Das Werden im Vergehen' prominent. Es dominieren dabei geschichtsphilosophische Lesarten. Gerhard Kurz bettet den Begriff ein in die philosophische Rezeption der Französischen Revolution in Deutschland, die er unter Rückgriff auf einen existentiellen Zeitbegriff (Heidegger, vermittelt über Gadamer) auf eine Freisetzung von politischer Handlungsenergie durch eine Dichtung der geschichtlichen Utopie einmünden sieht. Helmut Bachmaier (Hölderlins Erinnerungsbegriff in der Homburger Zeit. In: Christoph Jamme und Otto Pöggeler (Hrsg.), Homburg vor der Höhe in der deutschen Geistesgeschichte, Stuttgart 1981, 131-160) stellt das Fragment in den Kontext des Erinnerungsbegriffes, den er als eine zentrale Kategorie bei Hölderlin ansetzt; neben der geschichtsphilosophischen Bedeutung geht er auch auf Gattungsfragen ein, wie sie am Ende des Textes behandelt werden. Johann Kreuzer (Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten „Das untergehende Vaterland ...“ und „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist ...“, Königstein 1985) gibt einen sehr ausführlichen, textnahen Kommentar, der neben der chronologischen auch die logische Dimension des Textes herausarbeitet; er versteht die idealische Auflösung als Statusbestimmung von Dichtung insgesamt. Damit kommt eine poetologische Dimension des Begriffs der Auflösung in den Blick, die durch den Bezug des Textes auf das Empedoklesprojekt noch plastischer wird (vgl. Ernst Mögel, Natur als Revolution [wie Anm. 24]; Theresia Birkenhauer, Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles, Berlin 1996); Birkenhauer versteht Auflösung als Beschreibung eines Textprozesses, der das „Opfer“ des Empedokles nicht als Untergang einer Person darstellt, sondern als allmähliche Auflösung einer dramatischen Figur in dialogischen bzw. diskursiven Zusammenhängen vollzieht.

sten Teil dieses Überganges, den Weg vom Festen zum Flüssigen sozusagen. Er denkt Auflösung als dreigliedrigen Prozeß; involviert sind (1) „das sich Auflösende“, (2) die „Auflösung an sich“ und (3) dasjenige, worin sich das Objekt der Auflösung auflöst (StA IV, 283). Ausgangspunkt ist ein bestimmter, faktisch vorgefundener Zustand, „eine *besondere* [...] Welt, und Verbindung der Dinge“ (282). Als das „untergehende Vaterland“ ist es „das sich Auflösende“, dem eine Auflösung widerfährt, eine Auflösung in einem aorgischen Zustand einer Unendlichkeit offener Möglichkeiten. Implizit repräsentiert auch der individuelle Ausgangszustand eine Totalität, die des Weltzustands nämlich, die sich in ihm monadisch spiegelt, weil seine vollständige Kennzeichnung, gut leibnizisch, auch alle Relationen zur Welt einschließt. Dieser Zusammenhang konstituiert einen konsolidierten Systemzustand, eine Organisation, bei der man zunächst und zumeist wohnt. Doch diese Totalität bleibt zunächst verdeckt und latent.

Ihre erste Erfahrung kündigt sich als „Schmerz“ an, sie wird als Verlust erfahren. Ursache dieser „Empfindung der Auflösung“ ist „das *Mögliche*, welches in die *Wirklichkeit* tritt“ (283). Dabei verwirklicht sich das Mögliche als solches, d.h. es tritt ein Zustand ein, der eine Fülle von Möglichkeiten realisiert und sie alle in einer offenen Schwebelage hält. Der Text spielt für diesen Zustand eine ganze Reihe von Bezeichnungen durch: „Leben“, „Unendlichgegenwärtiges“, „Unendlichreales“ (286), „Realtotales“, als „*das Unerschöpfte* und *Unerschöpfliche*“ usw.; diese terminologische Vielfalt zeigt schon, daß diese Instanz nicht direkt anzusprechen ist, sondern immer eine Abstraktion von einer konkreten Situation her bleibt. Man kann mit Blick auf den systematologischen Kontext natürlich auch kurz sagen: es ist nichts anderes als der Modus des Aorgischen als die der Organisation entgegengesetzte und sie ebenso bedrohende wie ermöglichende Instanz. Der bestehende, sich auflösende Zustand und dieses Aorgische – und nicht etwa ein nachfolgender bestimmter Weltzustand – machen „Anfangs- und Endpunkt“ der Auflösung aus, die der Text diskutiert.

Nach der üblichen anthropologischen Topik der Vermögenspsychologie von Sinnlichkeit, Verstand und Einbildungskraft, der, wie gesehen, auch die Topik der Töne bei Hölderlin entspricht, wird ein Übergang dieser ersten Empfindung in ein neues „Begreifen [...] des unbegreifbaren, Unseeligen der Auflösung“ postuliert, dem dann die „Erinnerung“ der Auflösung folgt. Der Text führt dieses Raster eng mit einer



Kombinatorik von Modalzuständen, die jeweils permutiert und den drei Elementen der Auflösung – Sich-Auflösendes, Auflösung an sich, neues Leben/Unerschöpfliches/Aorgisches – zugeordnet werden. Auf der Stufe der Empfindung, d.h. eigentlich unmittelbar vor ihrem Einsetzen, ist das Sichauflösende noch wirklich, die Auflösung an sich möglich; daraus folgt implizit die Notwendigkeit des Aorgischen. Auf der Stufe des Begreifens ist „das Neuentstehende Idealische“ möglich, die Auflösung an sich wird als wirklich anerkannt „und das sich Auflösende [ist] im Zustande zwischen Seyn und Nichtseyn im Nothwendigen begriffen“. Auf der Stufe des Erinnerns schließlich gilt: „Das neue Leben ist jetzt wirklich, das sich auflösen sollte, und aufgelöst hat, möglich (ideal alt), die Auflösung nothwendig“ (283). Erst mit der Auflösung wird also etwas für Erkennen und Erinnern geöffnet, weil erst jetzt die Distanz zur Lebenswelt sich einstellt, in der wir uns zunächst selbstverständlich und reflexionsfrei bewegen, und sich erst dann Subjekt und Objekt trennen. Die Erinnerung an die Auflösung – der Text spricht meist von „idealischer Auflösung“ (284) – ermöglicht einen Bezug auf ein Objekt, das sich aufgelöst hat.

Die reale Auflösung reißt „zwischen dem Neuen und dem Vergangenen“ eine „Lücke“, einen „Contrast“, einen Abgrund auf. Die idealische Auflösung dagegen leistet eine „Erklärung und Vereinigung der Lücke und des Contrasts“; sie bleibt „furchtlos“. Die Auflösung wird also in zwei Modi beschrieben, die in einem Darstellungsverhältnis zueinander stehen: die idealische ist Darstellung der realen Auflösung.<sup>52</sup> Das Verhältnis von idealischer und realer Auflösung wird im Text nun

<sup>52</sup> Diese Lesart weicht von einer weit verbreiteten ab. Es geht um die Formulierung: „und sie“ – „Diese idealische Auflösung“ – „stellt sie hiemit, als das was sie eigentlich ist, als einen reproductiven Act, dar“ (284, Z. 2 f.). Die Frage ist: wie ist dieses zweite „sie“ zu lesen, was stellt die idealische Auflösung dar? Normalerweise wird beim Aspekt der Reproduktivität eingehakt und direkt auf Erinnerung geschlossen: damit wird „die idealische Auflösung als ‘reproductiver Act’“ (Johann Kreuzer, Erinnerung [wie Anm. 51], 61) verstanden. Der Satz würde also sagen: Die idealische Auflösung stellt *sich selbst* als reproductiven Akt dar. Dann aber wäre er, wenn man die Pronomen einsetzt, zumindest ziemlich verquer formuliert. Nimmt man ihn – und was bleibt einem sonst? – beim Wort, dann besagt er: in der Erinnerung wird die *reale* Auflösung als reproductiver Akt dargestellt. Der Satz formuliert also in nuce Identität, nämlich in der Reproduktionsleistung, und Differenz der beiden Auflösungsmodi, die für den Darstellungsaspekt konstitutiv ist.

genauer analysiert. Während die reale Auflösung vom Endlichen zum möglichkeitsreichen Aorgischen geht, steht die idealische Auflösung auf dem Standpunkt des „Unendlichgegenwärtigen“ und blickt zurück auf zum „Endlichvergangenen“ (284 ff.). Das Organisationsprinzip des Textes ist dabei eine mehrfache Kreuzklassifikation entlang dem Schema der drei Töne des Naiven (n), Heroischen (her) und Idealischen (id). Dementsprechend werden drei Aspekte herausgestellt. Erstens wird der Gang „aus dem Unendlichgegenwärtigen“ (n) heraus betont; er versteht alle Zwischenstadien jeweils aus der Verschränkung von „Auflösung und Herstellung“ (n) und organisiert sie untereinander (her) und zu einem „Totalgefühl“ (id). Zweitens wird die Inversion der Bewegungsrichtung und des Zieles analysiert, also die Tatsache, daß im Gegensatz zur realen Auflösung der Gang jetzt „umkehrt vom Unendlichgegenwärtigen zum Endlichvergangenen geht“ (her<sup>53</sup>); die zielgerichtete Auflösung manifestiert sich individuell in jedem Punkt (n), bestimmt ihn „frei und vollständig“ (her) und fügt ihn in den Gesamtgang ein (id). Dritter Punkt ist das Verständnis der idealischen Auflösung als einer Rückkehrbewegung, die „umgekehrterweise vom Unendlichen zum Endlichen gehet, *nachdem sie vom Endlichen zum Unendlichen gegangen war*“ (id). Jetzt lassen sich die Pole der Auflösung als material gehaltvolles ‚Unendlichreales‘ bzw. als als geistreiches ‚Individuell-Ideales‘ (n) und der Übergang im ganzen nicht als „vernichtende Gewalt“, sondern als „(transcendentaler) schöpferischer Akt“ (her) beschreiben. Der Text bezeichnet dies auch als „mythischen Zustand“, der die Vereinigung nicht aus der Perspektive eines der beiden Pole – also in Form eines „lyrischen Unendlichrealen“ oder eines „episch darstellbaren individuellidealen“ – darstellt, sondern „tragisch“ im Gleichgewicht und einer sich kompensierenden Differenz hält (id); diese Beschreibung entspricht der des produktiven Zwischenstadiums der chemischen Auflösung als „Absolutflüssigem“, wie sie Schelling gegeben hatte.

Die Erinnerung macht also die Auflösung als eine Organisation verständlich, die ihre verschiedenen Stadien, Aspekte und Elemente – und d.h. insbesondere die Pole des Organischen und Aorgischen – analysiert und in einen temporalen Zusammenhang bringt. Sie tut dies *im Gegensatz* zur realen Auflösung, von der die ganze gerade referierte Pas-

<sup>53</sup> Schon die adversative Konstruktion des Abschnittes verweist auf den analytisch-argumentierenden Charakter.

sage die ideale Auflösung abgrenzt. Das aber heißt nichts anderes, als daß inmitten des Sich-Auflösenden und des Aorgischen nicht *eine* „Auflösung an sich“ steht, sondern daß auch dieser Auflösungsprozeß in zwei irreduzible Modi sich aufteilt. Mit anderen Worten: reale und ideale Auflösung stehen ihrerseits auch wieder im Verhältnis von Aorgischem und Organischem. So wie der ganze Auflösungsprozeß als Organisation beschrieben werden kann, so bleibt er auf der anderen Seite auch immer eine Form des Aorgischen. Die Pointe der ganzen Analyse besteht also darin, daß sich gerade nicht alles in einer großen wohlgefalligen Vereinigung und Letztbegründung aufhebt, sondern daß sich auf der Ebene der Reflexion die Gegensatzstruktur des Gegenstandes reproduziert – eine Theorieerfahrung, die Hölderlin immer wieder formuliert.

Diese selbstreduplikative Struktur und ihre Formulierung in einer Theorie der Zeit ist vor dem Hintergrund der Systematologie nun verständlich. Hölderlin spielt den Begriff der Auflösung als einen Systembegriff theoretisch durch. Er setzt an bei einer Grundbedingung der Systemtheorie, nämlich dem Selbsterhaltungstheorem. Selbsterhaltung ist ja nur möglich und nötig, wo permanent Auflösung droht. Auflösung bringt also eine Bedingung der Möglichkeit von Systemen, von Organisation auf den Begriff. Er ist damit eine Ausfaltung der systemtheoretischen Basiskategorie des Aorgischen als nichtsubstantialem Möglichkeitsgrund von Organisation. Die Analyse zeigt, daß Selbsterhaltung und Auflösung, Organisation und Aorgisches insgesamt wieder ein selbsterhaltendes Reflexionssystem bilden. Ein Witz der Analyse liegt darin, daß der letzte Grund dieses Systems theoretisch unverfügbar bleibt. Er wird sozusagen auch auf der Theorieebene in die Organisation eingeschlossen, ohne explizierbar zu sein. Auf diese Weise reproduziert sich also das Moment des Aorgischen auch bei dem theoretischen Ebenenwechsel. Damit wird die Frage nach einem Grund nicht beantwortet, sondern auf der Ebene der Theorieperformanz aufgelöst. Es entsteht also gerade nicht eine explizite und selbstdurchsichtige Metatheorie, sondern der Text erzählt zugleich auch von der Erfahrung ihrer Unmöglichkeit.

Dieser Ansatz unterscheidet den Begriff der Auflösung denn auch von Hegels Begriff der Aufhebung, an den er natürlich sofort erinnert und dessen dreifache Bedeutung – *negare, conservare, elevare* – sich den drei Aspekten der Auflösung zuordnen läßt: Auflösung eines Einzelnen,

Auflösung in der Erinnerung und Weitertreiben des Prozesses durch die Auflösung. Allerdings betont Hölderlins Begriff der Auflösung die Dynamik stärker. Vor allem aber teilt er nicht die teleologischen Implikationen der idealistischen Systeme, die immer auf eine Selbstbegründung durch eine Explikation des Absoluten als Ziel des Systems aus sind, sei es auch als Handlungsinstanz eines absoluten Ich oder als philosophische Universalmethode wie im Falle von Hegels Dialektik. Dagegen setzt Hölderlin konsequent die prozessuale Logik der Systematologie, die auf eine operationale Schließung hinausläuft, ohne länger einen substantialem Letztgrund unterstellen zu müssen. Die Erfahrung des Möglichkeitsgrundes steht nicht am unabsehbaren Ende eines teleologischen Prozesses, sondern ist in der Zeitlichkeit repräsentiert.

✓

Auflösung zeigt sich nun als ein Grundmoment von Zeitlichkeit als einer selbsterhaltenden Struktur. Das Fragment liefert nicht nur eine Geschichtsphilosophie (r)evolutionärer Übergangszeiten, sondern ist weit allgemeiner. Die Ausfaltung in verschiedene zeitliche Perioden, wie sie Hölderlin am Ende von 'Das Werden im Vergehen' andeutet, läßt sich auch als eine Illustration von Selbsterhaltung durch Iteration eines Pendelns zwischen individuellem Weltzustand und dem Unendlichlebendigen verstehen. Zeit wird dabei als *Darstellungsstruktur* herausgestellt. Man kennt das aus den philosophischen Systemen des Idealismus, wo ja auch eine metaphorische Zeitachse als Organisationsprinzip des Textes fungiert. Entsprechend läßt sich Hölderlins Entwurf auch als eine temporale Darstellung einer Organisation des Aorgischen lesen. Sie trennt analytisch die Momente eines Ereignisses, die letztlich infinitesimal dicht liegen. Die „Welt aller Welten, das Alles in Allen, welches immer *ist* und aus dessen Seyn alles angesehen werden muß, *stellt* sich nur in aller Zeit – oder [1.] im Untergange oder [2.] im Moment, oder [3.] genetischer im werden des Moments und Anfang von Zeit und Welt *dar*, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache, Ausdruck Zeichen Darstellung eines lebendigen aber besondern Ganzen“.<sup>54</sup> Das „Alles in

<sup>54</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Michael Knaupp, Bd. 2, München 1992, 72. Die Stelle ist philologisch nicht unumstritten. Die Korrektur „welche immer *ist* u. auß de(ss)ren“ ist nachträglich eingefügt, zudem

Allen“ zeigt sich ganz im Sinne des Aorgischen als systemisches Funktionselement im System Zeit. Zeitlichkeit erzeugt mit anderen Worten die Konjektur eines umfassenden, aber unabsehbaren Sinnzusammenhanges. Es ist dies die Grundstruktur des konjekturalen Denkens, wie ich es oben angedeutet habe: nämlich die Dinge in der Armut ihrer Vorläufigkeit und damit zugleich im Reichtum ihrer Möglichkeiten zu sehen, sie, wie Hölderlin sagt, „im Zustande zwischen Seyn und Nicht-seyn“ (283) zu begreifen.<sup>55</sup> Die Dinge zeigen sich als endliche im Übergang.

Damit formuliert Hölderlins Philosophie der Auflösung dezidiert eine Position der Moderne, wie sie Schillers Begriff des Sentimentalischen faßt<sup>56</sup>, Hegel sie am Modell von ‘Rameaus Neffen’ als entfremdetes Bewußtsein im Zustand der Bildung beschreiben wird.<sup>57</sup> Hölderlins Text läßt sich – hier wie so oft – als weitergehender Gegenentwurf zu Schiller lesen. Schiller wiederholt noch den Topos des Gegensatzes von endlichem Leben und ewiger Kunst; nur eine ästhetische Praxis führe

gibt es auf der Seite unten das Fragment „Seyn alles angesehen werden muß“. Die StA verwirft bis auf den Anfang „welches immer *ist*“ den Einschub (IV, 282); die FHA montiert – mit einer abweichenden Lesart („muß“ statt „u. auß“) mit einem tiefgreifenden Eingriff: „Denn die Welt aller Welten, welche immer *ist* und *seyn* muß, deren Seyn als das Alles in Allen angesehen werden muß, [...]“ (FHA 14, 174). Franz plädiert überzeugend für einen direkten Anschluß und konstituiert „welches immer *ist* und aus dessen Seyn alles angesehen werden muß, [...]“. Ernst Mögel (Natur als Revolution [wie Anm. 24], 247 f.) schließt sich dem an und schlägt, noch näher am Text, noch eine Beibehaltung der Relativpronomen vor („welche“, „deren“); sie beziehen sich dann auf „Welt“ statt auf „Alles“, was aber, da beide in der Formulierung nebeneinandergestellt werden, der Sache nach auf dasselbe hinausläuft.

<sup>55</sup> Paul Ricœur hat diese Verschränkung von Sein und Nichtsein als die epistemologische Position der Metapher analysiert (vgl. Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, übers. v. Rainer Rochlitz, (La métaphore vive, Paris 1975) München <sup>2</sup>1991, 238 ff., 290 ff.); mit Hölderlin kann man sagen: die Metapher zeigt die Dinge in Auflösung.

<sup>56</sup> Friedrich Schiller, ‘Über naive und sentimentalische Dichtung’. In: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München <sup>8</sup>1989, 694-780.

<sup>57</sup> Vgl. v.a. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ‘Die Welt des entfremdeten Geistes’. In: *Phänomenologie des Geistes*, Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1986, 362-398; Rekurs auf den von Goethe als Übersetzer erstmals 1805 herausgebrachten Dialog Diderots 386 f.

„zum Unbegrenzten. Jeder andere Zustand, in den wir kommen können, weist uns auf einen vorhergehenden zurück und bedarf zu seiner Auflösung eines folgenden; nur der ästhetische ist ein Ganzes in sich selbst, da er alle Bedingungen seines Ursprungs und seiner Fortdauer in sich vereinigt. Hier allein fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen; und unsre Menschheit äußert sich mit einer Reinheit und Integrität, als hätte sie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch erfahren.“<sup>58</sup> Hölderlin dagegen bindet nun gerade den ästhetischen „Null“-Zustand<sup>59</sup> dezidiert an die Zeitlichkeit als das Grundmoment aller menschlichen Praxis, die immer das Potential einer unabsehbaren Latenz in sich trägt und aushalten muß. Die Einsicht in die Unmöglichkeit der Existenz einer reinen harmonischen Unmittelbarkeit, einer ungetrübten Authentizität, eines idealen Lebens bleibt nicht einfach bei der Trauer des Verlusts, sondern führt zur Reflexion der Exzentrizität als Bedingung menschlichen Daseins. Genau diese Struktur spiegelt sich im systemtheoretischen Paradigmenwechsel von einem harmonikalen Gleichgewichtsmodell hin zur Erklärung aus der Selbsterhaltung gegenüber Störungen, zur Organisation des Aorgischen. So wie der erste „Schmerz“ über die Auflösung im Text als Beginn der Einsicht in die erkenntniskonstitutive Trennung von Subjekt und Objekt inszeniert wird, so setzt auch die Trauerarbeit des modernen Bewußtseins die Einsicht in die Fülle der Lebensmöglichkeiten frei. In der Erinnerung verhält „das Unendlichneue als Lebensgefühl (als Ich) sich zum individuellalten als Gegenstand (als Nichtich)“ (287). Das Ich wird hier, ganz im Sinne von Kants transzendentaler Apperzeption, nicht als Quasiobjekt entgegengesetzt, sondern es wird als umgreifende Aktion und distanzierendes Medium konzipiert, das die Welt zeitlich strukturiert.<sup>60</sup> Die beiden

<sup>58</sup> Friedrich Schiller, *Werke* [wie Anm. 56], Bd. 5, 637.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., 636.

<sup>60</sup> An dieser Stelle kann man den Text als eine Fortsetzung der transzendentalen Deduktion der ‘Kritik der reinen Vernunft’ lesen. Kants Beweis der Kategoriengeltung läuft dort, sehr kurz gesagt, darauf hinaus, die zwei Synthesen der Sinnlichkeit („Synthesis der Apprehension“), d.h. die Zeit als „formale Anschauung“, und des Verstandes („Synthesis der Apperzeption“), eben die Kategorien, miteinander in Einklang zu bringen und zu zeigen, daß die Kategorien für bloße Gedankendinge (Noumena) keinen Sinn haben und daß es andererseits keine Anschauungen gibt, die nicht schon eine Einheit, nämlich die der „formalen Anschauung“ (B 160 Fn.) der Zeit haben; sie ist die spezifische Leistung der

Grundbestimmungen Freiheit und Zeitlichkeit, die Kant dem endlichen modernen Subjekt zuschreibt, werden mit der Kategorie der Auflösung in einer einheitlichen Struktur zusammengeführt. Damit formuliert der Begriff der Auflösung ein Programm der Moderne, das Entfremdung nicht als Verweigerung substanzialer Selbstverwirklichung oder als Verfallen an fremdbestimmte Lebenssphären versteht, sondern als Distanzierung, die Entwurfsmöglichkeiten erschließt und sie als Entlastung vom Selbstseinmüssen annehmbar macht. Das „Unendlichneue als Lebensgefühl“ des Ich ist der Entwurf einer nichtsubstanzialen Individualität, die Hölderlin auch als jederzeitige Abstraktionsmöglichkeit von Lebenssphären entworfen hat. Der Mensch tritt in eine distanziertere Beziehung „mit einer äußern Sphäre“, indem er „von dieser abstrahiren und von sich, in so fern er in ihr gesetzt ist, und auf sich reflectiren kann“. (StA IV, 257)

Es ist kein Zufall, daß die Rede im Status einer reflektierten Konjektur zwischen Position und Negation als „mythisch“ bezeichnet wird. Dies schließt natürlich an das Programm einer „Neuen Mythologie“ an, mit dem das 18. Jahrhundert nicht nur einfach ein ästhetisches Postulat neuer Anschaulichkeit meinte, sondern das zu den Paradigmen des Konjekturalen gehörte. Die *Neue* Mythologie reflektierte den Mythos als eine Form wahrscheinlichster Orientierung, die durch ihre Anthropomorphismen zugleich immer als endliche menschliche Konstruktion markiert und durch ihre historische Exotik von vorne herein auf eine Kommunikationssituation relativiert war. Sie verband die topische Tradition der Mythologie, d.h. die Auffassung als ein Archiv von Orientierungsnarrativen, mit der symbolischen Tradition, die Mythen als Leistungen der menschlichen Erfindungskompetenz mit Anlage zur Assoziation, Applikation und Rekombination verstand.<sup>61</sup> Hölderlin hatte schon in seinem Fragment 'Über Religion' die „Mythe“ als Ausdruck eines erfüllten und reflektierten Lebens im „durchgängigern Zusammenhang“ einer individuell angemessenen, konkreten Sphäre eingeführt (StA IV, 275 und 278 f.). Er montiert gerade in den späten Gesängen mythische Plots und Figuren, ja ganze mythische Systeme immer wie-

„transzendente[n] Synthesis der *Einbildungskraft*“ (B 151 f.). Diese interne Verbindung von Objektivität und Zeitlichkeit, die bei Kant nicht weiter durchgeführt ist, wird hier von Hölderlin in einem engeren Zusammenhang gedacht.

<sup>61</sup> Vgl. zu diesen Traditionslinien Gerhart von Graevenitz, *Mythos. Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987.

der zu auffälligen Hybriden, die die überkommenen Zusammenhänge synkretistisch auflösen und in ihrer Enigmatik auflösungsbedürftig und fremdartig bleiben. Diese neue Mythologie – häufig zentriert um den „kommenden Gott“ Dionysos-Christus<sup>62</sup> – expliziert ihre kulturelle Vermitteltheit und ihren Status als Konjekturen. Das relativiert auch die immer wieder anzitierten Theologoumena; alle soteriologische Emphase, zu der die eine oder andere Interpretation sich dadurch aufgefördert zu sein vermeint, ist von vornherein auf deren kulturelle Funktion und textpragmatische Basis zurückverwiesen.

Auflösung wird damit eine kulturpoetische Kategorie. Die Auflösung von zusammenhängenden Organisationen setzt, wie Hölderlin im Brief an Schelling festgestellt hatte, den „Bildungstrieb“ frei (StA VI, 347), und dieser Bildungstrieb war nicht nur die Grundkraft aller organischen Bildungsprozesse in der Biologie, an der sich die Systematologie orientierte, er war auch von Hölderlin zu einer kulturtheoretischen Kategorie ausgebaut worden. In gewissem Sinne ist er ein Pendant zur „Auflösung“, denn er legt das Gewicht auf die produktiven Aspekte der idealischen Auflösung. Der „Kunst- und Bildungstrieb“ ist „der ursprüngliche Grund von allem, was die Menschen um mich her treiben und thun“ (StA VI, 327) und bestimmt die Funktion des Menschen im Natursystem als „als *ein mächtig Triebrad*“ und „eigentliche[n] Dienst“ (StA VI, 329) an ihm. Er leistet durch bewußten, distanziernten Umbau die Selbsterhaltung und die Ankopplungen der Umwelt ans System, indem er externe Reize und Stoffe ihm aneignet, so wie Organismen Nahrung aufnehmen (man sprach hier auch von der Auflösung im Organischen). Dafür ist das operationale Potential des Aorgischen als das „desorganisierende“ zentral. Auflösung als Organisation des Aorgischen zielt nicht nur auf eine harmlose Assimilierung und Äquilibrisierung, sondern zugleich auch immer auf ein Aufbrechen des Überkommenen, auf eine gewisse Zerstörung; wenn Hölderlin hier von der Freisetzung des Bildungstriebes redet, dann steht dahinter nicht zuletzt die experimentelle Praxis der Vivisektion. D.h. wenn der Ausdruck „ideali-sche Auflösung“ nicht einfach nur eine manierierte Bezeichnung für

<sup>62</sup> Vgl. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a.M. 1982; Uwe Beyer, *Christus und Dionysos. Ihre widerstreitende Bedeutung im Denken Hölderlins und Nietzsches*, Münster/Hamburg 1992.

die Erinnerung an eine Auflösungserfahrung ist, dann ist auch selbst eine Form von Auflösung gemeint. Sie gibt dem Aorgischen dichterische Organe und stellt einen offenen Modus von Realität her.

## VI

Ein deutliches Beispiel, in dem die Momente der Zeitlichkeit, Kulturpoetik und neuen Mythologie der Auflösung im „*Untergang oder Übergang des Vaterlandes*“ (StA IV, 282) kulminieren, sind Hölderlins Stromgesänge. Wie immer: „Vieles wäre / Zu sagen davon“ (StA II, 167, 191); hier nur soviel: Ströme geben eine natürliche Topographie von Kulturräumen. Einerseits geben sie die Richtung der Kulturentwicklung und -ausbreitung als Wegweiser und Verkehrswege vor. Musterbildend für den Strom als Bild kulturgeschichtlicher Entwicklung war Goethes ‚Mahomets-Gesang‘.<sup>63</sup> Hölderlin spezifiziert – vor allem für die Donau, die „scheinet aber fast / Rückwärts zu gehen und / Ich mein, er [der Ister] müsse kommen / Von Osten“ (StA II, 191) – dies zur Metapher des erinnernden Kulturtransfers vom Orient nach Westen.<sup>64</sup> Analog dienen Ströme auch häufig als Entwicklungsmodell des individuellen Lebenslaufes.

Andererseits ziehen ihre Ufer Grenzen, die Richtungen vorgeben, die aber zugleich Übergangsstellen des flüssigen Lebelementes Wasser und des festen Bodens sind; traditionell gelten sie daher als Orte der Kulturstiftung. Dieser Fruchtbarkeit steht nahe am Ufer immer auch die Bedrohung durch Überschwemmung gegenüber. Sehr deutlich sind die Ufer Orte des kulturbildenden Überganges des Endlichen, Festen, Bestehenden und des „Unendlichlebendigen“, Flüssigen, des Organischen und Aorgischen, die in den Auflösungen differenziert und verbunden sind.

Ströme gelten seit jeher als geweihter Raum, der nur mit Frevel übertreten werden kann – noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wurden daher als Sühneopfer für die Flußgeister Tiere in Brückenfundamente eingemauert. In der Mystik sind sie darüber hinaus auch Bild für das Durchströmtwerden der Seele von Gott. Und als in sich bestehendes Fließen sind Ströme natürlich auch paradigmatisch „Fluthen der Zeit“ (StA II, 14); „[w]ir steigen in denselben Fluß und doch nicht in

<sup>63</sup> Johann Wolfgang Goethe, Werke [wie Anm. 33], Bd. 1, 42-44.

<sup>64</sup> Vgl. dazu Alexander Honold, „Der scheint aber fast / Rückwärts zu gehen“. Zur kulturgeographischen Bedeutung der ‚Ister‘-Hymne. In: HJb 32, 2000/2001, 175-197.

denselben; wir sind es und wir sind es nicht.“<sup>65</sup> Spätestens im Neuplatonismus wird der Fluß auch zur Chiffre für den Ausgang aus dem Einen und die Rückkehr in es: das Meer, traditionelle Metapher für Gottes Unendlichkeit und Leben, löst die Gestalten wieder in sich auf; der Strom ist „des / Oceans Sohn, des Titanenfreundes!“ (StA II, 67) Er ist die dynamische, räumlich und zeitlich gestaltete wie gestaltende Vermittlung des göttlichen All-Einen. Auf diesen „Ursprung“ sich besinnend, sprengt der „gefesselte Strom“ tönend seinen Eispanzer, um belebt und belebend zum „Unsterblichen“ Vater zu wandeln.

Deutlich ist an dieser Stelle auch der Fluß als traditionelles poetologisches Modell. Der wilde Gebirgsbach encodiert die ungebändigte Kraft des stürmenden und drängenden Genies; namentlich Pindar wird mit einem immer wieder zitierten horazschen Topos als tosender Bach beschrieben.<sup>66</sup> Herder beschreibt diese pindarische Schaffensenergie als dionysischen Dithyrambus, als kulturbildenden Strom, wie es „Von der griechischen Literatur in Deutschland“ heißt: „Wenn Pindar sich [...] in die Einbildungskraft zu verlieren scheint: so findet er sich mit desto größerem Pomp [...] zurück: So fließt ein majestätischer Strom, reich um Arme auszulassen, und sparsam, sie wieder an sich zu ziehen, in seinem Bette fort, und wälzt sich mit hundert Händen brausend vom Felsen herab, um sich im Tale zusammen zu finden: ein großer gewaltiger Strom, der Name seiner Gegend“.<sup>67</sup>

Die in sich stehende Dynamik des Stromes – und darin liegt dann auch eine Spezifik des Motivs bei Hölderlin – macht ihn auch zu einer Metapher für die selbsterhaltenden Strukturen, wie sie die Systematologie denkt.<sup>68</sup> Die Dinge und Erscheinungen werden als Resultat einer

<sup>65</sup> Heraklit, Die Vorsokratiker, hrsg. und übers. v. Wilhelm Capelle, Stuttgart 1968, 132.

<sup>66</sup> Horaz, Carmina IV 2, 5-8: „monte decurrens velut amnis, imbres / quem super notas aluere ripas, / ferveat immensusque ruit profundo / Pindarus ore“. (Wie vom Gebirge der Strom stürzt, / So brauset, so stürmet des unerreichten Pindars / Vollströmender Gesang.)

<sup>67</sup> So im Abschnitt ‚Von der griechischen Literatur in Deutschland‘ in der zweiten Sammlung der Fragmente ‚Über die neuere deutsche Literatur‘, Johann Gottfried Herder, Werke [wie Anm. 19], Bd. 1, 341.

<sup>68</sup> Schelling hat dafür als suggestives Bild den Wirbel als metastabile, dynamische Struktur in einer turbulenten Strömung (vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Werke [wie Anm. 20], I/7, 276 (Eintrag ins Handexemplar) und Schriften [wie Anm. 43], I/3, 289). Der gleichmäßige Strom galt als Metapher der

creatio continua verstanden und dynamisierend geöffnet. Dieses Moment macht die Dichtung als Reflexion eines kosmischen „Bildungstriebes“ explizit. So fesselt das lyrische Ich in ‘Heidelberg’ „ein Zauber einst / Auf die Brücke mich an, da ich vorüber gieng“ (StA II, 14); es wird vom Strom in eine „reizende Ferne“ – reizend im Sinne von Reiz, von Irritabilität – entführt, es identifiziert sich mit dem Fluß „und die Gestade sahn / All’ ihm nach, und es bebte / Aus den Wellen ihr lieblich Bild.“ Der Fluß wird zum belebenden und dynamisierenden Spiegel der Stadt und damit auch zu einer poetologischen Metapher. Im ‘Ister’ blendet im Bild des dynamischen (Wasser)Spiegels „Sonn / Und Mond [...] untrennbar“ (StA II, 191) ineinander; die Differenz von differenzierendem, aufklärendem Tageslicht und entdifferenzierender Nacht, d.h. Aorgischem und Organischem wird – in sehr terminologischem Sinne – aufgelöst.

Ähnlich kulminiert auch ‘Der Rhein’ am Ende in einer doppelten Erscheinung Gottes „Bei Tage, wenn / Es fieberhaft und angekettet das / Lebendige scheint oder auch / Bei Nacht, wenn alles gemischt / Ist ordnungslos und wiederkehrt / Uralte Verwirrung.“ (StA II, 148) Bei all diesen Organisationen von Organisation und Aorgischem bleibt auch immer ein unaufgelöstes „Rätsel“ (StA II, 143): „Was aber jener thuet der Strom / Weis niemand.“ (StA II, 192) Und diese Rätselhaftigkeit wird in den hohenigmatischen Texten selbst auch immer wieder reproduziert. So läßt sich ja schon ein durchgehender thematischer Fokus in den späten Gesängen kaum mehr fixieren. Der Strom wird hier als ein Modell der Auflösung von Dichtung lesbar. Die „Stimme des Volks“ ist „Gottes Stimme“ und bleibt rätselhaft: „Um unsre Weisheit unbekümmert / Rauschen die Ströme doch auch, und dennoch // Wer liebt sie nicht?“ Der Strom eile „selbstvergessen“ „ins Meer“, es ergreife „Was sterblich ist [...] // Ins All zurück die kürzeste Bahn, so stürzt / Der Strom hinab, er suchet die Ruh, es reißt / Es ziehet wider Willen ihn von / Klippe zu Klippe den Steuerlosen // Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu“. Die Passage endet in der Stelle „er selbst / Der Mensch mit eigener Hand zerbrach, die / Hohen zu ehren, sein Werk der Künstler.“ (StA II, 49 f. und 51 f.)

Seeleruhe (vgl. z.B. Johann Georg Sulzer, Vermischte Philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Leipzig 1773, ND Hildesheim 1974, 12), der Wirbel dagegen kommt gerade erst durch eine Störung der laminaren Strömung zustande.

Auflösung als eine zentrale poetologische Kategorie bringt Hölderlins dezidierten Avantgardismus auf den Begriff. Das läßt sich einmal festmachen am Ton oder der „Stimmung“. Als tonus ist damit ein organischer Grundspannungszustand angesprochen, der den gesamten Organismus durchzieht. Als musikalischer Ton assoziiert er die Musik, die traditionell als semantisch offene Sprache der Emotion aufgefaßt wurde. Es ist also das Moment des Umgreifenden, das das Einzelne und Bestimmte als Anmutung mit einer unabsehbaren Latenz auflädt; diese Dimension des Unbestimmten und Bestimmbaren war ja oben als Grundgedanke der Konjektur begegnet. Die Darstellung und Vermittlung dieser Tönung leistet die Dichtung als Sprachhandlung, der es um die unbegriffliche Seite, um das Wie geht. Sie kann jeweils die Dinge, lebensweltliche Gegebenheiten, Traditionen, vorgestanzte Sujets, ja die Artikulation der Sprache in Auflösung zeigen, d.h. vom unmöglichen Standpunkt des Übergangs aus, eben nicht als feststehendes, sondern als ‚untergehendes oder übergehendes Vaterland‘. Wo im einzelnen angesetzt wird, ergibt sich aus der konkreten Rezeptivität des Stoffes.

Die Auflösung des Gedichts läßt sich also verstehen als die Organisation des Aorgischen als der inhaltlichen Undarstellbarkeit des Tones als solchen. Der Ton läßt sich nie direkt aussagen, sondern zeigt sich im Wechsel der Töne. Hölderlin entwirft bekanntlich den Ton nicht nur als emotionale Gestimmtheit, sondern typisiert nach Schema der Anthropologie des 18. Jahrhunderts drei auf Emotionalität, auf Verstand oder auf Einbildungskraft ausgerichteten Grundhaltungen, die drei prototypischen, assoziationsoffen charakterisierten Töne des Naiven, Heroischen und Idealischen. Mit ihnen läßt sich die Grundgestimmtheit schematisch immer genauer auflösen; sie geben eine Topik für die Interpretation an, die eine genaue Explikation immer zu leisten hat. Andererseits lösen sich die jeweils konkreten Inhalte, präkodierte literarischen Stoffe usw. im Modus des Tones auf, so wie dies entlang der Zeitachse in ‘Das Werden im Vergehen’ dargestellt worden ist.

So werden bestimmte Inhalte, literarische Stoffe und Motive ‚aufgelöst‘ in einen Modus latenter Möglichkeiten, die sich in einer Organisation der Töne durch einen poetischen „Kalkul“ (StA V, 195) darstellt. Dabei ist auch die Rede von der „Auflösung des Widerspruchs“ (StA IV, 266), der für jede Gattung konstitutiv ist, in einem Dritten. Für das

„lyrische Gedicht“ mit seiner idealischen Erscheinung und naiven „Bedeutung“ (NID<sup>69</sup>) leisten dies die „energischen heroischen Dissonanzen“ (HER), der „Gegensatz“ des epischen Gedichts (HERN) „löst sich im idealischen auf“; für das tragische Gedicht (IDHER), wo die Erörterung von vorne herein anders zugeschnitten ist, wird die Auflösung im Naiven nicht eigens vorgeführt. Diese „Auflösung“ entspricht der Kategorie der Wirkung, die ein Gedicht entfaltet (vgl. StA IV, 270).

Die Tönung zeigt sich nur in ihrem Wechsel und in der Darstellung der Auflösung „in der freien Kunstnachahmung“ (StA IV, 283). Dies vollziehen die späten Texte mit zunehmender Radikalität. Die Bedeutung der „Katastrophe“ im Tonwechselschema ist bekannt, sie liegt gerade nicht mehr in einer klaren Gliederung, sondern meist rätselhaft in der Mitte eines Zusammenhanges; die „Cäsur“ rückt in den ‚Sophokles‘-Anmerkungen noch stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Auf motivischer Ebene werden z.B. Gärten immer wieder als ein festlicher Ort der Natur inszeniert, in dem sich Raum und Zeit auflösen, und sie werden zugleich als von der Wildnis unabweisbar durchdrungen dargestellt. Die Fortsetzung der eingangs zitierten Stelle lautet: „Aber / Furchtbar ungestaltlich windet / Sich durch den Garten die Irre, / Die augenlose, da den Ausgang / Mit reinen Händen kaum / Erfindet ein Mensch.“ (StA II, 223) Die Zäsur wird zum inneren Zaun in den zerklüfteten Gebirgslandschaften der späten Gesänge, die vielleicht noch Ruinen, aber nur selten noch Ruhebänke mehr bereithalten.

Die ostentative Hermetik des Spätwerkes, sein hochgespannter Stil erklärt sich aus der zunehmenden Auflösung des Sprachsystems, das mit kühnen Metaphern, insgesamt mit kühnen Konstruktionen an die Grenzen seiner Möglichkeiten gebracht wird. Die Zeilenbrüche der parataktischen Strukturen und ihr Gattungssynkretismus sprengen alles, was einmal Ode oder Hymne heißen haben mochte. Die Darstellung der Umwendung, die sich mit der idealischen Auflösung vollzieht, spiegelt sich in der radikalisierten „Inversion der Perioden“ (StA IV, 233). Diderot hatte die Inversion für das Neufranzösische als eine der sensuellen, von der wahrnehmbaren Eigenschaft zu den daraus konstruiert-

<sup>69</sup> Ich setze hier Kapitälchen, um diese gattungsmäßige Charakterisierung des Gesamtgedichts von der einzelner Stellen in ihm abzugrenzen; Hölderlin spielt ja in ‚Über den Unterschied der Dichtarten‘ jeweils den lyrischen, tragischen und naiven Tonkursus für alle Dichtungsgattungen durch.

ten Dingen gehende Sprachform der Natürlichkeit durch Künstlichkeit mit hohem poetischem Wirkungspotential verstanden, die idealistische Transzendentalphilosophie das *hysteron proteron* als Prinzip der Aufwertung des entdeckungsmäßig Späten zum geltungsmäßig Ursprünglichen angesetzt. Dementsprechend heben die vielfach hyperbolisch invertierten Großperioden häufig mit einer offenen Richtung an, bleiben in der Schweben und generieren damit eine Rätselstruktur, eine Spannung, die die schlußendliche Nennung des Bezuges nicht mehr auflöst. Sie zwingen in eine vielfache Erinnerungs- und Analysearbeit und in nicht nur durch ihren fragmentarischen Status evozierte Konjekturen, die aber die unbestimmten Tönungen nicht ausschöpft und entzaubert; sie verbieten eines nur: Stellenphilologie.<sup>70</sup> Die charakteristischen Abstrakta, sozusagen wörtliche reine Eigenschaften ohne tragenden Dingbezug – Hölderlins „Eigentümlichstes“<sup>71</sup> – lösen jede konkrete Bestimmung in sich auf und halten damit unabsehbare Möglichkeiten der Bestimmung, Differenzierung, Anwendung offen.

All diese Brüche, harten Fügungen, Abweichungen, all diese auffälligen künstlichen Mittel stellen die Manier der Texte aus; ihre Nähe zu Verfahren des Concettismus fällt in die Augen. Hölderlins Texten eine Arkanisierung zuzuschreiben, ist so mutwillig nicht, wie es Adorno scheinen mochte<sup>72</sup>, dem freilich noch die raunende Umbra eines ganz anderen Jargons im Ohr klingelte. Plakativ ist der von Adorno angeführte klassische Antiklassiker Pindar. Es ist nicht zuletzt der Begriff der Auflösung, der eine Spur zum Manierismus legt. „Ein Rätsel ist Reinent-sprungenes.“ (StA, II, 143) Der berühmte Satz aus der ‚Rhein‘-Hymne spielt schon auf den Rätselcharakter einer Dichtung an, die in Zeiten der Verzerrung verzerren muß, um das Einfache sagen zu können.<sup>73</sup> Er

<sup>70</sup> Dagegen wettet Adorno in seinem ‚Parataxis‘-Aufsatz nur allzu berechtigt; Theodor W. Adorno, Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: ders., Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften, Bd. 11, Frankfurt a.M. 1997, 447-491; 454 ff.

<sup>71</sup> Ebd., 464.

<sup>72</sup> Ebd., 450.

<sup>73</sup> Hocke, nach wie vor einer der einschlägigen Referenzen für den literarischen Manierismus, versteht Manierismus bzw. Manierismen nicht nur als eine arkane Gegenkultur der europäischen Tradition, sondern vor allem als Krisensymptom und pflegt eine latente Abschätzung (Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur, hrsg. v. Curt Grützmacher, Reinbek (1957/59) 1987). Das mag bestimmte Selbstverständnisse

zitiert den Grundsatz der manieristischen Theorie der *phantasia*: Das Eigentliche, Wesentliche, Göttliche zeigt sich gerade nicht im sinnlichen Schein, nicht in der alltagsweltlichen Evidenz und ihrer Nachahmung, sie zeigt sich nur dem Geist des Dichters, der Einsicht in die Ideen jenseits aller Erscheinung hat. Dieser Ansatz, der sich aus neuplatonischen und gnostischen Quellen speist, war von Ficino als Lehre von den „ideae“ in seiner Übersetzung dem platonischen Text eingeschrieben worden – seine Übersetzung und ihr Kommentar *ist* ja bis um 1800 Platon. Die *phantasia* reüssierte schon bei Giordano Bruno, identifiziert mit der platonischen *manía*, als *furor poeticus*, als Essenz des Genies; im 18. Jahrhundert wird dies das mainstream-Modell der Poetik.<sup>74</sup> Hier laufen nochmals eine ganze Reihe von Fäden zusammen. Da ist einmal Versetzung der Produktion in eine Latenz, die mit dem Obsoletwerden von Regelpoetik und Rhetorik einhergeht (und der nachfolgend auf der Seite der Rezeption die divinatorische Hermeneutik korrespondiert). Es ist kein Zufall, daß mit dem Bildungstrieb und seiner wesentlichen Undurchdringlichkeit gerade eine biologische Entwicklungstheorie herangezogen wird; sie setzt die pantheistische, pansexualistische und alchemistische Tradition der *phantasia*-Poetik mit kontemporärer Anbindung fort. Gleiches gilt natürlich auch für den oben herausgestellten Chemismus. Im Bildungstrieb zeigt sich das Rätsel des Lebens – in der ganzen Assoziationsvielfalt des Wortes. An der Auflösung dieses Rätsels arbeitet die Dichtung. Doch ist, wie sich in der Analyse der Theorietexte gezeigt hat, die Pointe dieser Auflösung gerade, daß sie ihren opaken Kern reproduziert. Es geht also nicht um eine Verrätselung, die auf einen Schutz potentiell magisch potenten Wissens aus wäre oder eine esoterische Exklusivität der Eingeweihten erzeugte. Es geht auch nicht um einen bloßen Ludismus. Die Selbsterhaltung des Rätsels in seiner Auflösung ist ja oben schon bei Schlegel und Goethe zitiert worden. Sie formuliert die innere Latenz des Konjekturalen als den epistemologischen Modus des Aorgischen. Daraus gewinnt Höl-

und Modernisierungserzählungen um 1800 durchaus treffen, reicht aber gerade deshalb als Beschreibungskategorie nicht aus. Ich verwende den Begriff rein deskriptiv im Sinne einer Pararhetorik.

<sup>74</sup> Wirkungsgeschichtlich wäre neben den Genannten etwa auf den Enzyklopädisten des Manierismus, Athanasius Kircher, zu verweisen oder auf Semiotik der Hieroglyphe bei Oetinger, Hamann und Herder.

derlins Asianismus seine historische Spezifik. Seine Poetik des Aorgischen mit ihrem paradoxen Kalkül der Abweichung, mit seiner Zentralkategorie des umgreifenden Tones, mit ihrer Reproduktion ihres theoretischen Latenzkerns formuliert eine Para-Rhetorik. Sie tut dies unter den spezifischen Bedingungen um 1800, wo sich die Rhetorik längst in eine Neotopik transformiert hat, die oben auf den Begriff der Konjektur gebracht worden ist. Es griffe entschieden zu kurz, sie nur als Entautomatisierung und Gegendiskurs zu verstehen. Und es geht auch nicht um den Ausdruck des geknechteten, entfremdeten modernen Individuums. Das Negative ist als Vorläufigkeit von vorne herein funktional auf die positiven Feststellungen, Formen, Normen bezogen, ja in sie einbezogen; und die Reflexion dieser funktionalen Organisation fördert zugleich auch deren Vorläufigkeit, d.h. potentielle Afunktionalität zu Tage. Diese Auflösung (Analyse und Suspendierung) funktionaler Bindungen und damit die Freisetzung von neuen Möglichkeiten jeweils im Konkreten hält sie in der Zeit und für den einzelnen offen und macht damit die moderne Existenz als solche, d.h. als kontingente, dynamisch über sich hinausweisende, rätselhaft bleibende annehmbar. Die aorgische Dichtung löst also das Rätsel des Lebens auf, indem sie es erhält und darin nicht nur resignierend aushält, sondern in seinem konkreten Möglichkeitsreichtum umschreibt. Darin dürfte denn auch ihre lustvolle Melancholie liegen.



# Hölderlin und Rousseau: Der Garten als Asyl und Elysium

Ein zusammenfassender Rekonstruktionsversuch des Dessauer Seminars

Von

Bernhard Böschenstein

Die Hölderlin-Tagung 2002 in Dessau und Wörlitz fand ihren Höhepunkt in der Besichtigung des englischen Parks des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) in Wörlitz. Der Fürst war 1775 Jean-Jacques Rousseau in Paris begegnet, drei Jahre vor dessen Tod. Er errichtete ihm später in seinem Park in Wörlitz ein Denkmal auf einer Pappelinsel, die der Pappelinsel von Ermenonville, wo sich das Grab des Philosophen befindet, nachgebildet war. Darf man nun so weit gehen, im bedeutendsten Garten Rousseaus, im „Elisée“ des 11. Briefs im 4. Teil des Briefromans 'La Nouvelle Héloïse', ein Vorbild für den Park von Wörlitz zu sehen? Jedenfalls betont Rousseau sehr deutlich den englischen Charakter seines Parks, so daß der Fürst von Dessau sich hier in voller Übereinstimmung mit Rousseau befand. Aber Hölderlin? Er schreibt am 4. Juni 1799 an Neuffer über seinen Plan, „eine poëtische Monatschrift“ herauszugeben, wobei er schon sein Programm vorstellt. Darunter befindet sich „Rousseau, (als Verfasser der Heloise)“ (Nr. 178, StA VI, 323, Z. 25). Er selber hätte zweifellos diesen Aufsatz verfaßt. Wohl im selben Jahr 1799 entstand das Bruchstück 18:

AN

*Elysium*

*Dort find ich ja*

*Zu euch ihr Todesgötter*

*Dort Diotima Heroen.*

*Singen möcht ich von dir*

*Aber nur Thränen.*

*Und in der Nacht in der ich wandle erlösch mir dein*

*Klares Auge!*

*himmlischer Geist. (StA II, 319)*

„Elysium“ bedeutete für Hölderlin hier die Wiederbegegnung mit Diotima im Jenseits. Daß Rousseau in seinem Roman einen Garten dieses Namens in allen Einzelheiten beschreibt, freilich ohne sich ausführlich mit dem Namen zu befassen, mußte in Hölderlin die Jenseitsperspektive Julies, der Heldin des Romans, bedeutsam werden lassen, insofern Julie sich während ihres Lebens immer schon auf eine Vereinigung mit Saint-Preux in einem zweiten Leben vorbereitete, da diese ihr während der irdischen Lebenszeit weithin versagt blieb, so wie Hölderlin die Geliebte verweigert wurde. Aus einer solchen verwandten Haltung heraus mußte Hölderlin dieser Gartenschilderung seine Aufmerksamkeit zuwenden. Die künstlich erzwungene Natürlichkeit dieses Gartens und die detaillierte Aufzählung seiner Bäume, Sträucher, Blumen, Vögel sind zwar Hölderlins poetischen Vorstellungen fremd. Indes nennt Rousseau diesen Garten ein Asyl. Hölderlin hat dem Thema des Asyls mehrere Gedichte gewidmet, z.B. 'Mein Eigentum', wo er seinen Gesang zu einem gartenmäßigen Asyl macht:

*Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! sei du  
Beglückender! mit sorgender Liebe mir  
Gepflegt, der Garten, wo ich, wandelnd  
Unter den Blütten, den immerjungen,*

*In sichrer Einfalt wohne, wenn draußen mir  
Mit ihren Wellen allen die mächtge Zeit  
Die Wandelbare fern rauscht und die  
Stillere Sonne mein Wirken fördert. (StA I, 307, v. 41-48)*

Er hat später das Pindarfragment 'Die Asyle' übersetzt und kommentiert, indem er „die stillen Ruhestätten [...], denen nichts Fremdes an kann, weil an ihnen das Wirken und das Leben der Natur sich konzentrierte“, als Schöpfung der „ordnungsliebende[n]“ Themis begriffen hat (StA V, 288).

Aus der auf fast zwanzig Seiten sich erstreckenden Schilderung des Gartens „Elisée“ läßt sich die Frische des Grüns und die Dichte des Schattens sowie die Undurchdringlichkeit für die Sonnenstrahlen ebenso präzise herauslesen wie aus der 'Cinquième Promenade' der 'Rêveries du promeneur solitaire', auf die Hölderlin in der 'Rhein'-Hymne anspielt, wenn er den Bielersee und mithin die Sankt Petersinsel nennt. So sind die Verse der elften Strophe auch eine Erinnerung an den Elysiumgarten der 'Nouvelle Héloïse':

*Dann scheint ihm oft das Beste,  
Fast ganz vergessen da,  
Wo der Stral nicht brennt,  
Im Schatten des Walds  
Am Bielersee in frischer Grüne zu seyn,* (StA II, 147, v. 159-163)

In beiden Texten Rousseaus wie auch im letzten, zwölften Buch der 'Confessions' finden wir die Vorstellung des Asyls. Darüber hinaus ruft Saint-Preux in der Gartenschilderung der 'Nouvelle Héloïse' aus: „O Tinian! ô Juan Fernandez!“<sup>1</sup>, wobei Rousseau erläuternd in einer Anmerkung an die berühmte Seereise des Admirals Anson erinnert. 'Tini-an', das späte hymnische Fragment, beginnt mit den Versen: „Süß ists, zu irren / In heiliger Wildniß“ (StA II, 240, v. 1 f.), und Anson erscheint im hymnischen Fragment 'Kolomb' (StA II, 242, v. 15).

Den Aufenthalt auf der Sankt Petersinsel im Bielersee im Herbst 1765 beschreiben zuerst die 'Confessions' im letzten Buch, das erst 1789 erscheint, dann, viel eindringlicher, die 'Cinquième Promenade' der 'Rêveries du promeneur solitaire', die 1782 erscheinen. Beim Vergleich dieser Schilderungen mit der des „Elisée“-Gartens im Roman von 1761 fällt also auf, daß einige Züge fast wortgleich wiederkehren, insbesondere diejenigen, die Hölderlin hervorhebt. In den 'Confessions'

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, La Nouvelle Héloïse. In: Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, hrsg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bd. II, 471.

ruft Rousseau auf der Insel aus: „ô nature, ô ma mère“<sup>2</sup>, was zur Formel „Die Söhne der Erde“ führt. Und in der 'Cinquième Promenade' entspricht die Festigkeit und Sammlung der Seele den Versen der 10. Strophe, die dort „Unüberwindlich“ und „starkausdauernd“ heißt. Schließlich ist die Wildnis des Elysiumgartens derjenigen in 'Tinian' vergleichbar. Und die Erfahrung der Zeitlosigkeit auf der Petersinsel spiegelt diejenige der vorletzten Strophe des Asyl-Gedichts 'Mein Eigentum' wider, wo der Einsame „In sichrer Einfalt“ (StA I, 307) wohnt, wie Rousseau im 'Rhein' „sicherer Sinn“ (StA II, 146) zugesprochen wird.

Die 'Begegnung' zwischen Hölderlin und Rousseau<sup>3</sup>, die hier skizziert wird, sieht von andern, äußerst wichtigen Zügen Rousseaus in der 'Rhein'-Hymne ab, z.B. von seiner Fremdheit, von seiner Nähe zu Dionysos, von seinem prophetischen Amt, von seiner Verwandtschaft mit dem sterbenden Oedipus auf Kolonos. Sie konzentriert sich ausschließlich auf die grundlegenden Eigenschaften, durch die der Garten als Asyl beiden Dichtern gemeinsam gehört. Rousseau bezeichnet in den 'Confessions' die ganze Sankt Petersinsel als Garten. Dies ist eine poetische Überformung der Realität, da schon damals ein Nebeneinander von geordneter Landwirtschaft, Weinbau, Waldpartien bestand, das ein Robinson-Leben nur in der Imagination zuließ.

<sup>2</sup> Ebd., Bd. I, 644.

<sup>3</sup> Als Literatur zu Hölderlin und Rousseau wird verwiesen auf Verf., Hölderlins Rheinymne, Zürich/Freiburg i.Br. 1968 sowie Jürgen Link, Hölderlin-Rousseau: Inventive Rückkehr, Opladen/Wiesbaden 1999. – Zu Hölderlin vgl. Anke Bennholdt-Thomsen, Stern und Blume. Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins, Bonn 1967. – Zu Rousseau vgl. Charles A. Porter, Gardens. In: Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May, ed. by Catherine Lafarge, Saratoga 1989; Jacques Berchtold, L'impossible virginité du jardin verbal. Les leçons de la nature selon la Lettre IV, 11 de 'La Nouvelle Héloïse'. In: Rousseauismus. Naturevangelium und Literatur, hrsg. v. Jürgen Söring und Peter Gasser, Frankfurt a.M. 1999, 53-83; Barbara Piatti, Rousseaus Garten. Eine kleine Kulturgeschichte der St. Petersinsel, Basel 2001.

„Worinn Inneres besteht“:  
Landschaft in den spätesten Gedichten

Von

Bart Philipsen

„[...] offen zu sein, wie die Welt Hölderlins, in der wesensmäßig es keine Fenster gibt“.<sup>1</sup> Dieser Satz Werner Krafts war eines der drei Motti, die der Diskussion über Landschaft in Hölderlins spätester Dichtung vorausgeschickt wurden. Das zweite Motto war ein Fragment aus Waiblingers 'Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn' (Leipzig 1831), in dem der Freund des Umnachteten auf die Naturbilder in Hölderlins letzten Versen hinweist: „So mahlte er in einem Verse auf eine homerisch anschauliche Weise, wie die Schaaf über einen Steeg wandern. Das sah er oft am Fenster.“<sup>2</sup> Das dritte schließlich, das der Hypothese der folgenden Interpretation am besten entspricht, entstammt einem Aufsatz von Eugen Gottlob Winkler: „Nur ein zuäusserst genötigter Mensch konnte das Bild dieses wohnlichen, wenig gefährlichen Daseins entwerfen. Teuer genug war die Einfalt erkaufte. Der Preis eines Lebens reichte kaum für sie hin. Nicht träge Genügsamkeit, sondern ein unanschätzbares Maß an Verzicht ist der Untergrund dieser Idyllik.“<sup>3</sup>

Krafts Behauptung kann ohne weiteres als symptomatisch für das bis vor einigen Jahrzehnten noch übliche Ignorieren von Hölderlins Werk aus der Zeit nach 1806/7 betrachtet werden. Das Offene von Hölderlins „Welt“ gilt dem großen Hymniker, den die Hölderlin-Rezeption des 20. Jahrhunderts erst richtig entdeckt und zum Inbegriff und Höhepunkt hölderlinscher Dichtung gemacht hat; der Kontrast mit jenem „Unterthänigsten“, der die spätesten Gedichte unterzeichnet, könnte nicht größer sein. Entsprechend schroff ist der Gegensatz zwischen den transkulturellen und kosmischen Landschaftsallegorien des

<sup>1</sup> Werner Kraft, „Das Fenster“. In: ders., Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie, Bern und München 1959, 106-116, hier 107.

<sup>2</sup> Zitiert nach FHA 9, 298-318, hier 314.

<sup>3</sup> Eugen Gottlob Winkler, „Der späte Hölderlin“. In: Eugen Gottlob Winkler. Ausgewählt und eingeleitet von Walter Jens, Frankfurt a.M. 1960, 134-152, hier 152.

„großen“ Werkes und den monotonen, niedlichen Aussichten der spätesten Dichtung, vor allem jenen sogenannten Fenstergedichten. Die lyrischen Produkte des ‚Umnachteten‘ wurden allenfalls – wie Waiblingers paradigmatische Frührezeption belegt – als Beispiele einer naiven Anschaulichkeit eingestuft und abqualifiziert. Nicht einmal als Kunstprodukte, sondern lediglich als unvermittelte „Naturanschauungen“ wurden sie aufgefaßt, als „schöne Bilder, die er sich frischweg aus der Natur hohlte, indem er von seinem Fenster aus den Frühling kommen und gehen sah.“ (FHA 9, 314)

Gerade dieser Kontrast wurde zum Anlaß einer neuen Lektüre, welche die mit dem Jahr 1806 gesetzte Zäsur, statt sie noch einmal zu bestätigen oder aber zu überspielen, als Wendepunkt einer durchaus anderen, aber nicht weniger *poetologisch* relevanten Endphase in Hölderlins Spätwerk zu verstehen versuchte.<sup>4</sup> Das Wörlitzer Gespräch hat somit die Diskussion über die Geisteskrankheit und die damit zusammenhängenden, zum Teil präliminären hermeneutischen Fragen nach dem Status der Texte und deren Lesbarkeit ausgeklammert, deren Grund – wie Sattler 1984 genau diagnostizierte – nicht selten eine „Verdrängung oder noch einfacher: eine Verweigerung ist, sich auf die Texte wirklich einzulassen.“<sup>5</sup> Das fast exklusive, quasi-idyllische Landschaftsmotiv in der Dichtung dieser Phase ist, wie Winkler ahnte, einer dunklen Folie abgewonnen, die einer zweiten, die poetisch-rhetorische Reflexivität der Texte berücksichtigenden Lektüre nicht verborgen bleiben kann und an den Rändern der sprachlichen Aussichten und „schönen“ Bilder sichtbar oder lesbar wird. Die Position am Fenster ist somit nicht nur von anekdotischer Bedeutung. Sie markiert jenen dunklen Punkt, in dem das Innere und die Außenwelt sich gegenseitig aus den Bildern ausschließen und zurückgedrängt werden, nicht jedoch ohne die Spuren ihres Rückzugs in die Oberfläche zu hinterlassen. Die Landschaftsbilder, die aus diesem doppelten Rückzug entstehen, sind weder „frisch-

<sup>4</sup> Vgl. v.a. Anselm Haverkamp, Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie, München 1991.

<sup>5</sup> Le pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Ausgabe 7 (1984), 54-70, hier 64 f. Es wäre ungerecht, nicht auf frühere Versuche einer solchen Lektüre hinzuweisen: Bernhard Böschstein, „Hölderlins späteste Gedichte“. In: Über Hölderlin, hrsg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a.M. 1970, 153-174, und Winfried Kudzus, Sprachverlust und Sinnwandel. Zur späten und spätesten Lyrik Hölderlins, Stuttgart 1969.

weg aus der Natur“ geholte mimetische Darstellungen des realen Ausblicks noch chiffrierte Psychorama. Wenn das Innere sich gegen den eigenen Abgrund stemmen muß und der „Auflösung“ (‘Das fröhliche Leben’, FHA 9, 77, v. 8; s. weiter unten) standzuhalten versucht, hat es nur noch Bestand in einer der vielen vielleicht forcierten ‚schönen Ausichten‘, die sich im kaum variierenden „herrliche[n] Bild / Der Landschaft“ (‘Der Spaziergang’, FHA 9, 76, v. 14 f.) seriell entdoppeln und sich wie ein „Gemache“ „besuch[en]“ (ebd., v. 16) lassen. Das „Gemache“ (‘Das fröhliche Leben’, FHA 9, 77, v. 19) der durchwanderten oder betrachteten Landschaften erweist sich nicht selten als eine aus Selbst-Zitaten zusammengebastelte Textkonstruktion, ein intertextuelles Gefüge aus Bruchstücken, Wort- und Motivkomplexen aus der früheren Dichtung, die wie Versatzstücke zur Ausstattung der neuen, kleineren, ja sogar spießigen Landschafts- und Gartenräume zitiert werden, nicht zuletzt solche, die zur Artikulation der ehemaligen hymnischen Landschaften verwendet wurden. Frühere Landschaftskonfigurationen werden von anderen, manchmal entgegengesetzten Tendenzen bestimmt, welche die Gedichte nach 1806 fast in programmatische Kontrafakturen der ehemaligen elegischen und – vor allem – hymnischen Dichtung verwandeln. Das wird vor allem ersichtlich an jenem ‚Korpus‘ von Gedichten, die kurz nach 1806/7 entstanden sind, wie etwa ‘Das fröhliche Leben’, ‘Der Spaziergang’, ‘Der Kirchhof’ und – in einem komplizierteren Sinne – die Ode ‘Wenn aus der Ferne’.

Hölderlin war auch nach der Krise von 1806 und bis zuletzt noch ein *Dichter*, nicht mehr der Hymniker auf der Kreuzung zwischen Himmel und Erde oder zwischen Griechenland und Hesperien freilich, sondern dessen enttäushtes Alter Ego, das sich programmatisch von dem Topos des prophetischen Mittlers verabschiedet, wie in der ersten Strophe des ‘Fröhlichen Lebens’:

*Wenn ich auf die Wiese komme,  
Wenn ich auf dem Felde jetzt,  
Bin ich noch der Zahme, Fromme  
Wie von Dornen unverletzt.  
Mein Gewand in Winden wehet,  
Wie der Geist mir lustig fragt,  
Worinn Inneres besteht,  
Bis Auflösung diesem tagt.* (FHA 9, 77, v. 1-8)

Das den himmlischen Elementen ausgesetzte, ehemalige hymnische Dichter-Ich der gleichfalls paradigmatischen (und paradigmatisch gescheiterten) Feiertagshymne hat einem anderen, bescheideneren Ich Platz gemacht, das immerhin den eigenen Auftritt dreimal betont, als hätte es gerade eine unsägliche, nächtliche Katastrophe überstanden und müßte es sich deshalb der eigenen Existenz – der Tatsache, daß es „noch der Zahme, Fromme“ sei – ausdrücklich versichern. Die abgeklärte Nüchternheit dieser neuen Dichtung ist von dem katastrophalen empedokleischen Enthusiasmus, der tödlichen Sehnsucht nach dem Himmel des Ikaros, weit entfernt. „Dädalus Geist und des Walds ist deiner“ (‘An Zimmern’, StA II, 271, v. 8) – das gilt nicht nur für den Gastgeber Zimmer, sondern auch dem Dichter selber. Die „antititanisch[e] Umwendung zur Bescheidenheit“<sup>6</sup> (Sattler), welche die neue Tendenz dieser Dichtung zu sein scheint, hat einen Preis, ein „unabschätzbare Maß an Verzicht“ – wie Winkler sagt – liegt der scheinbaren Naivität der späten Aussichten zugrunde. Die Gefahr der hymnischen Position im Offenen „unter Gottes Gewittern“ ist jedoch einer anderen Drohung gewichen, die der Erfahrung einer totalen Gottverlassenheit entspringt: Verweht und verlassen steht das Ich auf der windigen Wiese, wo alles flattert und verweht, nicht zuletzt das noch im feierlichen „Gewand“ gehüllte Innere, das als Rätsel aufgegeben ist, bis „diesem“ – dem pneumatischen Geist, dem Inneren selbst? – die „Auflösung“ tagt. Was „jetzt aber tagt“, entspricht wohl nicht dem „Heilige[n]“, das der Dichter der Feiertagshymne in Worte zu fassen erhoffte: „Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen, / Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.“ (MA 1, 262, v. 19 f.) Die übrigen Strophen, die folgenden Etappen des Spaziergangs durch die papierenen Landschaftstableaus, stellen kaum etwas anderes dar als den wiederholten Aufschub dieser witzigen Pointe. In jeder der ‚Stationen‘ weht der Wind ziellos umher und geht die von den quasi-blematischen Settings erweckte Erwartung leer aus. Es geschieht nichts. Dieser Aufschub artikuliert die Gnadenfrist, welche die narkotisierenden, auf den ewigen Schlaf alludierenden, „sanfte[n]“ Bilder „süße[r] Ruhe“ (‘Der Spaziergang’, FHA 9, 77, v. 9 und 76, v. 4) dem Tod abgekauft haben. Hinterfragen läßt sich diese forcierte Heiterkeit nicht: „Denn die Ruh an stillen Tagen / Dünkt entschieden treflich mir, / Dieses muß du gar nicht fragen, / Wenn ich soll antworten

<sup>6</sup> Le pauvre Holterling [wie Anm. 5], 25 f.

dir.“ (‘Das fröhliche Leben’, FHA 9, 77, v. 13-16) Die abgründige Ironie, mit der das Wissen um die „Auflösung“ listig überspielt und die tiefste Enttäuschung verschwiegen wird, wird ergänzt von einer „Betrachtung“, die „des Thurmes Glockenschlag“ (v. 28) folgt – einem bewährten *memento mori*; die Definition dieser Betrachtung thematisiert das verborgene poetologische Gesetz des Gedichtes: „Und Betrachtung giebt dem Herzen / Frieden, wie das Bild auch ist, / Und Beruhigung den Schmerzen, / Welche reimt Verstand und List.“ (FHA 9, 77, v. 29-32) Die fast programmatisch wirkenden Zeilen artikulieren eine kritische Abweisung des Genialitätsprädikats, so wie es bei Kant und Schiller definiert wird: „*schaambaff*“ sei das Naive, aber „nicht *decent*“, „*verständlich*“, aber „nicht *listig*“, so Schiller<sup>7</sup>, da nur die Kunst listig sein dürfe, wie Kant vor ihm beteuert hatte.<sup>8</sup> Die beruhigende und „Frieden“ vermittelnde Betrachtung – „wie das Bild auch ist“ – wurzelt in einer Poetik der gewollten und wissentlichen Verschweigung und Verneinung, die sich auf den Begriff der listigen Einfalt<sup>9</sup> bringen läßt und die ambivalente Naivität der Gedichte begründet. Eine diese Ambivalenz berücksichtigende Lektüre wird in den Texten nichts weniger als eine Umschrift des früheren dichterischen Programms sowie des darin enthaltenen (tragischen) Selbstverständnisses entdecken: eine enttäuschte Kontrafaktur, die jedoch ihrer Enttäuschung eine letzte poetologische Umsetzung – einen Tonwechsel – abzugewinnen und die Verluste, meistens *en sourdine*, in den scheinbar friedlichen und einfältigen Landschaftsbildern ‚durchzuarbeiten‘ vermag.

Die immer seltener werdenden Selbstinszenierungen in der spätesten Dichtung sind nicht zuletzt als Versuchsanordnungen des Exitus – des Abgangs und Rückzugs des Ichs – zu bezeichnen. Der daraus resultierende angeblich exklusive Blick nach außen bleibt bis zuletzt diesem Akt der Selbstauslöschung verhaftet. Damit dürfte die Crux der Rezeption von Hölderlins spätester Dichtung berührt sein: „Es könnte daher sein, daß Hölderlins späteste Gedichte mit einer Verfrühung, mit der nur Novalis noch gleichzeitig ist, zumindest im Prinzip einen Pro-

zeß einleiten, der sich – wie Mallarmé in seinen *Divagations* fordert – auf »das reine Werk« zubewegt, das – paradoxerweise – »das sprechende Hinwegtreten des Dichters« (impliziert)“, so Jürgen Söring, der sich auch noch fragt, ob „damit nicht aber tatsächlich schon jenem »Eigentümliche[n] der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert« [Novalis], Rechnung getragen“ wäre.<sup>10</sup> Die zweifellos vorhandene Tendenz zur ‚Versprachlichung‘ und Formalisierung wird in den meisten Interpretationen der spätesten Dichtung entweder als ein auf die Moderne vorausweisendes Zurücktreten des Subjektes zugunsten eines „reinen Selbstvollzugs“ der Dichtung oder aber als späteste Variante und Vollendung einer in der Hymnik angelegten Tendenz zur Ausschaltung der persönlichen Stimme interpretiert: ein sanftes Hinwegtreten oder Versinken des Subjektiven ins Objektive einer unpersönlichen, aber „kollektivistisch-interdependenten“<sup>11</sup>, friedlichen *posthistoire*. Das interesselose Wohlgefallen an der eintönigen, formalen Schönheit der spätesten Dichtung, deren angeblich makellose Formsucht (oder -zucht) entweder als unverbindliches Sprachspiel oder aber als strukturelles Ikon einer befreienden Auflösung des Subjekt- und Objektbezugs gedeutet wird, verfehlt indes den Grenzstatus dieses Diskurses und somit auch die Ambivalenz der Landschaftsbilder. Auch die ‚Text-Landschaften‘ der letzten Gedichte fordern Lektüren, die sich nicht von der Einfalt der Aussichten irreführen lassen, sondern nach der ihnen zugrundeliegenden Perspektive, d.h. nach der Differenz zwischen dem dargebotenen Ausblick und der Geste der Einrahmung fragen. Denn diese Geste des einrahmenden Zeigens entspricht auch immer einer verborgenen Geste des Nicht-Zeigens und Verschweigens. Der Rahmen, das Fenster als symbolischer Standort des selbstvergessenen, sich selbst verschweigenden Ichs, bleibt auch dort erhalten, wo angeblich ein von jeder Spur menschlicher Präsenz gereinigtes Naturbild aufleuchtet. Das Offene der früheren Dichtung – jener Raum, in dem Natur und Geschichte zusammentrafen (wie in einem „heiligen Orte“, eingerahmt von dem „philosophische[n] Licht um mein Fenster“ (StA VI, 433), wie Hölderlin dem Freund Böhlendorff nach der Rückkehr aus Bordeaux schreibt) – wird in den

<sup>7</sup> Schillers Werke, Nationalausgabe, begründet v. Julius Petersen, Weimar 1943 ff., Bd. 20, 413-503, bes. 424 f.

<sup>8</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Hamburg 1924 (1974), § 53, 217.

<sup>9</sup> Vgl. Verf., Die List der Einfalt. NachLese zu Hölderlins spätester Dichtung, München 1995.

<sup>10</sup> Jürgen Söring, „Die Apriorität des Individuellen über das Ganze“. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft XXIV (1980), 205-246, hier 242.

<sup>11</sup> Winfried Kudzus, Versuch einer Heilung. In: Inge Riedel (Hrsg.), Hölderlin ohne Mythos, Göttingen 1973, 18-33.

letzten Gedichten zu einem eingerahmten *nature morte* oder Stilleben reduziert, in dem der Wechsel der Jahreszeiten nicht nur zu einer winterlich-landschaftlichen Leere, sondern zugleich zu einem sprachlichen und existentiellen Nullgrad tendiert. Freilich bleibt dieser als Fluchtpunkt außerhalb der Gedichte, oder er wird innerhalb der Aussichten selber cachiert. Die kompromißlose Härte des fast absoluten, abgerundeten Bildcharakters, der sich im monotonen Paradigma von „Erscheinen“, „Umglänzen“, „Umkränzen“, „Erglänzen“ usw. erschöpft und durch die eigenschaftslose Präsensform fast der Zeitlichkeit enthoben scheint, verhindert das Zutagetreten dieses Nullpunktes. Oder soll man, im Gegenteil, mit Bernhard Böschenstein diese rhetorische Strategie so verstehen: „Die Zeit ist in diesen Gedichten mit Schmuck, Zierde, Pracht ausgestattet, mit dem, was *erscheint*; sie läßt kaum je vergessen, daß sie Verkleidung des Ewigen ist, dessen Heiligkeit als reine, leere Dauer dahinter faßbar bleibt“?<sup>12</sup> In dem Gedicht ‘Der Mensch’ (StA II, 302), über das die Arbeitsgruppe zum Schluß diskutiert hat, wird das Ende des Lebens zunächst in einer auf den natürlichen Prozeß des Tageslaufs anspielenden Metaphorik gefaßt, um dann in der letzten Zeile der ersten Strophe entschieden von dem kosmischen Naturbereich getrennt zu werden:

*Wenn aus sich lebt der Mensch und wenn sein Rest sich zeigt,  
So ist's, als wenn ein Tag sich Tagen unterscheidet,  
Daß ausgezeichnet sich der Mensch zum Reste neiget,  
Von der Natur getrennt und unbeneidet.*

*Als wie allein ist er im andern weiten Leben,  
Wo rings der Frühling grünt, der Sommer freundlich weilet  
Bis daß das Jahr im Herbst hinunter eilet,  
Und immerdar die Wolken uns umschweben.*

d. 28<sup>ten</sup> Juli            mit Unterthänigkeit  
1842.                    Scardanelli (FHA 9, 184)

Der Rest des Lebens „zeigt sich“ am Lebensende und der Mensch „neiget“ sich „ausgezeichnet“ zu ihm. Die Metaphorik des Tageslaufs und / oder der Sonnenbahn scheint die harmonische Analogie des Sub-

<sup>12</sup> Bernhard Böschenstein, „Hölderlins späteste Gedichte“. In: HJb 14, 1965/66, 35-56, hier 44.

jektiven und Objektiven zu bestätigen. Bedeutet „von der Natur getrennt und unbeneidet“ nicht etwa, daß die Harmonie von Mensch und Natur gerade unterstellt, daß die Beziehung der beiden Bereiche die notwendige, von Hölderlin spätestens seit der Feiertagshymne erforderliche Distanz zu dem in der Natur sich offenbarenden und zurückhaltenen Göttlichen bewahrt („Gott rein und mit Unterscheidung bewahren“; StA II, 252, v. 12 f.)? Und bestätigt die Abwesenheit des Neids nicht das Wohlwollen des Göttlichen angesichts dieser Zurückhaltung? Die griechischen Helden und Halbgötter hatten ihre „Unsterblichkeit im Neide dieses Lebens“ (‘In lieblicher Bläue’, FHA 9, 35) gegen die Götter zu erkämpfen; hier, wo das Leben sich in die eigene Sterblichkeit gefügt zu haben scheint, fehlt dieser göttliche Neid. Aber das Fehlen des göttlichen Interesses, das Unbeneidet-Sein, läßt auch eine andere Lektüre zu, die der in der zweiten Strophe thematisierten Einsamkeit des Menschen *innerhalb* des Naturprozesses und des Lebens überhaupt („Als wie allein ist er im andern, weiten Leben“; StA II, 302, v. 5) eine radikal moderne Bedeutung zuschreibt. Die Einsamkeit ‚allein im andern weiten Leben‘ scheint auf eine Position außerhalb oder in einem windstillen Abseits des lebendigen Ganzen, des Werdens-im-Vergehen, hinzuweisen. Dort, in dieser absolut getrennten Zufluchtsstätte, wo (ihm) nichts geschehen kann, überlebt der Mensch selbstvergessen, aber auch vergessen – unbeneidet – von den Göttern. Auch in den letzten Gedichten weiß der Dichter noch um diese absolute, letztendlich metaphysische Einsamkeit. Nicht an dem Aufgehoben-Sein im Rhythmus der Natur, sondern an der grundsätzlichen Trennung von ihr und an den forcierten Versuchen, dieses Getrennt-Sein in Landschaftsbildern, die vergeblich Harmonie suggerieren, zu suspendieren, verstummt er allmählich. Daß auch die Artikulation der Trauer darüber nachläßt und sogar ganz verschwiegen wird, geht auf die Einsicht in die Inkompatibilität zwischen der Gleichgültigkeit einer ganz in sich zurückgezogenen, in abgerundeten Bildern dargestellten Natur und dem – auch sich selbst absolut fremd gewordenen – Subjekt des Dichters zurück: Denn „die Vollkommenheit ist ohne Klage.“ (‘Der Herbst’, FHA 9, 122, v. 16)

## Das Exemplarische der Vergangenheit – Antik(isierend)es in Wörlitz

Von

Adelheid Müller

Den diskussionsleitenden Hintergrund der Arbeitsgruppe bildete die Tatsache, daß Friedrich Hölderlins Besuch im ‚Gartenreich‘ des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) während der Ostertage 1795 eine der für ihn eher seltenen Möglichkeiten darstellte, sein Antikebild in der unmittelbaren Anschauung materialisierter Form zu bereichern. Die Arbeitsgruppe fokussierte demzufolge das in Wörlitz situierte Ensemble antiker und antikisierender Kunstgegenstände, somit die der Hölderlinschen Seherfahrung zur Disposition stehenden konkreten Objekte.

In einem Referat wurden zunächst allgemein kunsthistorische und archäologische Prämissen, gartengestalterische Theorie und sammlungsgeschichtliche Implikationen verbindend, dargelegt, sowie ausgewählte und im fraglichen Zusammenhang besonders aussagekräftige Wörlitzer Exponate in der Vielfalt ihrer Erscheinungsform unter Einbezug von Bildmaterial mit der Absicht vorgestellt, eine faktenpezifisch rekonstruierende Annäherung an das vor Ort Sehbare (in Auswahl) zu leisten.

Im Verlauf von insgesamt vier Jahrzehnten entstanden innerhalb der Wörlitzer Parklandschaft mehrere klassizistisch orientierte Kleinbauten, und es kam zu zahlreichen Aufstellungen antiker, vor allem aber antikisierender Statuenkopien. Es entstand ein gestalteter Landschaftsgarten: Der 1765 erbaute sogenannte *Englische Sitz* im Schloßgarten eröffnete die Reihe der ästhetisch motivierten Gartenkleinbauten, die durch das gegenüberliegende, zwei Jahre später entstandene *Nymphäum* fortgesetzt wurden. Erst nach Fertigstellung des Nymphäums wurde 1769 mit dem Bau des *Landhauses*, so die ursprüngliche Benennung des Schlosses, somit dem Wohngebäude der Anlage begonnen. 1773, nach Beendigung der Arbeiten am Schloß, folgten die ersten Baumaßnahmen am *Götischen Haus*, in diese Zeit fallen auch die Bauarbeiten am *Sommersaal*. 1791 wurde mit dem Bau der *Villa Hamilton* auf dem sogenannten Stein

eine entfernte Gartenpartie erschlossen und 1793 mit der Errichtung des *Venustempels* ein weiterer Eckpunkt gesetzt. Das *Pantheon*, dessen Bau 1795 begonnen wurde, dürfte von Hölderlin, wenn überhaupt, lediglich als Baustelle wahrgenommen worden sein. Mit der Erbauung des sogenannten *Floratempels* wurde hingegen erst ein Jahr nach Hölderlins Besuch begonnen. In den verschiedenen Gartenpartien befanden sich zu diesem Zeitpunkt Kopien berühmter antiker Statuen, überwiegend Nachbildungen einheimischer Bildhauer nach Kunstwerken italienischer Sammlungen. Die Vorbilder weiterer Stücke stammen aus der Dresdner Antikensammlung. Nicht nur die genannte Auswahl der Bauten des Wörlitzer Parks, auch einige der in der Anlage befindlichen Antikenkopien waren mehrfach durch Blickachsen aufeinander bezogen.

Eine enzyklopädische Erfassung des Gesehenen durch Hölderlin oder konkretisierende ‚Reisebeobachtungen‘ des Wörlitz-Besuches liegen nicht vor, insofern kann lediglich eine interpretativ-rekonstruierende Annäherung an diese ästhetische Erfahrung angestrebt werden, die in der Arbeitsgruppe im vergleichenden Rückgriff auf eine andere, schriftlich fixierte zeitgenössische Seherfahrung erfolgte: In der Beschreibung seiner ‚Reise nach Wörlitz 1797‘ widmete der ‚Altertumswissenschaftler‘ Carl August Böttiger der weitläufigen Parkanlage, den originalen Statuen, den aufgestellten Antikenkopien, ebenso den Nachbildungen antiker Gebäude, die bis dato zur Ausstattung von Garten und Schloß gehörten und die somit auch das Wahrnehmungserlebnis Hölderlins illustrieren konnten, besondere Aufmerksamkeit. Als Textgrundlage dienen der Arbeitsgruppe Auszüge aus Carl August Böttigers ‚Reise nach Wörlitz 1797‘.<sup>1</sup> Böttiger verbrachte zwei Tage in Wörlitz und besichtigte den Park zunächst in Begleitung von August Rode, dem Archäologen Aloys Hirt, dem Maler Johann Friedrich August Tischbein und dem Berliner Verleger Daniel Sanders. Wir wissen nicht, ob Hölderlin das ‚Wörlitzer Gartenreich‘ allein durchwanderte oder ob er sich ebenfalls einer Gruppe anschloß, die im Park von entsprechend instruiertem Begleitpersonal geführt wurde. Böttiger jedenfalls befand sich während dieses ersten Besuches, dem gute drei Wochen später ein zweiter folgte, in Gesellschaft

<sup>1</sup> Carl August Böttiger, Reise nach Wörlitz 1797. Aus der Handschrift ediert und erläutert v. Erhard Hirsch. Mit einer Einleitung v. Alfred Jericke und Erhard Hirsch, hrsg. v. den Staatlichen Schlössern und Gärten Wörlitz, Oranienbaum und Luisium 1985.

kunstverständiger Begleiter. August Rode hatte bereits 1788 den ‚Englischen Garten‘ sowie das fürstliche ‚Landhaus‘ in einem Führer beschrieben und arbeitete zur Zeit des Böttigerschen Besuches an einer verbesserten Ausgabe, die 1798 erschien. Aloys Hirt konnte sich während seines vorausgehenden 14jährigen Aufenthaltes in Rom eine immense Denkmälerkenntnis verschaffen und galt als ausgewiesene Kapazität auf antiquarischem Gebiet.

Die von Carl August Böttiger bereits während der Besichtigung festgehaltenen Notizen bildeten die Grundlage des später ausgearbeiteten Manuskriptes. Die Lektüre ausgewählter Passagen der Böttigerschen ‚Reise‘ eröffnete den Blick auf zentrale Themen der Antikerezeption im ausgehenden 18. Jahrhundert, die auch für die Seherfahrung Hölderlins als wahrnehmungsleitende Aspekte wesentlich gewesen sein dürften.

Thematisiert wurde die Frage nach der Vermittlungspraxis antiker Kunstzeugnisse, die sich an die Überlieferungstradition anschließende Kanonisierung einzelner Skulpturen sowie deren Aufstellungskontext.

Als Bestandteile dekorativer Programme, wie sie sich für die antiken kaiserzeitlichen, d.h. römischen Villen nachweisen lassen, wurden originale griechische Statuen, die ursprünglich häufig in Heiligtümern aufgestellt waren, ihrem ursprünglich kultischen Kontext entfremdet und als Kopien römischer Künstler zu Trägern eines neuen, eines römischen Bildinhaltes: Griechische Statuen sollten mit ihrer Aufstellung in Garten und Villa dem Hausherrn in der Intimität des Privatbereiches ein Fluidum genuin griechischer Kultur vermitteln. Diese römischen Kopien der griechischen Originale machen einen Großteil der erhaltenen antiken Kunstwerke aus, die nach ihrer Wiederentdeckung seit der Renaissance die Sammlungsbestände bereicherten und schließlich seit dem 16. Jahrhundert – häufig erneut als Kopien – in europäischen Gärten Verbreitung fanden. Wir können an dieser Stelle gleichsam eine Rezeptionsmultiplikation und damit verbunden eine selektive Tradierung anthropomorpher Form festhalten.

Die Überlieferungssituation der antiken Kunstwerke als solche, ebenso wie deren Identifikation mit schriftlich tradierten Berichten antiker Schriftsteller, bedingt eine gewisse thematische Übereinstimmung der Exponate antiker Villenanlagen mit denjenigen der Landschaftsgärten späterer Jahrhunderte – der literarisch gebildete Kenner wußte, wie auch der Reisebericht Carl August Böttigers immer wieder zeigt, welche Statue in bestimmtem lokalem Zusammenhang zu präsentieren war.

In der antiken Villa kamen allgemein Götter und Heroen sowie der dionysische Themenkreis zur Aufstellung. Athletenstatuen und Musen zählten ebenso zur Ausstattung wie die imagines illustrium: Dichter, Redner und Denker sowie nicht zuletzt Herrscher- und Privatporträts. Auf die lokale Situation, das ländlich-natürliche Ambiente, nehmen insbesondere Venus in ihrer Funktion als Schutzgöttin des Gartens, oder Diana als Göttin der Jagd Rücksicht. Beide Gottheiten finden wir auch in Wörlitz, jeweils in einem ‚heiligen Bezirk‘ situiert. Während die Kopie einer Dianastatue im sogenannten Dianenhain des Schochschen Gartens zur Aufstellung kam, findet sich im sogenannten Venustempel, einem Monopteros, weithin sichtbar eine Venusstatue plaziert: es handelt sich hier um die Kopie der berühmten Venus Medici, die ihrerseits eine römische Kopie der Aphrodite von Knidos, einem griechischen Original des Bildhauers Praxiteles, variiert. Einige der im Wörlitzer Park befindlichen Skulpturen – neben der kauern Venus auch die Nachbildung des berühmten Spinario – sind auf Fernsicht gearbeitet und daher überdimensioniert.

Im Park von Wörlitz ist dezidiert die inhaltliche Bezugnahme von Skulptur, antikisierender Architektur und lokalisierender Natur angestrebt. Neben dem Bedürfnis, den antiken Aufstellungskontext rekonstruierend wiederzubeleben, existiert der Wunsch, die Vision eines antikisierenden Ideals zu entwerfen: Der einst streng religiös-kultische Zusammenhang wird im dekorativen Ambiente simuliert, wobei die Gestaltung eines arkadischen Bildes mit dem gelehrten Wissen um dessen Ursprung einhergeht. Seine Kenntnis des Ursprünglichen gewann der Fürst von Anhalt-Dessau, Initiator dieser Simulationen und Inszenierungen, einerseits aus dem Studium literarischer und historischer Quellen, andererseits aus der Inaugenscheinnahme des Überlieferten, die ihm seine Reisen ermöglicht hatten.

Als imagines illustrium müssen in Wörlitz in übertragenem Sinne die Büsten von Gellert und Lavater bezeichnet werden, die zwei Nischen des sogenannten Labyrinths im Neumarkschen Garten besetzen. Porträts antiker Denker, Dichter oder Kaiser kamen in den einzelnen Gartenpartien hingegen nicht zur Aufstellung, letztere haben jedoch ihren Platz in den Zimmern und Sälen des Schlosses, die gegenüber der natürlich weitläufigen Außenwelt des gestalteten Gartens die architektonisch geformten Räume markieren.

Die im Wörlitzer Schloß vorhandenen Antiken und Antikenkopien



finden sich nicht, wie in den Wunderkammern der Renaissance oder den Antikenkabinetten späterer Jahrhunderte üblich, auf einen einzelnen Raum konzentriert, sondern auf verschiedene Zimmer und Säle des Hauptgeschosses verteilt. Ihre Aufstellung entspricht damit einer Präsentation, wie sie typisch für fürstliche Sammlungen der Zeit ist. Die einzelnen Räume des Schlosses, in ganz besonderem Maße die Bibliothek, kommen in der Gesamtschau ihrer Ausstattungselemente einem begehbaren Bilderbuch gleich, das mit Hilfe verschiedener Kunst-erzeugnisse Antikenkenntnisse unterschiedlichster Couleur vermittelt. Mythologische Begebenheiten, das Götterpersonal in episodenhaften Ausschnitten und allegorische Personifikationen nach antiken Vorbildern schmücken Decken und Wände. Gemälde vergegenwärtigen prominente Partien der italienischen Topographie und nehmen allgemein Bezug auf das klassische Altertum. Originale Antiken oder aber Kopien nach berühmten Antiken sowie Nachbildungen von Stücken, die als hervorragende bekannt waren, gehören zur Ausstattung der Räume. Die Kriterien für die gewählte Aufstellung einzelner Stücke mögen dekorative und inhaltliche Aspekte gewesen sein. Während beispielsweise die antiken Kaiserporträts des jugendlichen Marc Aurel und des Septimius Severus im großen Festsaal repräsentativ für das fürstliche Selbstverständnis waren, nahmen zwei weibliche Büsten, ein antikes weibliches Privatporträt trajanischer Zeit im Kabinett und die Kopie einer Livia-büste im Schlafzimmer der Fürstin, auf die Bewohnerin dieser Räume Bezug.

Die Bedeutung der Koexistenz von antikem Original, Kopie und Reduktion des Originals für die Wahrnehmungspraxis bildete einen weiteren thematischen Schwerpunkt der Arbeitsgruppe.

Ein Ort besonderer Intimität ist das Bibliothekszimmer, das den Bewohnern des Hauses als eine Art ‚studiolo‘ diente, als Ort der Kontemplation. In keinem anderen Raum des Schlosses findet sich ein vergleichbares, konzentriertes Nebeneinander von antikem Original und Kopie. In großen Nischen zwischen den Bücherschränken hatten drei kolossale antike Marmorbüsten ihren Platz: der zu einer Artemis ergänzte Kopf einer jugendlichen Gottheit, eine weibliche Büste mit Mauerkrone, die als Kybele oder Tyche bezeichnet wurde, und die Büste einer verwundeten Amazone. Dieser „Kopf einer sterbenden Amazone“ ist das einzige Stück aus der Bibliothek, das Carl August Böttiger erwähnt. Die Büste, die auf eine um 430 v. Chr. geschaffene Bronzesta-

tue des Polyklet zurückgeht, somit ein griechisches Original des 5. Jahrhunderts überliefert und durch mehrere römische Kopien bekannt ist, verdiene „vorzüglich Aufmerksamkeit“. Auf Konsolen standen Büsten der Kaiser Trajan, Hadrian, Antoninus Pius und Marc Aurel, kopiert in „weißem Carrara-Marmor mit polierter Oberfläche“, wie August Rode in seinem Führer mitteilt. Diese für die Bibliothek kopierten Kaiserbildnisse stellen Exempel des ‚guten‘ Herrschers dar, deren Vertreter das Suetonsche Herrscherlob literarisch tradiert – ihre Auswahl kann als politische Aussage des Fürsten verstanden werden.

In weiteren Nischen befanden sich vier Statuetten aus gebranntem Ton: ein als ‚Apollo‘ bezeichneter Pothos mit Schwan, ein Satyr nach Praxiteles, eine Kanephore und eine ‚Nympe mit Wasserkrug‘. Sowohl die Kaiserbüsten als auch die Tonstatuetten stammen aus der Werkstatt des römischen Bildhauers und Restaurators Bartholomeo Cavaceppi, den der Fürst bereits in Rom kennengelernt hatte und der sich 1768 in Wörlitz aufhielt. Diese Terrakottastatuetten Cavaceppis dienten ihrerseits als Bozzetti, d.h. Modelle für großformatige Bildwerke, von denen zwei für die Wörlitzer Ausstattung zur Ausführung kamen. Die ca. fünfzig Zentimeter hohe Statuette des sogenannten Apoll mit Schwan, gefertigt nach einer römischen Kopie, die das griechische Original des Bildhauers Skopas überliefert, und die Statuette des angelehnten Satyrs nach einem Original des Praxiteles dienten wiederum als Vorlage für zwei lebensgroße Sandsteinkopien, die der Dresdner Bildhauer Gottfried Knöffler schuf. Ursprünglich als flankierende Statuen am Schloßeingang angefertigt, kamen die beiden Kopien Knöfflers schließlich in Nischen an der Fassade des dem Schloß gegenüber befindlichen Sommersaales zur Aufstellung. Im Innenraum dieser Loggia befanden sich, in Nischen und auf Konsolen, weitere Kopien nach berühmten Statuen, beispielsweise der sogenannte Apollino oder die als Vesta bezeichnete kleine Herculinerin (Kore), die auch Böttiger summarisch erwähnt.

Einzelne Gottheiten, Heroen, Personifikationen, aber auch historische Persönlichkeiten konnten in Wörlitz somit in unterschiedlicher künstlerischer Formulierung betrachtet werden: als römische Kopie nach griechischem Original, als römisches Original, als Abguß, als Marmorkopie oder Kopie in einem anderen Material, beispielsweise Sandstein. Die plastischen antiken Vorbilder finden sich maßgerecht und originalgetreu kopiert wie die Kaiserbüsten in der Bibliothek, oder sie waren auf Fernsicht konzipiert und somit vergrößert wie einige der im Park

aufgestellten Kopien, und nicht zuletzt begegneten sie reduziert in Form der Tonstatuetten Cavaceppis und kleinformatigen Bronzestatuetten, so beispielsweise die berühmte 'Flora Farnese', aus der Werkstatt von Giacomo Zoffoli.

Dem Publikum des Gartenreiches begegnete ein „über die Alpen getragenes Rom“, ein individuell entworfenes, auf verschiedene Erscheinungsformen des Plastischen zurückgreifendes, dabei programmatisch ambitioniertes Museum. Gerade für Hölderlin mögen die Exponate der Sammlung und die architektonischen Anklänge an heidnische Heiligtümer wertvolle Exempel einer antiken Vergangenheit gewesen sein, deren unmittelbare Vergegenwärtigung auf italienischem Boden noch knapp zwei Monate vor seinem Besuch in Wörlitz eine Aussicht war, die sich bald zerschlug.

Ob Hölderlin bei seinem Besuch in Wörlitz das Schloß besichtigte, das den Besuchern zu bestimmten Zeiten offen stand, oder ob er lediglich auf das Durchwandern des Parkes Wert legte, können wir nicht mit Sicherheit bestimmen. Ebenso wenig wissen wir, ob er sich den Landschaftsgarten nur zu Fuß erschloß und in welchem Ausmaß, oder ob er darüber hinaus die Perspektive des Betrachters wechselte und eine Gondelfahrt unternahm, die für viele Besucher obligatorisch war: Sie sei ein Genuß, so Carl August Böttiger, „ohne welchen man sich nicht rühmen darf, die Schönheit dieser Anlagen ganz kennen gelernt zu haben.“<sup>2</sup>

Festzuhalten bleibt: Das tatsächliche Fassen der Quellen, aus der sich das Hölderlinsche Antikebild generiert, entzieht sich mit Blick auf den Ausflug ins ‚Wörlitzer Gartenreich‘ der faktischen Überprüfbarkeit. Spricht Hölderlin von antiken Gottheiten, so ist nicht festlegbar, worauf sich sein Sprechen bezieht: auf ein konkret visuell wahrgenommenes oder aber ein intertextuell verortbares Götterbild. Eine wirkliche Evidenz ist nicht zu erlangen. Relevanz erlangt in dieser Hinsicht darüber hinaus ein produktionsästhetischer Aspekt, d.i. die Niederschrift des Betrachteten. Die Verschriftlichung des wahrgenommenen (Kunst)Objektes ist eine Übersetzungsleistung, die beim Übergang vom Visuellen zur Schrift, im Gegensatz zum Transfer von Schrift zu Schrift, einen medialen Wechsel zu leisten hat, einen Wechsel, der beispielsweise nicht wenige, durchaus beredte Romreisende angesichts der Fülle des Gegenständlichen, aber auch in Anbetracht der verehrten Idealität

<sup>2</sup> Carl August Böttiger [wie Anm. 1], 57.

des zu Beschreibenden, sprachlich scheitern und verstummen ließ. An die Stelle des Faktischen, des tatsächlich Gesehenen, an die Stelle der Statue, tritt die Gottheit, die jene darstellt. Bedeutsamer scheint es daher, in diesem Kontext das intentionale und evokative Potential des genius loci zu bedenken.

Bereits Renate Böschenstein formulierte im Bericht über die von ihr 1990 auf der 21. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft in Tübingen geleitete Arbeitsgruppe „Mythische Vorstellungsformen im Hymnenfragment ›Der Vatikan‹“ „eine Prüfung von Hölderlins Verhältnis zur antiken Skulptur als einer besonders radikalen Form anthropomorpher mythischer Vorstellungsformen“<sup>3</sup> als „Desiderat“. Nach wie vor darf eine solche „Prüfung“ gewünscht werden, wobei das antike Kunstwerk nicht nur als eine mythische Vorstellungsform, sondern vielmehr noch als eine religiöse und darüber hinaus als ästhetische Darstellung begriffen werden sollte.

<sup>3</sup> Renate Schäfer-Böschenstein, Mythische Vorstellungsformen im Hymnenfragment 'Der Vatikan'. In: HJb 27, 1990/91, 329-332, hier 332.

# Das Dessauer Philanthropin und die Rolle des Philanthropismus in der Bildungsreform der Aufklärung

Von

Annemarie Mieth

*Es ist freilich schwer, gegen das Kind in Belehrung und Behandlung  
sich so zu äußern, wie es der Menschheit würdig ist. (Hölderlin)*

Die Jahresversammlung in Dessau bot die – leider kaum genutzte – Chance, Hölderlins Ideale als Hofmeister mit den Idealen der Philanthropisten sowohl in lokale als auch in biographisch-zeitgeschichtliche Beziehung zu setzen: die Arbeitsgruppe tagte im stimmungsvollen Festsaal des für einen Sohn des Fürsten Leopold errichteten Palais Dietrich, das von 1777-1793 Heimstätte des Philanthropins war, und sie erhielt vielschichtige Denkipulse von dem brieflichen Bericht, den Hölderlin am 20. April an die Schwester über seine siebentägige Fußreise nach Halle, Dessau, Wörlitz und Leipzig sandte und aus dem das von mir gewählte Motto stammt (StA VI, 165-168, hier 166).

Überraschend modern und in die Zukunft weisend muten die in diesem Brief zum Ausdruck kommenden Erziehungs- und Bildungsideale des jungen Hofmeisters an: nichts weniger als „die Menschheit“ gilt ihm als Maßstab im Umgang mit dem Kind, verbunden mit der Überlegung, daß zwar methodische Konsequenz beim Umsetzen von – für das Kind einsehbaren – Inhalten und Forderungen wichtig, entscheidender jedoch der Grundsatz sei, in Kindern nicht belehrbare Objekte, sondern eigenständige, tätige Subjekte zu sehen. Folglich unterscheidet sich kindgemäßer Umgang durchaus von „kindische[r] Manier“ (ebd.), wie sie Hölderlin im Hallensischen Waisen- und Erziehungshaus wahrzunehmen glaubte, da letztere sich bestenfalls zum Kinde herabläßt (wie der Reformpädagoge Hugo Gaudig zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert hätte). Allerdings versieht Hölderlin seine Kritik mit einer vorsichtigen Einschränkung, so daß es wesentlich erscheint zu fragen, ob er damit einschichtig die pädagogische Theorie und Praxis August Hermann Franckes und seiner Nachfolger in Halle sowie

den Philanthropismus Johann Bernhard Basedows in Dessau gemeint hat.<sup>1</sup>

Als Hölderlin im Frühjahr 1795 die Fußreise unternahm, war das Dessauer Philanthropin bereits geschlossen. Dessen ungeachtet betrat er eines der pädagogischen Musterländer der Aufklärung. Neben Basedow wirkten hier der Schriftsteller und Sprachforscher Joachim Heinrich Campe, Verfasser des viel gelesenen Jugendbuches 'Robinson der Jüngere'; Ernst Christian Trapp, nach seiner Tätigkeit am Philanthropin der erste Professor für Pädagogik in Halle; Christian Gotthilf Salzmann, Leiter der Erziehungsanstalt Schnepfenthal im Gothaischen, an der u.a. der Turnpädagoge Johann Christoph Friedrich Guts Muths Gymnastik, Erdkunde und Handarbeitslehre unterrichtete; mit Dessau verbunden und den Philanthropisten persönlich nahestehend war schließlich auch der Gutsherr Friedrich Eberhard von Rochow, Förderer der Landschulen und Herausgeber des ersten für diese konzipierten Lesebuchs 'Kinderfreund'. Insgesamt ist achtungsvoll festzustellen und mit den Idealen Hölderlins von der Hofmeister-Erziehung privater Zöglinge zu vergleichen, daß die philanthropistischen Reformer versuchten, ein bis heute beeindruckendes System der Schulpädagogik zu entwickeln. Anthropologisch begründet hatte es zum Ziel, humanere Bedingungen zu schaffen, um Kinder und Jugendliche auf das erfolgreiche Da-Sein in ihrer Lebenswelt vorzubereiten. Im Gegensatz zu der von Hölderlin erlebten pietistischen Erziehung suchten die Philanthropisten den freien, nur auf Natur und Vernunft fußenden Menschen zu seinem Recht kommen zu lassen. Dabei gehörte nicht nur das ideale Gedankengut der Aufklärung, sondern auch der konkrete gesellschaftliche Anspruch auf eine konfessionslose, kirchenfreie Schule zu ihren Forderungen.

Das alles in die Tat umzusetzen und im Land (schulische) Realität werden zu lassen – dazu bedurfte es der einsichtigen Staatsgewalt bzw. des ein- und weitsichtigen Staatsmannes. Das Land Anhalt-Dessau hatte beides in „Vater Franz“, dem Herzog und Fürsten Leopold III. Friedrich Franz.<sup>2</sup> Obgleich sein Regierungsantritt in die Zeit des Siebenjähri-

<sup>1</sup> Ludwig Fertig weist in seiner Monographie (Friedrich Hölderlin der Hofmeister, Darmstadt 1990) darauf hin, daß es Hölderlin bei diesem kritischen Blick wohl eher um die Pädagogik ging, die er und seine Schwester selbst erlebt hatten und deren Tradition württembergisch-bürgerlicher Ehrbarkeit jegliche Tendenz vom Kinde aus und jegliche berufliche Mit- und Selbstbestimmung von Jugendlichen ausschloß (ebd., 5 f.).

gen Kriegen und der Verarmung des Landes fiel, bewirkte er in relativ kurzer Zeit Bemerkenswertes für dessen Wiederaufbau. Auf seinen gemeinsam mit Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff unternommenen Bildungsreisen nach Italien, England und in die Schweiz knüpfte er Beziehungen zu führenden geistigen Köpfen der Zeit an; auch in Deutschland selbst verfolgte er alles, was sich für die Verbesserung der menschlichen Zustände zu regen begann, und lud Gelehrte wie Künstler und Handwerker in sein Land ein. Schon 1768 hatte er sich Wörlitz, damals noch ein unansehnlicher Ort, zum Landsitz gewählt und begann zu verwirklichen, was er als neuen Gartenstil aus England kannte und was auch Hölderlin stark beeindruckte. Außer diesen bis heute sichtbaren Aktivitäten von „Vater Franz“ sind zu nennen: die Neugestaltung des Armen- und Medizinalwesens; seine aufklärerische Friedenspolitik, für die er die Beinamen „Deutscher Aristides“ und „Friedensfürst“ erhielt; seine konsequent tolerante Haltung gegenüber den christlichen Bekenntnissen und vor allem auch der jüdischen Minderheit in Anhalt-Dessau (was für ein Unterschied etwa zum preußischen „Generalreglement“ für Juden von Friedrich II.); die Gewährung von Zensurfreiheit – entgegen den Reichsgesetzen; die Gründung von Theatern, einer Verlagsbuchhandlung und einer Verlagskasse sowie der Chalkographischen Gesellschaft, um das englische Kupferstichmonopol zu brechen. Europäischen Ruhm aber erlangte der Fürst durch seine reformatorische Tätigkeit auf dem Gebiet des Erziehungs- und Unterrichtswesens. Er schuf ein einheitliches staatliches Schulsystem, das bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Bestand hatte, richtete Haupt- und Töchterschulen in den verschiedenen Gebieten seines Landes ein, verbesserte die Ausbildung von Lehrern unter anderem durch die Gründung eines Lehrerseminars und berief ausgewiesene Wissenschaftler und Pädagogen nach Anhalt-Dessau: so vor allem Johann Bernhard Basedow, in dessen 1774 ins Leben gerufenes Philanthropin er auch seine beiden Söhne schickte.<sup>3</sup>

Der 1724 in Hamburg geborene Basedow weist in seinem frühen

<sup>2</sup> Aufschluß- und detailreich zum Leben und Wirken dieses Staatsmannes erweist sich nach wie vor der Bericht des Zeitzeugen Friedrich Reil: Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau, ältestregierender Fürst in Anhalt nach Seinem Wirken und Wesen. Mit Hinblick auf merkwürdige Erscheinungen seiner Zeit geschildert von dem Probst u. Doktor der Philosophie Friedrich Reil, Dessau 1845 (ND Wörlitz 1995).

<sup>3</sup> Aus der umfangreichen Literatur zu Basedow seien nur genannt: Reinhard

Lebensgang bemerkenswerte Parallelen zu Hölderlin auf. Auch er sollte einen ungeliebten Beruf ergreifen, sollte wie sein Vater Perückenmacher werden, auch er litt unter einer strengen, nicht kindgemäßen Erziehung und Schulzucht in der Lateinschule, die auf Auswendiglernen katechetischer Glaubenssätze und auf unbedingten Gehorsam setzte. Der 16jährige Basedow allerdings suchte sich diesem Zwang zu entziehen, wollte Matrose werden, was ihm nicht gelang – ein verständnisvoller Arzt aus Flensburg nahm ihn auf und bewirkte seine Rückkehr ins Elternhaus und in die Ausbildung. Nach erfolgreichem Besuch des Akademischen Gymnasiums und nach dem Studium der Philosophie und Theologie in Leipzig und Kiel wurde er 1749 Hofmeister in Borghorst/Holstein beim siebenjährigen Sohn des Geheimrats von Qualen. Basedows Begeisterung für diese Tätigkeit und besonders die Prinzipien, die er dabei zu verwirklichen suchte, erinnern wiederum an den jungen Hölderlin, nämlich an die Erziehungsideale, zu denen dieser sich 1794 in einem Brief an Schiller bekannte (StA VI, 111-113): die freundschaftliche Haltung zum Zögling, das Vertrauensverhältnis zwischen ihnen, gemeinsame Spiele und Spaziergänge, die zugleich einem anschaulichen, lebensnahen Unterricht und der Beobachtung der Natur dienen sollten, sowie freudbetonte Unterrichtsmethoden. Basedow war mit seiner Hofmeistertätigkeit, und dies allerdings im Unterschied zu Hölderlin, sehr zufrieden und sehr erfolgreich. Er dokumentierte sie 1752 in der lateinischen Schrift 'Über die beste, aber bisher ungebräuchliche Methode, die Kinder aus höheren Ständen zu unterrichten'. Nach Professuren in Soroe und Altona ermöglichte ihm der dänische Hof die freie wissenschaftliche Tätigkeit, deren Ertrag die Reformschrift 'Vorstellung an Menschenfreunde und vermögende Männer über Schulen und Studien und ihren Einfluß in die öffentliche Wohlfahrt mit einem Plane eines Elementarbuches der menschlichen Erkenntnis' war. Sie gilt als Vorläufer seiner Hauptwerke 'Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker' (1770) und 'Elementarwerk' (1774); das bereits wesentlich in Dessau entstand und besonders attraktiv durch die Kupfer tafeln Chodowieckis wirkte.

Auf Berufung des Fürsten siedelte Basedow 1771 mit seiner Familie nach Dessau über, wo er günstige Bedingungen erhielt und die Grün-

Stach, Schulreform der Aufklärung. Zur Geschichte des Philanthropismus, Heinsberg 1984; Günter Ulbricht, Johann Bernhard Basedow, Berlin-Ost 1963.

derung einer Erziehungsanstalt nach seinen Vorstellungen wissenschaftlich und materiell vorbereiten konnte. Im Dezember 1774 gab er die Ankündigungsschrift für das Philanthropin heraus. Er charakterisierte es als Schule der Menschenfreundschaft, aber auch der guten Kenntnisse für Lernende und junge Lehrer; pädagogische Vorbilder sah er in Ratke, Comenius, Locke und Rousseau und klagte die heimischen Schulen an, die Natur zerpeitscht und die Seelen gelähmt zu haben. Das Philanthropin sah für die Kinder wohlhabender Eltern ein Lehrerseminar, ein Erziehungsinstitut und eine Musterschule vor, für arme begabte Kinder eine Erziehungsanstalt mit weit geringeren Schulgebühren als für reiche. Der Lehrplan enthielt bürgerliche Sittenlehre, historische Wissenschaften, politische Geographie, Religions- und Sprachunterricht (Latein, Französisch, Deutsch) und zielte bewußt auf Anschaulichkeit und Tätigsein im Unterricht: es sollte möglichst wenig im Sitzen gelernt, dafür durften viele Formen des spielenden Erkennens und Einprägens erprobt werden. Teilweise ernüchternd sind Basedows konkrete Festlegungen über die Behandlungsweise der Zöglinge, die zwar dem Geiste der Menschenfreundschaft verpflichtet waren, jedoch ebenso sehr den bestehenden Standesunterschieden Rechnung trugen. Dem Streben nach bürgerlicher Gleichheit entsprach die Forderung nach einfacher Kleidung und einfachem Essen, an zwei Standes-, zwei Reichtums- sowie zwei Meritentagen aber wurde der tatsächlichen Ungleichheit Rechnung getragen; an einem Casualtag wiederum mußte gefastet, in kalten Räumen geschlafen und andere Unannehmlichkeiten ertragen werden. Während von jüngeren Pensionisten unabdingbarer Gehorsam verlangt wurde, sollte ihnen vom 12. Lebensjahr an gestattet sein, nach der Ursache des jeweiligen Befehls zu fragen und die eigene Meinung dazu zu äußern – bei ausgesprochen unbotmäßigem Verhalten war schließlich die körperliche Züchtigung vorgesehen. Das Haupterziehungsmittel jedoch stellten die Punkte und Sterne an der Meritentafel dar, wie überhaupt Lob und Tadel, Helfen und Dienen detailliert in das Erziehungssystem eingegliedert waren: jeder Pensionist durfte sich einen Freund auswählen (die Direktion mußte aber zustimmen), den er zum Beispiel an besonderen Gerichtstagen verteidigen konnte, falls der sich etwas hatte zuschulden kommen lassen – Freundschaften also sollten unbedingt gepflegt, Verpetzen jedoch nicht gestattet werden. Jeder Lehrer führte zur Unterstützung der sittlichen Erziehung Billets mit sich, die er am Ende des Unterrichts an die Schüler vergab, die sich durch Fleiß,

Aufmerksamkeit und gutes Betragen ausgezeichnet hatten – fünfzig Meriten ergaben einen goldenen Punkt in Gestalt eines Nagels, der in die Meritentafel mit dem Namen des Gelobten eingeschlagen wurde, und zwar in der Öffentlichkeit, beim Gottesdienst oder im Beisein der fürstlichen Familie. Als sittliche Verhaltensweisen galten freiwilliges Verzeihen eines Unrechts, Erweisen einer Gefälligkeit, positives Einwirken auf die Mitschüler in Bezug auf Ordnung und Sauberkeit u.a.m.

Fast zwanzig Jahre arbeitete man im Philanthropin nach diesen Grundsätzen. Es galt als so vorbildlich, daß es bedeutsame Nachahmungen fand, und zwar durch Salzmann in Schnepfenthal bei Gotha, durch Trapp in Hammerdeich bei Hamburg und durch Wolke in St. Petersburg. In Dessau selbst blieb mit den Jahren die finanzielle Unterstützung aus. Auch mit Basedow hatte es Schwierigkeiten gegeben: bereits Ende 1776 legte er das Amt des Kurators nieder (an seine Stelle trat Campe), behielt sich aber das Mitspracherecht vor, wobei es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen ihm und den Mitarbeitern kam. Unter der sachkundigen Leitung Campes blühte das Philanthropin auf, doch als auf Drängen des Fürsten Basedow erneut Leiter wurde, gab Campe auf und ging nach Hamburg. Wenig später verließen weitere Pädagogen Dessau, woran wohl eine gewisse Streitsucht und Eigenwilligkeit Basedows Mitschuld hatten. Dieser schätzte sich 1780 kritisch rückblickend ein, indem er sich einen „Versäumer der häuslichen Glückseligkeit, der Freundschaft und der Gewogenheiten“ nannte, der oft noch „mehr mit sich selbst als mit der Welt“ unzufrieden war.<sup>4</sup> Ganz offenbar hatten ihn seine menschliche Offenheit, seine Freundlichkeit Kindern gegenüber und sein Spaß an der Erziehertätigkeit, die ihm das Hofmeisteramt so befriedigend werden ließen, im Verlaufe der überaus angestregten Arbeit und des möglicherweise hypertrophierten Sendungsbewußtseins verlassen.

Als Hölderlin nach Dessau kam, fand er – wie bereits erwähnt – vom Philanthropin nur noch das Gebäude vor. Im Brief an die Schwester zeigte er sich durch die Schönheit und Zweckmäßigkeit aller (Schul)Bauten beeindruckt und fand es bemerkenswert, daß der Fürst für die 1785 eingeweihte „Hauptschule“ den Fritz-Moritzschen Palast zur Verfügung gestellt hatte. Überhaupt sind Hölderlins bleibende Erinnerungen mit dem Wirken Leopolds III. und dem Fluidum verbun-

<sup>4</sup> Günter Ulbricht [wie Anm. 3], 71.

den, das dieser dem Fürstentum Anhalt-Dessau zu inspirieren vermocht hatte. So sprechen aus der als Entwurf überlieferten Ode 'An eine Fürstin von Dessau' (StA I, 309) die Freundlichkeit, Friedfertigkeit und Natürlichkeit, die Hölderlin dort erlebte und die sowohl mit den philanthropistischen als auch mit seinen eigenen Lebens- und Erziehungs-idealen harmonierten.

Hölderlin hat – das ergab auch die knappe abschließende Diskussion innerhalb der Arbeitsgruppe – seine pädagogischen Grundsätze nie von den gesellschaftlichen Gegebenheiten isoliert, sondern stets auf die konkrete Lebenswelt der jungen Menschen bezogen, die er fördern wollte: so etwa wenn er für Fritz von Kalb und für Henry Gontard die Privaterziehung als eine Art Asyl erkannte. Obgleich er sich nicht expressis verbis auf Theorien der Philanthropisten bezogen hat, stand er doch in deren geistigem Umfeld und hat ihr Ideal der Menschenfreundschaft – weniger wohl ihr Meritenpunktsystem – zu realisieren gesucht. Kompetente Zeitzeugen für sein Wirken sind die Kinder selbst. Maria Belli-Gontard schreibt in ihren Erinnerungen: „[...] keiner war aber so freundlich gegen uns Kinder, als Hölderlin“<sup>5</sup>, und Henry Gontard bat ihn: „Komm' bald wieder bei uns, mein Holder; bei wem sollen wir denn sonst lernen.“<sup>6</sup> Einen schöneren Wunsch konnte es auch für einen Philanthropisten nicht geben.

<sup>5</sup> StA VII 2, 90.

<sup>6</sup> StA VII 1, 57.

## Antike und Moderne in der Landschaft des Spätwerks

Von

Anke Bennholdt-Thomsen

Die beiden für die Arbeitsgruppe ausgewählten Gedichte 'Lebensalter' und 'Der Ister' (1. und 2. Strophe) sind nach der Rückkehr im Sommer 1802 aus Frankreich geschrieben. In beiden werden Flüsse genannt, was bei Hölderlin bereits eine geschichtsphilosophische Relevanz anzeigt. Im Nachtgesang (erschieden 1804 im 'Taschenbuch auf das Jahr 1805. Der Liebe und Freundschaft gewidmet') dient als Orientierungsmarke für die vorderorientalischen, später hellenisierten und romanisierten „Städte“ (v. 1), mögen sie auch in der Wüste liegen wie Palmyra, der Euphrat. Im vaterländischen Gesang (vermutlich 1803 oder 1804) ist das Quellgebiet der Donau selbst thematisch, aber in der ersten Strophe sind auch der Indus und der Alpheus erwähnt. Indus, Euphrat und Alpheus werden jeweils als Zeugen einer Kulturlandschaft aufgerufen: der Indus, für Hölderlin spezifisch, als Bereich, von dem aus Dionysos seine zivilisatorischen Leistungen erbrachte ('Dichterberuf', StA II, 46, v. 2 f.) – angeregt vielleicht auch durch das um 1800 rege Interesse an der indischen Sprache und Kultur –; der Euphrat für Palmyra, die Oasenstadt in der syrischen Wüste, die am Ende des 3. Jahrhunderts nach Christus durch das römische Reich zerstört wurde; der Alpheus für den Gründungs- und Austragungsort der Olympischen Spiele. Der deutsche Fluß betrifft dagegen ein Naturgebiet, in dem Kultur entstehen soll; die fremde antike Bezeichnung 'Ister' statt Donau in Vers 21 – der Titel stammt nicht von Hölderlin – verrät diese Tendenz.

Die antiken Flußlandschaften werden jeweils als überholte, untergegangene Kultursphären heranzitiert. In 'Lebensalter' ist der Untergang selbst Gegenstand und wird in den ersten neun Versen drastisch vorgeführt. In 'Der Ister' bedingt und motiviert er den Weg von der Antike in die Moderne, den die erste Strophe schildert.

Die Perspektive verdankt sich dem Dichter (in 'Lebensalter') bzw. einer Dichter-Kolonistengruppe, von Hölderlin im „Wir“ von Vers 7 apostrophiert, die an der Donau „bauen“ will (v. 15). In beiden Fällen gilt der Rückblick auf die Vergangenheit der Ortsbestimmung der Ge-

genwart. Voraussetzung der Verse ist in beiden Gedichten eine Erfahrung von Negativität: Eine blühende Kultur wird als vergangene evoziert, während mit der Gegenwart sich Kulturmangel verbindet und der Wunsch, auf eine Änderung der Verhältnisse hinzuwirken.

Dabei orientiert sich Hölderlin – das war meine Ausgangsthese für die Arbeitsgruppe – an den „verschiedenen Charakteren der Natur“ (Nr. 240, vermutlich November 1802, StA VI, 433), die er an den klimatisch unterschiedlichen Gegenden des (heißen) Südens und des (gemäßigten) Nordens festmacht. Zu beachten ist, daß beide Texte sich in differenter Weise auf diesen naturgegebenen Kontrast beziehen, die sich der Differenz von Nachtgesang und vaterländischem Gesang verdankt, obwohl beide durch die Gegenüberstellung eine Perspektive für die Moderne gewinnen wollen.

Hölderlin redet im Nachtgesang die antiken Zeugnisse direkt an<sup>1</sup> und versucht mit seiner Frage in Vers 4 („Was seid ihr?“) Klarheit über deren Charakter zu erhalten; die Antwort besteht im Urteil, daß das vernichtende Feuer (v. 9) der „Himmlichen“ (v. 8), und das heißt der Untergang Palmyras, zurückzuführen ist auf die Hybris der Kulturträger.

Die Darstellung der Euphrat-Landschaft Hölderlins verdankt sich wahrscheinlich, wie Pigenot, Schär<sup>2</sup> und Groddeck erwogen haben, den Kupferstichen, die den Reisezeugnissen Volneys<sup>3</sup> beigegeben waren, –

<sup>1</sup> Die Anrede wurde womöglich doch – gegen Beißner, StA II, 660 – angeregt durch denselben Redegestus der Anrufung (Kocziszky: Epiklese) im Gedicht 'Die Ruinen von Palmyra', nach dem Englischen des Hole (Englische Blätter. In Gesellschaft mehrerer Gelehrten hrsg. v. Ludwig Schubart, 1. Bd., Erlangen 1793, 227 f.): „Palmyra, Königin der Städte! / Mit Wehmut seh ich deine welke Pracht: / Gefallen sind die Pfeiler deiner Tempel,“. – Wolfram Groddeck (Betrachtungen über das Gedicht 'Lebensalter'. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Hölderlin, hrsg. v. Gerhard Kurz, Stuttgart 1996, 153-165, hier 154) verweist auf den Anruf am Beginn von Volneys Darstellung der Ruinen (Constantin-François de Volney, Les ruines, ou méditation sur les révolutions des empires (1791), ins Deutsche übersetzt 1792; ND ders., Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolutionen der Reiche, Frankfurt a.M. 1977).

<sup>2</sup> Esther Schär, Friedrich Hölderlins 'Lebensalter'. In: Schweizer Monatshefte 42, 1962/63, 497-511, hier 503.

<sup>3</sup> Constantin-François de Volney [wie Anm. 1] und 'Voyage en Syrie et en Égypte' (1787). – Letzterer enthält bei der Beschreibung des Untergangs von Palmyra das Hybrisargument, das für die orientalischen Herrscher geltend gemacht

oder denen bei Cassas, wie Kocziszky<sup>4</sup> vorschlug.<sup>5</sup> Während bei Volney ein moderner Syrier unter einer Palme auf die untergegangene Pracht der Palmenstadt blickt, verortet Hölderlin sich selbst unter Eichen<sup>6</sup> und Wolken<sup>7</sup> und konstatiert die Distanz zu jener antiken Welt, die ihn ehemals begeisterte. Fremdheit und Entfremdung kennzeichnen das Verhältnis zum kontrastiven Bereich. Kultur ist dort wieder in Natur übergegangen.

Ganz anders im vaterländischen Gesang: Die Anrede, mit der auch dieser beginnt, gilt dem Feuer, das mit dem Orient, als dem Herkunftsbereich von Hellas, verbunden ist, das hier aber nicht den Untergang

wird: « Odénat et Zénobie mirent le comble à cette prospérité ; mais pour avoir voulu passer la mesure naturelle, ils en détruisirent tout à coup l'équilibre, et Palmyre, dépouillée par Aurélien de l'état qu'elle s'était fait en Syrie, puis assiégée, prise et dévastée par cet empereur, perdit en un jour la liberté et la sécurité, qui étaient les premiers mobiles de sa grandeur. » (Voyage en Syrie et en Égypte, publié avec une introduction et des notes par Jean Gaulmier, Paris/La Haye 1959, 330.)

<sup>4</sup> Louis-François Cassas, Voyage pittoresque de la Syrie etc., Paris 1799. Vgl. Eva Kocziszky, Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk, Würzburg 1997, 138-143, mit zwei doppelseitigen Abbildungen, hier 139.

<sup>5</sup> Auch Hans Gerhard Steimer hält in seinem an Quellen reichen Beitrag in diesem Jahrbuch: Säulenwälder. Bildvortrag zu Hölderlins Gedicht 'Lebensalter', Louis-François Cassas für die relevanteste Anregung. (Vgl. HJb 33, 2002-2003, 193-229, hier 207)

<sup>6</sup> Für die erste Frage (R. Böschstein) nach dem Reh („[...] auf / Der Heide des Rehs, [...]“ v. 12 f.) scheint mir nachträglich folgende Antwort möglich: Der siebzehnjährige Hölderlin, in den Ferien aus Maulbronn heimgekehrt, dichtet von einer Anhöhe, die von einer schattigen, tausendjährigen Eichenreihe bestanden ist ('Auf einer Haide geschrieben', StA I, 29 f., v. 11 f.; vgl. 'Die Tek', ebd., 55-57, v. 29 und 39), wo er einmal ein Rudel Hirsche auf dem Wege zur Quelle des Tals in Tecknähe (vgl. 'Die Tek', v. 72) vorüberziehen sah. Dieser Erinnerungsort empfiehlt sich deshalb als Topos für die Position des Dichters in 'Lebensalter', weil er – nach einer Lokalsage – ein heroischer Ort, „nicht gar unmündig“ (StA II, 116, v. 5) ist, so daß der Jäger seine Kopfbedeckung vor den „lange gefallenen Helden“ abnimmt, wenn er vorüberkommt ('Auf einer Haide geschrieben', v. 12-15).

<sup>7</sup> Die folgende Klammer: „(deren / Ein jedes eine Ruh hat eigen)“ war als syntaktische Eigentümlichkeit (Burdorf) und in ihrem Inhalt – dem fraglichen Bezug von „deren“ und „jedes“ in Verbindung mit „Ruh“ – Gegenstand ausführlicher Diskussion. Reitani bezog „jedes“ auf „Wolken“ und verwies auf seine, dem schwäbischen Wortgebrauch angepaßte Übersetzung ins Italienische: di cui (nuvole) ognuna / der Wolke jede. Wenn die Ruhe sich auf jede Wolke beziehen

hervorbringt, sondern den Aufgang einer neuen Kultur/Kolonie befördern helfen soll. Damit wird sogleich die Moderne zur Antike in ein produktives Verhältnis gesetzt mittels des an dieser Erlebbar: des feurigen Elements bzw. feurigen Charakters der Natur, der das Geschäft des Bauens ermöglichen soll. Dessen Kennzeichen wird mit dem Begriff „das Schikliche“ (v. 10) erfaßt, den Hölderlin im ersten Böhlendorff-Brief als Terminus für den Ausgleich der konträren Charaktere der Natur eingeführt hatte (StA VI, 426): Das „lebendige Verhältnis und Geschik“ wurde als Inbegriff der antiken wie der modernen Kulturleistung angegeben. Palmyra war wie Olympia Beispiel für diesen Ausgleich, aber, wie die Nachtgesänge ‘Lebensalter’ und ‘Thränen’ lehren, ging die Antike schließlich an einem Zuviel der ihr eigenen Feurigkeit (Begeisterung, Liebe, Pathos)<sup>8</sup> zugrunde. Die Modernen in ihrer Nüchternheit können umgekehrt das ihnen ursprünglich fremde Feuer gebrauchen, um eine Kultursphäre auf den Weg zu bringen.

soll (so auch bei Wolfram Groddeck [wie Anm. 1], 163, wenngleich mit anderer semantischer Auswertung), dann wäre sie – als Kennzeichen der nördlichen Zone – der ‚Unruhe‘ der südlichen entgegengesetzt, wie sie Rauchdampf und Feuer des Untergangs bezeugen. Die Ruhe könnte im eingeklammerten Nebensatz aber auch schon die „wohleingerichteten Eichen“ (v. 12) proleptisch ankündigen und dann die Geborgenheit im Baumschatten meinen; der Klammersatz bediente dann, sowohl Wolken wie Eichen betreffend, die rhetorische Möglichkeit der ἀπὸ κοινοῦ (H. Schmid). – Meine Deutungsalternative: „Jedes“ könnte sich auf Feuer beziehen, unter der Bedingung, daß Hölderlin die Feuer der verschiedenen Sphären von Antike und Moderne meint und daher in Vers 10 den Plural gebraucht, im Unterschied zur Einzahl in Vers 9. Daß Feuer zwischenzeitlich zur Ruhe kommen und als solche kulturgeschichtliche Wartezeiten anzeigen, dafür gibt es Belege: „Dich Mutter Asja! grüß ich, / und fern im Schatten der alten Wälder ruhest, und deiner Thaten / denkst, / der Kräfte, da du, tausendjahralt voll himmlischer Feuer, u. trunken ein unendlich / Froloken erhubst [...]“ (StA II, 691, v. 4-14). Diese Deutung würde auch die fragliche Klammer erklären können: Diese enthielte eine Perspektive, die den Rückblick auf die Antike wie den Blick auf die Gegenwart, also beide Teile des Gedichts, verklammern würde, nämlich im Sinne der verschiedenen Lebensalter der Kultur.

<sup>8</sup> In der Diskussion wurde versucht, Hölderlins geschichtsphilosophische Position im ersten Böhlendorff-Brief (Rohberg), daß nämlich „die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister“ sind – im Unterschied zur „Darstellungsgabe“ –, „weil es ihnen angeboren war“ (StA VI, 426), mit dem Urteil des späten Fragments „... meinest du / Es solle gehen ...“ (Gaier): „[...] Dabei ward aber / Das Vaterländische von ihnen / Versäumet [...]“ (StA II, 228, v. 4-6), mit der Rede

Die zweite These der Arbeitsgruppe betraf nun die Akzentuierung der poetischen Umsetzung dieses Ausgleichs zwischen den kontrastiven Charakteren der Natur und Kultur: Während Hölderlin im Palmyra-Gedicht die Tempelsäulen verbal in Wälder (v. 3) überführt und demgemäß von deren (Baum)Kronen (v. 5) spricht, schildert er am Anfang der zweiten Strophe des Istergedichts umgekehrt die Bäume und die natürliche Fluß/Fels-Konstellation im Quellgebiet der Donau architektonisch, wie er schon im zweiten Teil von ‘Lebensalter’ den Eichen eine „kunstvolle Ordnung“<sup>9</sup> attestierte:

[...] *Es brennet der Säulen Laub,  
Und reget sich. Wild stehn  
Sie aufgerichtet, untereinander; darob  
Ein zweites Maas, springt vor  
Von Felsen das Dach. [...]* (StA II, 190, v. 22-26)

Der Einfluß des fremden feurigen Charakters der Natur macht sich geltend; die angedeutete Architektur ist offensichtlich ein Tempel. Hölderlin realisiert hier poetisch das, was aus dem Studium der „heimatlichen Natur“, von dem er im zweiten Böhlendorff-Brief spricht, folgt: „[...] das Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort [...]“ (Nr. 240, StA VI, 433) Das Entscheidende an dieser Aussage und der Praxis im Gedicht scheint mir darin zu liegen, daß Hölderlin im Hier und Jetzt der schwäbischen Landschaft die Möglichkeit sehen kann, die differenten Zonen, wie sie die Natur bietet, am heimatlichen Ort zugleich<sup>10</sup> in Anschlag zu bringen, und zwar so, daß der Bedarf an Feuer im Lande der Nüchternheit gedeckt werden kann,

von ihrer Hybris und dem Gericht des himmlischen Feuers in ‘Lebensalter’ sowie von ihrer ‚abgöttischen Liebe‘ und zu großen Dankbarkeit in ‘Thränen’ (2. und 3. Strophe) zu vermitteln, ohne in der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit zu einem Konsens zu kommen. – Während Hölderlin in seinem Essay ‘Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben’ noch den Untergang der Antike im Hegelschen Sinne auf das Positivwerden zurückführte, postuliert er im Spätwerk, daß aufgrund der fehlenden Meisterschaft hinsichtlich des ihnen ursprünglichen (orientalischen) Feuers die Griechen schließlich zum Opfer dieses Mangels wurden.

<sup>9</sup> Wolfram Groddeck [wie Anm. 1], 162.

<sup>10</sup> Für das zeitgenössische Bedürfnis nach Zusammenschau verschiedener



ohne daß ein kultureller Austausch stattfinden muß. Hölderlins Mythos einer interkulturellen Begegnung von Ost und West, wie er sie in der 'Wanderung' (StA II, 139, v. 29-60) vor Augen führt, die Honold<sup>11</sup> in der Arbeitsgruppe 2000 zum 'Ister' erörtert hat, ist hier zwar vorausgesetzt, wie auch die folgende mythisch-pindarische Reminiszenz zeigt, aber nicht ausschlaggebend. Die poetische Landschaftsdarstellung soll tatsächlich den mythischen Dialog der Kulturen – und das heißt auch die imaginäre Reise<sup>12</sup> des Dichters, die dazu führte – überholen.

In der Hymne 'Die Wanderung' war die Erzählung vom Kulturaustausch die mythische Begründung für den Wunsch nach einer imaginären Reise „dem Kaukasus zu“ (v. 25), nach Griechenland und Kleinasien. Aber der Dichter wandte sich Vers 91 entschieden heimwärts und erklärte sein Reiseziel ausdrücklich als eine Einladung:

*[...] und nur, euch einzuladen,  
Bin ich zu euch, ihr Gratien Griechenlands,  
Ihr Himmelstöchter, gegangen,  
Daß, wenn die Reise zu weit nicht ist,  
Zu uns ihr kommet, ihr Holden! (StA II, 141, v. 98-102)*

Im 'Ister' ist das Quellgebiet der Donau Ankunftsort einer Reise, die gegenläufig zur Reise in der 'Wanderung' vonstatten ging, wie die erste Strophe lehrt. Die Landschaftsdarstellung der zweiten Strophe soll dem hesperischen Raum die Möglichkeit einer Kultur implantieren, deren 'schickliche' Merkmale, nur mit unterschiedlichem Akzent aufgrund des unterschiedlichen Bedarfs, an der griechischen Kultur ablesbar waren und übertragbar sind. Übertrieben gesagt, Hölderlin installiert tendenziell im Gedicht einen kultischen Bau wie das Heraion von Olympia, das ursprünglich Holzsäulen aufwies<sup>13</sup>, an der Donau.

Dieser Sachverhalt erklärt auch die Art und Weise, wie Hölderlin fortfährt, indem er den Anlaß von Herakles' Besuch an der Donauquelle, wie ihn Pindar erzählt, umkehrt. Er argumentiert: Wenn die mitteleuropäische Landschaft hier so griechisch wirkt, obwohl ihr ursprünglicher Charakter durch Schatten und Kühle bestimmt ist, dann „wundert“ es ihn nicht, daß die Donau es ist, die Herakles eingeladen hat (v. 28) – im Sinne einer mythischen Konkretion des Gedichtanfangs: „Jetzt komme, Feuer!“ Hölderlin erzählt den Mythos somit aus hesperischer, das heißt nichtgriechischer Perspektive. Denn bei Pindar in der dritten Olympie bat Herakles von sich aus „um das schattige Gewächs“ des Olivenbaums (v. 18 f.), der die Wettkämpfe, die er einführen wollte, erleichtern sollte. Herakles suchte das, was ihm fehlte im Südosten: die „Kühlung“ (v. 34) im Nordwesten, wie das „Wir“ des Gedichts am Beginn der ersten Strophe umgekehrt das Feuer. Am Beginn der zweiten Strophe aber hat der Dichter das in Vers 10 gesuchte „Schickliche“, also die Vermittlung von ‚Aorgischem‘ und ‚Organischem‘, wie es Hölderlin im 'Grund zum Empedokles' nennt, schon gefunden; denn im Quellgebiet der Donau sind die Spezifika der Naturcharaktere nicht synthetisch<sup>14</sup>, aber zugleich repräsentiert. Das ‚brennende Laub‘ erscheint somit hier nicht als Erbe des ehemaligen feurigen Gastes bzw. als ein

Weltgegenden an einem Ort, der damit eine Aufwertung erfährt, seien zwei Belege angeführt: Wilhelm Heinse über Neapel: „Jede Windung vom Rhein zeigt in seinem klaren grünlichten Wasser einer reizbaren Phantasie den ganzen herrlichen Strom. So, aber weit prächtiger, das Meer bey Neapel alle bezaubernden Küsten von Spanien, Frankreich, Griechenland und Afrika.“ (Aphorismen. Aus Mainz 1786-1792. Sämtliche Werke, hrsg. v. Carl Schüddekopf, Bd. VIII, 2. Abtlg., hrsg. v. Albert Leitzmann, Leipzig 1925, 225); – Patrick Brydone über die Summation der Klimazonen am Ätna-Abhang: „Die ganze Natur liegt [...] unter unsern Füßen ausgebreitet, und man sieht da immer alle Jahreszeiten und alle Climata des Erdbodens, sammt der ganzen Mannichfaltigkeit ihrer Produkten in einem einzigen Gesichtspunkte mit einander vereinigt.“ (P[atricks] Brydone's Reise durch Sicilien und Malta, in Briefen an William Beckford, Esq. zu Somerly in Suffolk. 3. nach der neuesten Engl. Ausg. verb. Aufl., nebst einer Charte von Sicilien und Malta, aus dem Engl. übers. v. Georg Joachim Zollikofer, 2 Theile, Leipzig 1783, 1. Th., 162 f.) – Brydone's Beschreibung des Ätna war bekanntlich eine Vorlage für die dritte Fassung von Hölderlins Trauerspiel.

<sup>11</sup> So Alexander Honold („Der scheint aber fast / Rückwärts zu gehen“. Zur kulturgeographischen Bedeutung der 'Ister'-Hymne. In: HJb 32, 2000/01, 175-197, hier 194), der auch bei ‚der Säulen brennendem Laub‘ „eine antike Ruinenstätte“ konnotiert sieht.

<sup>12</sup> Vgl. z.B. schon den Wunsch, an Sunions Küste zu „landen“, in den Oden ‚Der Main‘ (1799), v. 9 f. und ‚Der Nekar‘ (1800), v. 15 f. und die damit verbundene ausführliche Beschreibung vorgestellter griechischer Landschaft; leitender Gesichtspunkt (im ‚Nekar‘ auch Ausgangspunkt) der Gedichte bleibt aber die im Titel genannte heimatliche Flußlandschaft.

<sup>13</sup> Vgl. Alfred Mallwitz, Olympia und seine Bauten, Darmstadt 1972, 142.

<sup>14</sup> So Alexander Honold [wie Anm. 11], 192.

Gastgeschenk – wie umgekehrt die Olive ein Mitbringsel nach Olympia war –, sondern bereits als Gewähr des möglichen Ausgleichs.<sup>15</sup>

Entscheidend für das veränderte Verhältnis (Honold) Hölderlins zu Antike und Moderne in diesem Gedicht ist, daß offenbar nicht mehr der Kulturaustausch bemüht wird, um das ersehnte kulturelle Werden für die Moderne zu erbringen. Vielmehr realisiert der Dichter poetisch die – beiden Kulturen gemeinsame – Wechselwirkung zwischen den „Prinzipien“ (Nr. 232, 2. Juni 1801, StA VI, 422) Feurigkeit und Nüchternheit in der heimatlichen Landschaft, die sich nur durch die jeweilige Tendenz der Richtung oder ‚Methode‘ (ebd.) unterscheidet. Die kritische Erkenntnis dieser Gemeinsamkeit und Differenz macht die Fremdheit (v. 13) aus, mit der am Ende von ‚Lebensalter‘ der Rückblick auf die antike Welt bestimmt wird, und erlaubt Hölderlin die Zuwendung zur eigenen Position in der hesperischen Landschaft. Der Titel des Gedichts meint aufgrund dieser Genese der geschichtsphilosophischen Einschätzung die Anerkennung einer Pluralität und Gleichberechtigung von möglichen kulturellen Lebensaltern. Während der Nachtgesang die „noch kinderähnliche Kultur“ (Nr. 243, Dezember 1803, StA VI, 436) als Adressaten im Blick hat und daher den Unterschied unterstreicht, arbeitet der vaterländische Gesang die potentielle Gemeinsamkeit heraus und macht sie für die Gegenwart geltend. In beiden Gedichten wird aber die moderne Landschaft als Seismograph für den kulturellen Zustand beansprucht, während die antike nur vergleichsweise gefragt ist.

## La mer en ce jardin

Von

Jean-Pierre Lefebvre

Aus der lichten Luft der Wörlitzer Gärten möchte ich heute mit Ihnen überlegen, ob es nicht gerade bei Hölderlin ein landschaftlich-poetisch Anderes der Gärten gäbe, ein elementares Antagonikum, eine Negation dessen, was der Garten überhaupt und insbesondere der Hölderlinische Garten darstellt – *garto*: das Umzäunte, der Hort. Ein Entzäuntes also, ein Ort des Ausgesetztseins.

Eine solche Frage interessiert nicht nur Hölderlins Poetik, sondern auch sein Leben, und vor allem das, was in diesem Leben der Gemeinschaft der Menschen am meisten ein Rätsel blieb: die allmähliche Umzäunung seines Geistes, die Umnachtung, die Einzimmerung des Wüsten. Sein Lebensweg ging ja vom Nürtinger Obstgarten am Neckar zum feuchten Gras des Tübinger Zwingers am Neckar.

Der Garten ist für Hölderlin nicht ein bloßes Motiv unter anderen, eine mehr oder weniger traditionelle Kulisse (ob bibelbunter Edengarten oder Gemüsegarten der Mutter in Nürtingen oder Kräutergarten der Zimmers), also nicht nur Ornament, sondern der Ort einer frühen und vorläufigen Auflösung der existentiellen Spannungen der Kindheit, einer Art primärer Erfahrung des Genusses, die sein ganzes Werk animiert und die umgekehrt selber von dem Werk gerettet und am Leben gehalten wird. Ein Ort des psychischen Widerstands gegen die Krankheit des Lebens. Eine Stätte der Geburt und des Todes, deren Kennzeichnung nicht in den gewöhnlichen Wörterbüchern stecken will: ein wahrscheinlich seit jeher scardanellischer Ort, den wir nur an seinem Schatten erkennen.

Nun wurde dieser Ort, dieses Asyl, mitten im Leben des Dichters sowie wahrscheinlich in einer für die europäische Geschichte und Literatur kritisch-entscheidenden Phase, von einem Element bedroht, das sein radikales Gegenteil, sein Urfeind ist. Dieses Element ist nicht die Stadt, auch nicht die irdische Wüste, noch der Himmel und seine Meteore: *c'est la mer! la „mer toujours recommencée“* (Valéry). Das Meer, die See, die Salzige, Thalatta! die große Jamme ...

<sup>15</sup> Daß Hölderlin dabei schon den Boden bereiten will für eine Festgesellschaft im Sinne der Pindarischen Epinikien, wie Vöhler erwog, erschiene mir eine verfrühte Absicht, gegen die auch die vorsichtige, noch ganz an der Natur orientierte Landschaftsdarstellung in der zweiten Strophe spricht.

„La mer en ce jardin“ ist ein französischer Titel, der über den Umweg seiner Fremdheit eine erweiterte Semantik mit sich trägt: „l'amour en ce jardin“, aber auch „la mort en ce jardin“ (so hieß der Titel eines Films von Buñuel), und schließlich auch die Mutter (la mère dans le jardin du père). Dabei werden gleichzeitig die Umstände genannt, die jene Wortschlange ermöglichten: diese rätselhafte fatale Reise nach, in und durch Frankreich im Jahre 1802. Der mehrmonatige Aufenthalt in einer großen Hafenstadt, an einem mit Hunderten von hohen Schiffen vollbesetzten Strom, am Beginn sozusagen einer Mündung, die sich im offenen Ozean auflöst, wo das Meer aber nicht und noch nicht zu sehen war, wenn es auch das Leben der ganzen Stadt durchtränkte und den Nebel immer wieder nachsalzte und sich heute noch jeden Tag zweimal physisch wahrnehmen läßt: was der Ister nicht kann, das schafft die Garonne täglich dank der Gezeitenwende. Das hier gedachte Wort reimt sich unmittelbar auf Zeitenwende. Dort wurde der Sinn neuverteilt, dort drohte Sprachverwirrung, wurde die eingeborene Umzäunung der Laute im Gascognischen Silbenreigen geschüttelt von neuen Wortspielen und für den eingeborenen Sprachsinn gefährlichen Paradigmen, wovor sich die dortigen Dichter nicht zu fürchten schienen:

*La mort, l'amour, la mer, la mère, l'amer:* Der Tod, die Liebe, die See, die Mutter, das Bittere ...

Et la mer et l'amour ont l'amour pour partage,  
Et la mer est amère, et l'amour est amer,  
L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer,  
Car la mer et l'amour ne sont point sans orage.

Celui qui craint les eaux, qu'il demeure au rivage ...  
(Pierre de Marbeuf)

Das Meer: die Umzäunung des großen Gartens Frankreich.

Wir erinnern uns alle an Gedichte Hölderlins, wo ein Garten genannt wird. Wie Kloster und Gehöft ist der Garten ein Hof, eine Tenne, ein begrenztes Stück Land, familiär, vertraut, gastfreundlich, verborgen, frei von wilden Tieren, getrennt, für sich, bunt, dreidimensional, hold, angenehm, beruhigend, indem seine stete Änderung langsam vor sich geht, immer auf das Wiedererscheinen des Gleichen hin zielend. Die adäquate Landschaft der Heimkunft. Die Dreidimensionalität des schwäbischen Gartens ermöglicht darüber hinaus den freien Blick in

die Ferne unter dem Schutz der Umzäunung. So sieht man auch die Alb aus den Fenstern des Stifts. Mitten im Garten stellt man sich die Welt (das Land, das Vaterland, die Mutter Erde) als umarmenden Garten vor. So im 'Gesang des Deutschen':

*Doch magst du manches Schöne nicht bergen mir,  
Oft stand ich überschauend das holde Grün,  
Den weiten Garten hoch in deinen  
Lüften auf hellem Gebirg' und sah dich.* (MA 1, 247, v. 13-16)

Im unmittelbar darauf folgenden Gedicht, 'Der Prinzessin Auguste von Homburg' gewidmet, heißt es Ende November 1799:

*Noch freundlichzögernd scheidet vom Auge dir  
Das Jahr, und in hesperischer Milde glänzt  
Der Winterhimmel über deinen  
Gärten, den dichtrischen, immergrünen.* (MA 1, 248, v. 1-4)

Der Garten (als Natur und Kunst) ist nämlich primär poetisch:

*O daß [...]  
[...] endlich auch  
Mir ein Gesang in deinen Hainen,  
Edle! gedeihe, der deiner werth sei.* (MA 1, 249, v. 29-32)

Der dreidimensionale Obstgarten der schwäbischen Landschaft ist insofern ein Paradies, eine Urstätte des Gedichts. Nicht von ungefähr assoziiert Hölderlin den Garten manchmal mit dem Holden. Die Gärten der Heimat sind die Wiege des jungen Hölderle gewesen.

Diese Gleichsetzung ist aber früh realisiert. Das Gedicht ist kein Dickicht, sondern ein formell umzäunter Garten. So in 'Mein Eigentum':

*Sei du, Gesang, mein freundlich Asyll! sei du  
Beglückender! mit sorgender Liebe mir  
Gepflegt, der Garten, wo ich, wandelnd  
Unter den Blüthen, den immerjungen*

*In sichrer Einfalt wohne, wenn draußen mir  
Mit ihren Wellen alle die mächtige Zeit  
Die Wandelbare fern rauscht und die  
Stillere Sonne mein Wirken fördert.* (MA 1, 238, v. 41-48)

Sie kennen den Urgarten des Abendlandes. Auch er, ob küchen- und kirchenlateinisch, griechisch oder hebräisch, Eden, paradus, paradeisos, ist ein umfriedeter Ort, des Herrn Garten. Es sei hier nur auf den ersten Band von Jean Delumeaus 'Histoire du paradis' hingewiesen. Über dem biblischen Garten ist der Himmel keine bedrohliche Instanz, sondern ein schützendes Dach. Der Garten des Vaters ist eine sichere Burg ...

Selbst der Wald, der so unheimlich rauschen und brausen kann, wird von Hölderlin eingegärtet: der Hain ist nicht nur heilig, er ist sicher. Soviel zum Katalog der Hölderlinschen „Hortikultur“.

Vom Meer dagegen ist im Frühwerk so gut wie nie die Rede. Das nicht zu nennende Andere des Gartens bleibt aus. Luther sagt das in schlichten Worten: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe, und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser“.

Das Meer ist der Antagonist des Gartens: finster, wüst, leer und tief.

Im 'Hyperion-Fragment' schreibt Hyperion: „Ich verlies mein Vaterland, um jenseits des Meeres Wahrheit zu finden.“ (MA 1, 509) Das ist die Sünde des nach Wahrheit lechzenden Menschen: er verläßt das Vaterland, schiffet sich in Richtung Erkenntnis ein. Zwischen dem Meer und dem Paradies fand nämlich die Schöpfung des Menschen statt. Die Erbsünde ist eine erste Einschiffung.

Das vormenschliche Meer ist eine zweidimensionale Ebene, die ihre Tiefe versteckt und ihre etwaige Dreidimensionalität erst im Zorne manifestiert: als Sturm, Orkan, Schiffbruch, Ertrinken. Das Meer kennt keine Jahreszeiten, ist maßlos, unendlich, steril und kalt. Selbst bei Homer bleibt es stereotyp, (mer violette, mer vineuse) bedrohlich. In Hölderlins Lyrik ist es meistens konventioneller Topos, nie gesehenes Element, Allegorie, Bild, reduziert sich auf das Binnenmeer Mittelmeer, eine Art großer See mitten im Land, umzäunt von Gärten und Bergen.

Es bleibt aber nicht bei der einfachen Negation des Gartens. Das Meer leiht der Weltgeschichte seine metaphorischen Klamotten. Der Dichter wirft sich „In die Fluthen der Zeit“ (MA 1, 253, v. 16). Ob Flut, Sintflut, Sturm oder Abgrund – es drückt die Bedrohung aus. In

der vorletzten Strophe der zweiten Fassung des Gedichts 'Der Wanderer' wird der Gegensatz zur Sprache gebracht:

*Auch zum Walde zieht mich, wie sonst, in die freiere Laube  
Aus dem Garten der Pfad oder hinab an den Bach,  
Wo ich lag, und den Muth erfreut' am Ruhme der Männer  
Abnender Schiffer; und das konnten die Sagen von euch,  
Daß in die Meer' ich fort, in die Wüsten mußst', ihr Gewalt'gen!  
Ach! indeß mich umsonst Vater und Mutter gesucht.* (MA 1, 307, v. 77-82)

Der Widerspruch löst sich nun meistens dadurch auf, daß das Meer, wo es auftaucht, zu einer Art Garten verwandelt wird. Der Archipelagos, wortwörtlich das Urmeer, ist in der Tat ein großer Garten mitten im Mittelmeer: „In süßer Trunkenheit lag ich am Ufer unsers Archipelagus“ (MA 1, 485). In der ersten Fassung des 'Hyperion' heißt es: „mein Auge waidete sich [...] am Ufer unsers Archipelagus“ (ebd.). Für den Briefdichter Hyperion bleibt das Meer eine abstrakte Kulisse, eine leere Passage von einer Insel zur andern.

Die Inseln vervielfältigen aber ad infinitum den asylnmäßigen Garten, wobei dem Element Ufer eine besondere Rolle zukommt.

Auch das Ufer ist ein Garten. In der Ode 'Heidelberg' ist dieser Garten am Fluß wiederum mit seinem eigenen Familiennamen assoziiert. Das Ufer sieht zwar, wie der edle Jüngling, der Strom, sich traurig-froh nach dem reizenden Westen entfernt, aber der brückenartige Bogen der Ode schließt sich trotz der schicksalskundigen Burg auf und mit zwei ruhenden, idyllischen Strophen:

*An den Hügel gelebnt, oder dem Ufer hold,  
Deine fröhlichen Gassen  
Unter duftenden Gärten ruh'n.* (MA 1, 253, v. 30-32)

Das Ufer ist also bei Hölderlin nicht primär der Ort, den man verläßt, sondern das ländliche Ziel, das man zu erreichen wünscht:

*[...] und das Aug entflieht,  
Verlangend nach den Reizen der Erde mir,  
Zum goldenen Pactol, zu Smirnas  
Ufer, zu Iliens Wald. Auch möcht ich*

*Bei Sunium oft landen [...]* (MA 1, 254, v. 13-17)



macht Sinclairs, von Hölderlins Gefühl, beherrscht zu werden. So im Gedicht 'An Eduard':

*[...] woher [...],  
Daß ich so unterthan ihm bin, und  
So der Gewaltige sein mich nennet?* (MA 1, 286, v. 2-4)

Im 'Hyperion' ist er Alabanda: „ein junger Titan“, „ein herrlicher Fremdling“. An dieser Gewalt geht eines Tages „der Garten ihrer Liebe“ zugrunde ... Alabanda ist der Abenteurer. Sein Element ist das Meer. Sein Familienname ein Hafen. Er ist kein Seeheld, aber er „sieht in die Welt, wie ein edler Pilot“. Er „ist fleißig und sucht in der Wooge nach Beute“ (MA 1, 699). Gegen Ende des zweiten Buchs erwähnt Alabanda seine Lehrjahre als Schiffsjunge, und als er weggeht, findet der Abschied in einem Hafen statt. Die Abreise ist eine Einschiffung: „er riß sich von mir und sprang ins Schiff [...]. Alabanda! rief ich, und ein dumpfes Lebewohl hört' ich vom Schiffe herüber.“ (MA 1, 744)

Nicht zu vergessen: Sinclair-Alabanda heißt auch manchmal 'Achill', welcher herrliche Göttersohn ein Sohn der Thetis, der Göttin des Meeres ist:

*Und es blickte des Jünglings  
Adleraug, In die heiligen  
Woogen hinab, in die stille Tiefe  
sich sehnend, wo tief unter woogenden Wassern  
und dem Lärme der Schiffe in friedlicher Grotte  
die Göttin des Meers,  
wohnt, seine Mutter, die  
bläuliche Thetis.* (MA 1, 198, v. 4-11)

Das Seemännische macht hier den metaphorischen Hintergrund der anderen Funktion dieser Gestalt im Roman aus: Alabanda verkörpert die Tat (er ist insofern ein Fichteaner) und sogar den Revolutionskrieg, samt dessen Ausschreitungen. Das tosende, chaotische, nicht zu bändigende Meer ist ein geläufiges Analogon des revolutionären Chaos.

*Und Heere tobten, wie die kochende See.* (MA 1, 171, v. 9)

Das abstrakte Meer der mythisch-historischen Landschaft wird im 'Hy-

perion' zum geschichtlichen Element. Die See ist nicht mehr der Horizont einer von Reiseberichten genährten kindlichen Träumerei, sondern die gefährvolle Arena des engagierten erwachsenen Jünglings. Im fünften Kapitel von 'Hyperions Jugend' trifft Hyperion einen alten Schiffer, der im Seegefecht mit den Korsaren einen Arm verloren hat und sich unendlich und schmerzlich nach dem Meer sehnt. Wir treffen ihn irgendwie in der großen Elegie 'Der Wanderer' wieder. Der weißhaarige Schiffer der vom nördlichen Pol bis zu den heißen Küsten Afrikas gesegelt ist, erinnert nicht nur deswegen an Kolumbus, weil er ein älterer Seemann ist, sondern hauptsächlich weil er von den Sagen der Mythologie bewegt wurde, sich einzuschiffen:

*[...] und das konnten die Sagen von euch,  
Daß in die Meer' ich fort, in die Wüsten mußst', ihr Gewalt'gen!*  
(MA 1, 307, v. 80 f.)

Selbst die Liebe zu Diotima wird jetzt in der Metapher der Einschiffung er- und gelebt: „Ich habe eine Welt von Freude umschiffet [...]. Die Wooge trug mich fort“ (MA 2, 649).

In diesem Brief an Neuffer vom 16. Februar 1797 heißt es:

*Auf dem Bache zu schiffen, ist keine Kunst. Aber wenn unser Herz und unser  
Schicksaal in den Meeresgrund hinab und an den Himmel hinauf uns wirft, das  
bildet den Steuerman.* (MA 2, 650 f.)

Dies bedeutet, daß die Entdeckung eines wirklichen Hafens in Frankreich Ende Januar 1802 von einer innerlichen Vorgeschichte bestimmt und antizipiert worden war, in der der Begriff der Einschiffung ins Meer an Positivität gewonnen hatte. Was aber bisher bloße Vorstellung bleiben mußte, erhält dort eine sinnliche Substanz, wird zur konkreten Wahrnehmung.

Zwar liegt die Stadt Bordeaux weit vom Meer entfernt (siebzig Kilometer), aber das Meer ist sozusagen physisch da und überall zu spüren, in der atlantischen Luft, im Licht, im lauen Klima, in dem alltäglichen Wechsel der Gezeiten: fünf Stunden Flutstrom, fünf Stunden Ebbstrom, dazwischen eine Stunde Stauwasser. Sechs Meter Tidenhub. Bei Niedrigwasser riecht das Ufer nach Schlamm und Schlick. Hunderte von Segelschiffen und kleineren Booten in der Bucht vor dem Hafen. Bei

Niedrigwasser auf Grund sitzend. Anlegen ist nicht möglich. Alles riecht nach Meer. Die Zeitung meldet jeden Tag Sonnenauf- und -untergang und Gezeiten sowie Schiffsverkehr, Besuche fremder Schiffe mit entsprechender Fracht, zumal im Kontext der ersten Monate des Jahres 1802. Hölderlin arbeitet jeden Tag im Haus eines Konsuls und Weinhändlers, wo es nur um Hafens- und Seegeschichten geht. Er wohnt selber nicht im schönen aber kleinen Haus bei den Meyers in der Stadt, sondern ganz unten in der Rue Saint-Rémi, mit dem Rest der Bedienung, direkt am alten Hafen (heute das barrio chino des Hafens, also das Viertel der Bordelaiser Bordelle...). Vielleicht hatte er sogar Gelegenheit, eines dieser Segelschiffe zu besteigen, sich dort mit poetologischen Nebengedanken erklären zu lassen, wie man nach dem portugiesischen Norder die Schwerwettersegel gegen die schon dünn gewordenen Passatsegel auswechselte und wie man in der Karibik die regelmäßig auftretenden Luftströmungen auszunutzen lernte und wie man sich zwischen Korallenriffen vorantasten mußte und was wenden und halsen und backhalsen und halbstündlich glasen durch die Schiffsglocke hieß und den Unterschied zwischen Barkentine und Brigantine, Bark und Vollschiiff. Fragte die Gastgeber nach dem sogenannten Besteck, den Proportionen, wonach die Schiffszimmermeister ihre Schiffe bauten, dachte dabei an die eigenen, richtig kalkulierten hymnischen Konstruktionen, ließ sich getrost mit Rum bewirten, dichtete sich dabei Gesangsfetzen chaotischerer Art als das Marine-Quartett von Ringel-natz:

Es rauscht wie Freiheit. Es riecht wie Welt. –  
 Natur gewordene Planken  
 Sind Segelschiffe. – Ihr Anblick erhellt  
 Und weitert unsre Gedanken.<sup>3</sup>

Viele Einwohner der Stadt gehörten noch zu den berüchtigten Korsarmanschaften. Auch trifft man hier Männer und Frauen aus allen Weltteilen: Überseeausgewanderte und deren Sprachverwirrung.

Diese unmittelbare Erfahrung konzentriert sich später in einigen berühmten Gedichten bzw. Gedichtfragmenten: 'Andenken', 'Kolomb',

<sup>3</sup> Aus: 'Segelschiffe'. In: Joachim Ringel-natz, Das Gesamtwerk in sieben Bänden, hrsg. v. Walter Pape, Bd. 2 ('Gedichte'), Berlin 1985, 61.

'Tinian' oder in Umarbeitungen früherer Werke. So zum Beispiel die berühmte Spätvariante am Ende von 'Brod und Wein':

*Kolonien liebt, und tapfer Vergessen der Geist.* (MA 1, 383, v. 154)

Immer wieder wird das Meer von nun an mit dem Geistigen verbunden. Dieser Zusammenhang ist sogar der Kern der 'Kolomb'-Hymne. Zwar, wie immer wieder beteuert wird, verdankt dieses Gedichtfragment seine Thematik dem 10ten Stück von Herders 'Adrastea'.<sup>4</sup> Es scheint auch, daß andere Lektüren bzw. Lektüreerinnerungen herangezogen wurden (so wahrscheinlich Campes 'Robinson'<sup>5</sup> oder die 'Klugheitslehren'<sup>6</sup>, beides Klassiker der pädagogischen Literatur). Die Hauptquelle ist aber in Hölderlin selbst zu suchen. Das Meer ist kein kultureller Gegenstand mehr, den man sich aus dem Garten der Jugend erdichtet. Diesmal ist im Gegenteil der Garten der Jugend aus dem fernen Ozean, das heißt auch von der Geschichte her vor- und dargestellt. Der Dichter überlegt sich, wie und wann der junge „Christophoro“ zu dieser Laufbahn bestimmt wurde. Ein entscheidendes Moment scheint der Augenblick zu sein, wo der zukünftige Seeheld in Genua „wie auf dem Markte / [...] in eine Landcharte siehet“ (MA 1, 427). Unmittelbar danach erklingt eine Art Appell, ein Befehl, ein Gebot: „Zu Schiffe aber steigen“.

Mitten im Gedicht hält dann Kolomb, nachdem das Gemurmel der Seeleute begonnen hat, eine neustoische Predigt, überladen mit französischen Ausdrücken. Kolumbus ist nämlich nicht nur Schiffer, sondern auch und prinzipiell Dichter, Pfarrer, Franziskaner. Er verbrachte bekanntlich die letzten Jahre seines Lebens in einem Kloster und schrieb dann nur noch hieronymisch-prophetische Bücher.

Das Gedicht basiert auf dem hypothetischen Wunsch des Dichters, ein Held zu sein.

<sup>4</sup> Johann Gottfried Herder, Werke in zehn Bänden, hrsg. v. Günter Arnold u.a., Bd. 10, Frankfurt a.M. 2000, 826

<sup>5</sup> Johann Heinrich Campe, Robinson der Jüngere. Zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder, Hamburg 1779 u. 1780.

<sup>6</sup> Johann Heinrich Campe, Klugheitslehren für Jünglinge, welche im Begriff stehen in die Welt zu treten, Braunschweig 1790.

*Wünscht' ich einer der Helden zu seyn  
Und dürfte frei, mit der Stimme des Schöpfers, oder eines Hessen,  
Dessen eingeborner Sprach es bekennen  
So wär' es ein Seeheld. [...] (MA 1, 425, v. 1-4)*

Trotz der Distanzierung, die der Konjunktiv einführt, wird von vornherein auf die Wahrscheinlichkeit einer Identifikation hingedeutet, die daran erinnert, daß Hölderlins Reise nach dem südwestlichen Frankreich im Winter 1802 mutatis mutandis die erste Phase einer Art kolumbischer Überfahrt war. Nicht von ungefähr beginnt das Gedicht des Andenkens mit der Botschaft des Nordostwindes, also des Passats, der bekanntlich „gute Fahrt verheißet den Schiffern“, die wie Kolumbus nach Westindien fahren.

Das eigentümlichste dabei ist nicht sosehr die Überfahrt als die Forderung „Zu Schiffe aber steigen“, und darin ausgerechnet das Wort „aber“.

Der Ort der Einschiffung in einem Hafen ist nämlich der Steg.

*Geh aber nun und grüße  
Die schöne Garonne,  
Und die Gärten von Bourdeaux  
Dort, wo am scharfen Ufer  
Hingebet der Steg [...] (MA 1, 473, v. 5-9)*

Das Ufer ist kein holdes Ufer mehr, sondern „scharf“. An diesem Ufer geht der Steg hin. Hingehen könnte auch bedeuten fortgehen, sich entfernen. Der Steg, wo man zu Schiffe steigen soll, ist das Emblem des Hingehens, der Zäsur, der Beginn der abenteuerlichen Überfahrt, deren Ziel unbekannt bleibt. Die letzten Strophen des Gedichts behandeln denselben real-metaphorischen Stoff: vor dem weltberühmten triadischen Schluß, der die Dichtung definiert, sieht man, wie die Schiffe die Stadt verlassen in Richtung Amerika. Das Gedicht, und vor allem sein Schluß, wird meistens so gedeutet: der Dichter triumphiert über die Kräfte der Amnesie, und zwar besser als die andern Menschen, besser als die Freunde, die die Welt umschiffen („Es beginnt nemlich der Reichtum / Im Meere“, v. 40 f.), besser auch als die Liebenden, die eine hohe Kraft der Erinnerung besitzen („Und die Lieb' auch heftet fleißig die Augen“, v. 58).

Ich bin nun der Ansicht, man sollte diese fünfte Strophe anders verstehen, irgendwie umlesen. Hölderlin sagt „Was bleibt aber“ (v. 59), denkt aber gleichzeitig „WER bleibt“ und bezieht diesen Gedanken auf sich selbst. Er ist derjenige, der nach Hause zurückgekehrt ist, der „geblieben“ ist. Das Gnomon ist ein Trost: er ist nicht zu Schiffe gestiegen, hat sich aber vielleicht eine andere Art Einschiffung erdacht. Das Gedicht wurde höchstwahrscheinlich 1803 geschrieben, zu einer Zeit, als der endgültige Schiffbruch noch nicht stattgefunden hatte. Statt einer Überfahrt übersetzt er die Griechen ins Deutsche, skizziert eine unbesiegbare Armada, eine Flotte hoher Schiffe, die Werft liegt noch nicht am Neckar, sondern in Homburg. Das Folioheft ist die Helling. Die Baustücke liegen auseinander. Er hat sie nicht nummeriert, wie man es sonst zu tun pflegt. Er braucht das nicht mehr. Er weiß, wo alles hingehört. Er ist ein mündiger Meister dieser Kunst. Der Nordost wehet. Er verläßt endgültig den Garten des Vaters, entzieht sich der Aufsicht des Leuchtfuers Mutter.

„Und giebt Gedächtniß die See“ (v. 57). Das letzte Wort der Einschiffung ist ergiebig: es geht ums Geben. Die See nimmt zwar das Gedächtnis, gibt aber dafür neues. Und die Liebe „auch“: auch die Liebe ist eine Art Einschiffung. Die Dichtung ist demnach kein Gegenteil von Reise und Liebe. Auch sie ist Einschiffung: Ihr Unterschied besteht darin, daß sie das Bleibende stiftet. Das Zeitwort scheint mir hier die wahre Klimax zu sein (geben – heften – stiften). Das ideale Leben konjugiert die drei Lebenswege: das politische bzw. wirtschaftlich-wissenschaftliche Abenteuer der Entdeckungsreise, die Liebe, die Poesie.

Der Gruß des deutschen Dichters an die Gärten, an den Fluß, an den Hügel wird aus der Ferne geschickt. Was hier gefeiert wird, ein Jahr danach vielleicht, wie meistens angenommen wird, ist die damals noch hoffnungsvolle Entscheidung, die dort getroffen wurde, der Beschluß endlich einmal ein dreiunddreißigjähriger Erwachsener zu sein, den Kindergarten endgültig zu verlassen.

Das bedeutete, das sagte ihm sogar damals der mit startbereiten Schiffen berstende Hafen Bordeaux.

Die heldische Gestalt, die dabei sein Schutzgott sein soll, ist eben deswegen kein Jüngling mehr, sondern ein erfahrener quasi Greis Kolumb, zugleich auch ein so realer Held der menschlichen Geschichte wie Barbarossa und Konradin.



Was er ein Jahr nach seiner Rückreise an Böhlendorff 1802 schreibt, begründet die Entscheidung zu diesem neuen Beginn. In Frankreich hat er das „eigentliche[] Wesen der Griechen“ (MA 2, 921) besser verstanden. Was hat er besser verstanden? Das, was er vorher wahrscheinlich übersehen hatte: „wie sie [die Griechen] in ihrem Klima wuchsen“, ihren Körper (das sogenannte „Athletische“) und „die Regel, womit sie den übermüthigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten.“ (Ebd.)

Rohübersetzung: in Frankreich, in Bordeaux hat er das Prinzip der realen Bestimmung beobachtet mitten in einem Land, das sich gelöst hatte von allen Banden einer sogenannten natürlichen politischen Ordnung, und daran litt. „Des Elements Gewalt“ (im selben Brief) nimmt das „gewaltige Element“ wieder auf, und bezeichnet also weder das Meer noch die Sonne, sondern die Realität überhaupt. Das Wesen der Griechen wird uns erst dadurch verständlich, daß wir den heroischen Körper der Griechen begreifen, also die Korporeität der heldischen Gestalt.

Wichtig ist der „Anblick“ der Antiken (nicht: der Anblick der *Antiken*), will man nicht nur die Griechen, sondern sogar „das Höchste der Kunst“ verstehen. Der Schluß ist eindeutig:

*Mein Lieber! ich denke, daß wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht commentiren werden, sondern daß die Sangart überhaupt wird einen andern Charakter nehmen [...].* (MA 2, 922)

So lautet die Begründung seiner neuen Beschäftigung nach der Rückreise: er „übersetzt“ die Griechen, leistet den Fergendienst: er transportiert den Körper der Griechen – ihre Sprache – nach Deutschland, hatte sich an Bord der Pindarischen Hymnen eingeschifft, befährt nun die Tragödien, die Sprache der Griechen als Element. Er will sie „lebendiger“ wiedergeben, er orientalisiert sie, hebt den Widerspruch der griechischen Kunst heraus, den Kampf der Griechen gegen ihre orientalische Natur. Im zweiten Brief an Wilmans bedauert er, daß seine ‚Antigonä‘ nicht lebendig genug sei (vgl. MA 2, 925). Sämtliche Briefe aus demselben Zeitraum belegen seine Besorgnis um die Verwirklichung seines dichterischen Projektes. Es sind seine letzten ‚klaren‘ Briefe. Ein Ausdruck aus dem Stuttgarter Brief an Wilmans vom 2. April 1804 resümiert Hölderlins poetische Gesinnung in dieser Zeit:

*Ich glaube durchaus gegen die exzentrische Begeisterung geschrieben zu haben und so die griechische Einfalt erreicht; ich hoffe auch ferner, auf diesem Prinzipium zu bleiben, auch wenn ich das, was dem Dichter verboten ist, kühner exponiren sollte, gegen die exzentrische Begeisterung. [...]*

*Ich wünsche, daß die Ideen und Berührungspuncte, welche dieses Buch [die Übersetzung des Ödipus] in Umlauf bringen, so schnell, wie möglich sich berühren mögen.* (MA 2, 930)

Es ist der letzte erhaltene Brief vor dem Ausbruch des Wahnsinns. Der Begriff der exzentrischen Begeisterung ist wahrscheinlich selbstkritisch. Er charakterisiert das, was er früher schrieb. Es geht ihm heute, anno 1804, hauptsächlich um die Nüchternheit. Der literarische Horizont einer solchen Mutatio könnte zum Beispiel Büchner heißen. Ich bin insofern nicht einverstanden mit Friedrich Beißners Glosse zu dem Ausdruck, wo es heißt, man solle hier „gegen“ nicht im Sinne von contra sondern im Sinne von erga verstehen, also „auf die exzentrische Begeisterung“ hin. Michael Knaupp schien mir da vorsichtiger. Liest man alle Briefe Hölderlins seit seiner Rückkehr aus Frankreich, so scheint eine kohärente poetologische Stellungnahme in diesen zwei Jahren resolut fortzuschreiten. Auch die Änderungen, die er in Homburg an den früheren Fassungen seiner Hymnen vornimmt, gehen in dieselbe Richtung. In die Richtung des Verzichts auf den Rausch der Illusion und der Suche nach einem neuen, ernüchterten Ton in der Lyrik. Ein Beispiel dafür: das Ende der Ersten Fassung des Gedichts ‚Griechenland‘, das als sein letztes vor dem erklärten Wahnsinn gilt:

*[...] Blumen fangen*

*Vor Thoren der Stadt an, auf geebneten Wegen unbegünstiget*

*Gleich Krystallen in der Wüste wachsend des Meers.*

*Gärten wachsen um Windsor. Hoch*

*Ziehet, aus London,*

*Der Wagen des Königs.*

*Schöne Gärten sparen die Jahrzeit.*

*Am Canal. Tief aber liegt*

*Das ebene Weltmeer, glühend.* (MA 1, 478, v. 22-30)

Exzentrisch im Normal Sinne zweifelsohne. Enthusiastisch keineswegs! Soviel zum verzweifelten Versuch der Einschiffung in die Zukunft des dreiunddreißigjährigen Dichters.

Daß sie scheitert, ist bekannt. Wo landet er, der Schiffbrüchige? Er landet am Neckar in Tübingen. Was er in den siebenunddreißig Jahren seiner zweiten Lebenshälfte dort schreibt, ist zum größten Teil verschollen. Der anaphorische Charakter der wenigen erhaltenen Gedichte aus dieser Zeit ermöglicht aber einige Hypothesen.

Hier stelle ich die meinige auf:

Es ist kaum mehr noch von idyllischen Gärten die Rede, geschweige denn von Hainen und dergleichen Requisiten des enthusiastischen Stils. Der Schiffer ist nicht zu Schiffe gestiegen, aber er hat angelegt am Ufer einer Felder- und Wiesensee. Die Aussicht ist kolumbisch genug. Er bleibt fast die meiste Zeit in seiner Kabine, oben, erspäht aus der Puppenhütte die Inseln der Alb am weiten Horizont. Kritzelt drei Worte und zwei Wörtchen hin: „Das Erdenrund ist so geschmückt [...]“ (MA 1, 928, v. 5), „Der Erde Rund ist sichtbar von dem Himmel“ (MA 1, 929, v. 5). Alles ist „weit gedehnt“ (MA 1, 929, v. 8), „ausgebreitet“ (MA 1, 930, v. 3). Die Wolken ziehen vorbei. Die Jahreszeiten sind rhythmisch treu wie die Gezeiten, die Strömung drängt unaufhörlich nach Westen. Die ganze Natur ist wie die See ein weiter Spiegel für den Himmel, für das Licht. Flach und tief. „Der Ruhe Geist ist [...] / [...] mit Tiefigkeit verbunden.“ (MA 1, 934, v. 7 f.) „Die neue Welt ist aus der Thale Grunde“ (MA 1, 938, v. 5). Er ist nicht nur Bordbibliothekar Scardanelli. Das Haus riecht nach Holz wie die Werften am Garonneufer. Er ist der skandalisierende Wahnkapitän einer im schlammigen Grunde des Neckars liegenden Zille.

„[...]“, das konnte nur ein Grieche finden, [...].“  
Wer spricht in der Athenerrede?\*

Von

Emery E. George

### 1. Einleitendes: Griechen und andere Völker

Als Hyperion, während der Schifffahrt nach Attika, über Heraklit diskutiert, tut er dies inmitten einer interessanten aber auch ziemlich weit-schweifigen Erörterung über die philosophisch-ästhetische Aufnahmefähigkeit der Athener gegenüber derjenigen anderer Völker des Altertums. „Ich bin ganz nah an ihnen, sagt' ich. Das große Wort, das εν διαφερον εαυτω (das Eine in sich selber unterschiedne) des Heraklit, das konnte nur ein Grieche finden, denn es ist das Wesen der Schönheit, und ehe das gefunden war, gabs keine Philosophie.“ (FHA 11, 681, 6-9)<sup>1</sup> Wieso hätte das *nur* ein Grieche finden können? Es geht hier offensichtlich um die Überlegenheit der Griechen, dann aber der Athener, über andere Völker. Die Griechen verstanden es, sich einen Sinn für Schönheit zu erwerben. „Das konnte der Aegyptier nicht. [...] Der Aegyptier ist hingegeben, eh' er ein Ganzes ist, und darum weiß er nichts vom Ganzen, nichts von Schönheit, [...].“ (681, 20; 682, 4-6) Freilich sind diese Einsichten in den Dienst einer jugendlichen Diskussion gestellt über idealistische Schönheitsphilosophie, in deren Verlauf Ansichten solcher für Hölderlin zentraler Denker, wie Kant, Fichte, Schiller, Schelling unter anderen implizite erwogen werden. Dies ist Gedankengut, das in der Literatur über Hölderlins Roman schon vielfach verarbeitet wurde und

\* Vortrag, gehalten im Rahmen einer Arbeitsgruppe bei der 28. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft am 23.-26. Mai 2002 in Dessau/Wörlitz.

<sup>1</sup> Seiten- und Zeilenzahl wird im folgenden zitiert nach der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe (FHA), hrsg. v. Dietrich E. Sattler, Bd. 11 (Hyperion II), hrsg. v. Michael Knaupp und Dietrich E. Sattler, Frankfurt a.M. 1982.

Wohlbekannt ist die Tatsache, daß Hölderlin im Heraklit-Zitat διαφερον anstatt διαφερομενον schreibt (vgl. Dietrich E. Sattlers Anm. zu 681, 7); die richtige Übersetzung wäre „das Eine [sich] in sich selber unterscheidende“ (vgl.

das hier wieder in Betracht zu ziehen nicht zu meinem Thema gehört. Trotzdem, unabhängig vom legitimen, wenn auch sich als so ziemlich unreif ausnehmenden Schönheitsphilosophieren<sup>2</sup> kommen wir hier zu einer kleinen Pause. Es wundert einen nämlich: sind diese kulturgeschichtlichen Betrachtungen nicht doch ein winziges bißchen allzu nationalistisch, sogar rassistisch angelegt? Ist es notwendig, Volk gegen Volk abzutun, um über die Überlegenheit des Einen, „Schönen“, Volks um jeden Preis zu sprechen? Spürt nicht Hölderlin selber etwas von der Gefahr, die an solchem Denken haftet?

Die Lösung des Rätsels scheint darin zu liegen, daß dies Winckelmanns Ansichten sind; in seiner 'Geschichte der Kunst des Altertums' (1764) äußert sich Winckelmann über die Ägypter folgendermaßen:

[...] die Natur, [...], war in der Bildung ihnen weniger, als den Hetruriern und Griechen, günstig gewesen; wie dieses eine Art Sinesischer Gestaltung, als die ihnen eigentümliche Bildung, sowohl an Statuen, als auf Obeliskten, und geschnittenen Steinen, beweiset; [...].

Es konnten also ihre Künstler das Mannigfaltige nicht suchen, [...].<sup>3</sup>

Dazu sagt Herder in 'Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit' (1774):

Der beste Geschichtschreiber der Kunst des Alterthums, *Winckelmann*, hat über die Kunstwerke der Ägypter offenbar nur nach Griechischem Maasstabe geurtheilt, sie also *verneinend* sehr gut, aber *nach eigener Natur und Art* so wenig geschildert, daß fast bei jedem seiner Sätze in diesem Hauptstück das offenbar Einseitige und Schielende vorleuchtet.<sup>4</sup>

Friedrich Beißner, StA III, 465, 18-28). Bisher scheint nur Gerhard Buhr (Hölderlins Mythenbegriff. Eine Untersuchung zu den Fragmenten 'Über Religion' und 'Das Werden im Vergehen', Frankfurt a.M. 1972, 225) nahegelegt zu haben, daß diese Änderung von seiten Hölderlins absichtlich sein könnte. Demnach wäre Hyperions Geist weniger harmonisch differenziert – wie etwa Diotimas – als unterschieden im Sinne von zerrissen (vgl. FHA 11, 747, 24 f.).

<sup>2</sup> Mit dem hiesigen Wortgebrauch vgl. Ulrich Gaier, Hölderlins 'Hyperion': Compendium, Roman, Rede. In: HJb 21, 1978/79, 88-143, hier 136 und Anm. 152.

<sup>3</sup> Johann Joachim Winckelmann, 'Geschichte der Kunst des Altertums', Kap. 2, Abschnitt 1, par. 1 f. In: Winckelmanns Werke, hrsg. v. C[arl] L[u]dwig Fernow, Heinrich Meyer und Johann Schulze, 8 Bde., Dresden 1808-1820, Bd. III, 66.

<sup>4</sup> Herders Sämtliche Werke, hrsg. v. Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877-1913, Bd. V, 491.

Etwas mußte Winckelmann über die Kunst anderer Völker schon sagen; das kam aber allzufrüh als daß diese Seiten-Beurteilungen auch hieb- und stichfest hätten sein können. Ägyptologie, Assyriologie, Sino- logie – das sind alles Wissenschaften, die wir dem 19. Jahrhundert zu verdanken haben.<sup>5</sup> Heute wissen wir, daß und wieso altägyptische Kunst eine der größten auf der Welt ist, auch daß sie, wie jede andere, ihre eigenen Gesetze und Prinzipien innehat.

Insofern steckte auch Hölderlin noch in Kinderschuhen. Wir wissen nicht, ob er Herders 'Auch eine Philosophie...' gelesen hat;<sup>6</sup> dokumentiert ist demgegenüber die Tatsache, daß sich Winckelmanns 'Geschichte der Kunst des Altertums' unter Hölderlins frühesten wie auch wichtigsten Schullektüren findet. In seinem zweiten Magisterspecimen von 1790, betitelt 'Geschichte der schönen Künste unter den Griechen. biß zu Ende des Perikleischen Zeitalters', zitiert Hölderlin Winckelmanns Hauptwerk nicht weniger als sechsmal.<sup>7</sup> Bis zum Erscheinen des ersten Bandes von 'Hyperion' (Ostermesse 1797) sind aber die Ansichten Winckelmanns im Denken Hölderlins in mancher Hinsicht schon weit überholt.<sup>8</sup> Ludwig Strauß, in seiner 1933 erschienenen Monographie 'Das Problem der Gemeinschaft in Hölderlins ›Hyperion‹', weist darauf hin, daß es in Hölderlins Denken, jenseits der „statischen Ordnung der Völker und Zeiten“, die in 'Hyperion' vorwaltet, auch eine dynamische gibt, und zwar im ersten Böhlendorff-Brief.<sup>9</sup> Dies zu sehen ist sicherlich ein Gewinn. Sogar ein so scharfsinniger Kritiker wie Strauß nimmt

<sup>5</sup> Vgl. Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 3 Bde., hrsg. v. Walther Rehm, Bd. 3, Köln 1956, 141 f. – Robert T. Clark, Jr., Herder: His Life and Thought, Berkeley und Los Angeles 1955, 323.

<sup>6</sup> Nach Ulrich Gaier (Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen und Basel 1993, 405, Anm. 1.) wird Hölderlin dies vermutlich getan haben.

<sup>7</sup> Vgl. FHA 17, 45-66, hier 47, 51, 53, 59-61.

<sup>8</sup> Vgl. besonders Hölderlins frühes Prosafragment 'Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben' (FHA 14, 95 f.); auch zwei Briefe Hölderlins an Schiller: B 139 (StA VI, 241 f.) und B 194 (ebd., 363-365) (vgl. Friedrich Beißner, StA IV, 404, 25-27). Zu Hölderlins Überwindung von Winckelmanns Einfluß, siehe auch Wilhelm Böhm, Hölderlin, 2 Bde., Halle/Saale 1928/30, Bd. 1, 289. 'Der Gesichtspunct ...' datiert aus Juli 1799, B 139 aber vom 20. Juni 1797. Mit diesem Brief legt Hölderlin ein Exemplar von Bd. 1 seines soeben erschienenen Romans bei (Z. 31 f.).

<sup>9</sup> Vgl. Ludwig Strauß, Das Problem der Gemeinschaft in Hölderlins 'Hyperion', Leipzig 1933, 54-56 und Anm. 241-244.

aber nicht wahr, daß diese dynamische Ordnung im Romantext schon präfiguriert steht, in Diotimas Ratschlag nämlich, Hyperion solle seine Studienjahre im Hesperischen verbringen: „Du gehst nach Italien, sagte Diotima, nach Deutschland, Frankreich [...] – / »Und dann?« / Du wirst Erzieher unsers Volks, [...].“ (FHA 11, 691, 1 f., 5 f.) Die zu erobernde abendländische Junonische Nüchternheit – und ein Anteil an derselben würde Hyperion auch persönlich nichts schaden – soll er dann seinem Volke beibringen.

Soviel wissen wir also bisher: die in den Athenerbrief einverleibten Ansichten Winckelmanns, diese primitiven Äußerungen, sind im ersten Band des Romans nicht mehr Hölderlins eigene. Als Künstler legt der Autor des 'Hyperion' derlei Theorien in den Mund seines Charakters; er tut dies, um zwischen Hyperion und sich selber Abstand zu schaffen und zu zeigen, wie und in welchem Maße sich der Protagonist über diese Denkweise zu erheben vermag.<sup>10</sup> Denn auch das gehört zu seiner Bildung. Eigentlich sind die Gedanken, die Hyperion in der Athenerrede äußert, ambitiöse, auch zuweilen gute (wie über die Wichtigkeit des Schönen in der Philosophie), nur auffallend unreif formulierte, schlecht durchdachte.<sup>11</sup> Später scheint er das schon eingesehen zu haben. Dazu, was der erlebende Hyperion dahinschwärmt, addiert der erzählende Hyperion drei kleine, aber entscheidende Wörter: „meiner Sache gewiß, [...].“ (680, 13)<sup>12</sup> Sogar der erlebende Held spricht so:

*Das alte Athen lag jetzt zu sehr uns im Sinne, als daß wir hätten viel in der Ordnung sprechen mögen, und ich wunderte mich jetzt selber über die Art meiner Äußerungen. Wie bin ich doch, rief ich, auf die trocknen Berggipfel gerathen, worauf ihr mich saht? (FHA 11, 683, 27 bis 684, 2)*

<sup>10</sup> Deswegen ist es nicht richtig über „Hölderlin-Hyperion“ zu schreiben, wie dies neuerdings, die ganze philosophisch orientierte Hyperionforschung zusammenfassend, Elisabeth Weibler („O seelige Natur!“: Bezüge zwischen Hölderlins 'Hyperion' und dem idealistischen Denken aus religionsgeschichtlicher Sicht, Frankfurt a.M. 1996, insbes. 55-64) macht. Solange wir Autor und Gestalt als Teile eines ungetrennten Ganzen betrachten, sind wir hauptsächlich auf die philosophische Annäherung beschränkt; wir können nur fragen: Was *sagt* Hölderlin? Erst die Trennung beider ermöglicht die systematische Nachfrage darüber, was Hölderlin als Künstler in seiner Werkstatt *tut*, und über Hyperion als fiktive Gestalt.

<sup>11</sup> Vgl. Gerhard Buhr [wie Anm. 1], 210-243; ferner Friedbert Aspetsberger, *Welteinheit und epische Gestaltung. Studien zur Ichform von Hölderlins Roman 'Hyperion'*, München 1971, 52-68.

<sup>12</sup> Vgl. Gerhard Buhr [wie Anm. 1], 227.

Auf seine plötzliche Beklommenheit antwortet Diotima: „Es ist immer so, [...], wenn uns recht wohl ist. Die üppige Kraft sucht eine Arbeit.“ (FHA 11, 684, 3 f.)

Das tut sie, und Hyperion ist voller üppiger Kraft. Diotima hat auch sonst recht, denn Hyperion spricht, wie ein Schwärmer, was ihm ja Alabanda schon vorgeworfen hat.<sup>13</sup> Hyperion muß lernen, über das Mitzuteilende zuerst nachzudenken. Vorerst der Wortgebrauch, ob positiv oder negativ gemeint: ein „philosophisch Volk“ (Athenerrede), ein „zerrißnes Volk“ (Scheltrede) – so etwas gibt es nicht. Solche Formulierungen sind überwiegend Schablonen, ohne jegliches unabhängiges Denken angewandt. Nicht, daß es so einen Begriff, wie „Volk“ nicht gäbe. Auch gibt es einen unschuldigen Gebrauch von solchen Vokabeln wie „Volk“ und „Vaterland“, wie z.B. im allerersten Satz des Romans: „Der liebe Vaterlandsboden giebt mir wieder Freude und Laid.“ (583, 2) Nur muß man diese Begriffe mit großer Sorgfalt behandeln, sonst nimmt sich das Denken überhaupt als mit Voreingenommenheiten und Vorurteilen befrachtet, unter Umständen als nationalistisch oder sogar noch ärger aus.

Die Frage taucht also auf: kann Hyperion, nach all seinem Sprechen und Tun, über das er Bellarmin berichtet und wonach er gewissermaßen schon beurteilt zu werden verlangt<sup>14</sup>, über Nationalismus hinaus? Besitzt er die Kapazität dazu, über die ganze Menschheit nachzudenken? So wie es, laut Vorrede zum 'Fragment', zwei Ideale unseres Daseins gibt<sup>15</sup>, so gibt es im endgültigen Roman zwei Hyperion bezwingende Kraftlinien, bezüglich des Individuums und der Gesellschaft: Egoismus bzw. Nationalismus. Auch gibt es korrigierte, richtige Sehweisen für beide Polaritäten, so wenn Hyperion z.B. das Kind wahrnimmt: „Es ist ganz, was es ist, und darum ist es so schön.“ (587, 11) In diesem Sinne war Hyperion einst selber auch „ganz“, bevor ihn sein Mangel an Denken und sein fehlgerutschtes Handeln, mit allen seinen tragischen Konsequenzen, entzwei riß. Kann er wieder ganz, zum „gan-

<sup>13</sup> „Schwärmer“ nennt Hyperion zuerst Alabanda (FHA 11, 615, 11), dann auch Diotima (ebd., 681, 4).

<sup>14</sup> Über Bellarmins Fungieren als eine Art Beichtvater Hyperions, vgl. Verf., *Hyperion and Darkness at Noon: Resemblance with a Difference*. In: *Journal of English and Germanic Philology* 97 (1998), 51-68, hier 66.

<sup>15</sup> FHA 10, 47, 4-12; StA III, 163 (dort: Frg. 181, 1-8).

zen Menschen“<sup>16</sup>, werden? Kann er wieder ganzheitlich denken lernen? Hoffnung gibt es für Hyperion, weil er über seine eigene Vergangenheit kritisch nachdenken kann, auch weil er wissen muß, daß „das Eine in sich selber unterschiedne“ keine leere, abstrakte Formel ist. Ein Wesen, das Eins und im hier nützlichsten Sinne Heraklits in sich selber unterschieden war, das mit sich und mit seiner Welt in Frieden leben konnte, das „himmlische Mädchen“, stand ja einst vor ihm, um ihm den Weg zu weisen.

## 2. Diotima und das Reich des Verständnisses<sup>17</sup>

Mit der Athenerrede setzen wir uns in medias res, um die Ansichten des erlebenden Hyperion zu erfahren. Wenn Hölderlins Hauptwerk in Prosa ein Bildungsroman sein soll, so wird das per se heißen, daß der Romanheld das Vermögen besitzt, gebildet zu werden. Er sagt ja selber, er müsse noch lernen (FHA 11, 690, 26). Wie schwer ihn aber das Lernen ankommt, und in welche Gefahren er mit seinen Argumenten gerät, erfahren wir erst hier, im Athenerbrief, vor dem Besuch in der verwüsteten Stadt. Hier spricht Hyperion über Schönheit, die er als „vollendete Menschennatur“ definiert (679, 7); kurz zuvor hatte er schon gesagt: „Der Mensch ist [...] ein Gott, so bald er Mensch ist. Und ist er ein Gott, so ist er schön.“ (678, 7 f.) Zwischen diesen beiden Stellen heißt es: „Religion ist Liebe der Schönheit.“ (678, 25 f.) Ergo: bin ich Mensch, so bin ich ein Gott, also schön, und Religion heißt mich selber – meine eigene Schönheit – anzubeten.<sup>18</sup> Freilich wird dies nirgends im Roman direkt ausgesprochen, aber es ist klar, daß Hölderlin, der Künstler, seiner Romangestalt die Gelegenheit gibt, so etwas Egoi-

<sup>16</sup> Vgl. Ulrich Gaier, „... ein Empfindungssystem, der ganze Mensch“. Grundlagen von Hölderlins poetischer Anthropologie im 18. Jahrhundert. In: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994, 724-746.

<sup>17</sup> Der hier verwendete Wortlaut ist eine Anspielung auf einen Zwischentitel: „Diotima und das Reich der Schönheit“, in: Ernst Müller, *Hölderlin. Studien zur Geschichte seines Geistes*, Stuttgart und Berlin 1944, 221.

<sup>18</sup> Vgl. Gerhard Buhr [wie Anm. 1], 224 f. Dazu kommen der mittelalterliche amour propre, und – von Seiten Hölderlins – die beiden Schlußzeilen der Frankfurter Kurzode ‘Menschenbeifall’: „An das Göttliche glauben / Die allein, die es selber sind.“ (FHA 5, 496)

stisches entweder zu sagen oder zumindest zu denken oder gar unterbewußt zu erleben. Wird so eine Deutung dem Romanhelden gerecht, so zeigt dies schon, daß Hyperion entweder nicht lernen kann, oder gar, daß er in seinem überhaupt übereilten Streben wichtige Erlebnisse allzu bald vergißt. Hat er doch schon, und es ist nicht so lange her, Diotima kennengelernt und über sie, zwar rhapsodisch aber völlig akkurat, gesungen:

[...] *wißt ihr seinen Nahmen? den Nahmen deß, das Eins ist und Alles?  
Sein Nahme ist Schönheit.*

[...] *du, du hast mir den Weg gewiesen! Mit dir begann ich. [...]*

*O Diotima, Diotima, himmlisches Wesen!* (FHA 11, 644, 13-15, 20, 23)

Liebe zu sich selbst ist problematisierte Religion, und alles andere, als schön.<sup>19</sup> Liebe zu einem Anderen, Liebe zur Schönheit in einem außerhalb von uns existierenden Wesen kann in unserem Sinne annehmbar religiös, wie auch dichterisch sein.<sup>20</sup>

Nun, Diotima ist schön, eine Inkarnation menschlicher Schönheit in fast jeder Hinsicht. Es gibt zumindest so etwas auf Erden, ein „himmlisches Wesen“. Man fühlt sich verführt, ‘Die Wahlverwandtschaften’ zu zitieren, die Stelle, wo Ottilie ankommt: „Schönheit ist überall ein gar willkommener Gast.“<sup>21</sup> Hyperion heißt also Diotima in seinem Le-

<sup>19</sup> Das, was Hyperion in der Athenerrede kolportiert, nimmt sich als eine altgriechische, nicht mit abendländischen, monotheistischen Standards zu messende Schönheitsreligion aus. Man könnte sie „Theologie ohne Gott“ nennen (vgl. Friedbert Aspetsberger [wie Anm. 11], 52 ff.). Siehe ferner ‘Fragment philosophischer Briefe’ (StA IV, 275-281: ‘Über Religion’), mit seinem Schluß: „So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch.“ (FHA 14, 45-49, hier 49, 17) Zum allgemeinen Gebrauch der Vokabel „schön“ im Roman, vgl. Ulrich Gaier [wie Anm. 2], 138.

<sup>20</sup> Demnach bestünde eine wichtige Parallele zwischen der Hyperion/Diotima-Dichtung und derjenigen von Dante und Beatrice. Auch ist es nicht zu übersehen, daß in der Diotima-Handlung des Romans überhaupt etwas an Christlichem mitschwingt. (Vgl. Mark Ogden, *The Problem of Christ in the Work of Friedrich Hölderlin*, London 1991, 58-88; Ulrich Gaier, *Diotima, eine synkretistische Gestalt*. In: Valérie Lawitschka (Hrsg.), *Hölderlin: Christentum und Antike*, Turm-Vorträge 3, 1989/90/91, Tübingen 1991, 141-172, hier 156-166 und 166-172; Elisabeth Weibler [wie Anm. 10], 180 ff.)

<sup>21</sup> Johann Wolfgang Goethe, ‘Die Wahlverwandtschaften’, I. Teil, 6. Kap. In: WA Abt. I, Bd. 20, 65.

ben „willkommen“.<sup>22</sup> Daß dies vorerst mit Sexualität zu tun hat, liegt auf der Hand<sup>23</sup>, und insofern ist diese Begegnung völlig ehrbar: sowohl gesund, wie auch ehrlich. Als weniger ehrbar, wohl auch als weniger gesund nimmt sich die Tatsache aus, daß Hyperion, mit seinem anfängerhaften und trotzdem auffallenden geistigen Vermögen, dort, vor Athen, erst schwer begreift, in welchem Sinne Diotima am schönsten ist.<sup>24</sup> Am schönsten ist sie in der Dimension, wo diese Schönheit auch Dauer hat, nicht physisch, sondern vielmehr geistig. Und diese geistige Schönheit, unter anderen Merkmalen ihre tiefe Kapazität zum Verständnis anderer, sollte Hyperion auch dabei helfen, seinen Hang zum Egoismus zu überwinden.

Ihre Kapazität zum Verstehen zeigt Diotima schon in Kalaurea, dort, wo sie Hyperion ermutigt, über seine Vergangenheit, auch über seine Freundschaft mit Alabanda zu erzählen. Hier wird man zurückgelenkt zur Frage: Nationalismus oder menschliche Großzügigkeit? Diotima ist völlig spontan, zugleich aber versehen mit einer moralischen und scharfsinnigen Intelligenz, die Hyperion hätte voraussehen können; sie ist warm, beredt, tief an ihrem Freund interessiert, schön von innen wie von außen. Sie versteht schon etwas davon, Hyperion aus seiner Hülse herauszubringen:

*Du wolltest keine Menschen, glaube mir, du wolltest eine Welt. Den Verlust von allen goldenen Jahrhunderten, so wie du sie, zusammengedrängt in Einem glücklichen Moment, empfandest, [...] d[en] sollte dir ein Einzelnr, ein Mensch erzeugen! – Siehest du nun, wie arm, wie reich du bist? [...] warum so schrecklich Freude und Laid dir wechselt? (FHA 11, 662, 23 bis 663, 2)*

Der Wortlaut dieser Passage bringt uns zurück zum allerersten Satz des Romans: „Der liebe Vaterlandsboden giebt mir wieder Freude und Laid“ (583, 2), auch mit seinem vielsagenden Schlüsselwort „Vaterlandsbo-

<sup>22</sup> Dies abgesehen von der realistischen Tatsache, daß Diotima, die zu Hause als „Königin des Hauses“ angesehen wird (FHA 11, 645, 11 f.), Hyperion als Gast empfängt.

<sup>23</sup> Vgl. Alexander Honold, Hyperions Raum. Zur Topographie des Exzentrischen. In: Hansjörg Bay (Hrsg.), Hyperion – terra incognita. Expeditionen in Hölderlins Roman, Opladen/Wiesbaden 1998, 39-65, hier 48.

<sup>24</sup> Vgl. aber den Austausch auf dem Schiff vor Atika: „Du hast noch nie so tief aus meiner Seele gesprochen, rief Diotima. / Ich hab' es von dir, erwiedert' ich.“ (FHA 11, 678, 10-12)

den“, aber Hyperion wird von der Pointe Diotimas abgelenkt. Anstatt darauf zu achten, was ihm Diotima hier beibringen will, legt er ihr ein Liebesgeständnis ab.<sup>25</sup>

Schon hier zeigt es sich, dann aber weiter auch vor und in Athen, daß unser Romanheld im Grunde genommen seines geliebten Mädchens nicht wert ist. Freilich haftet viel Auffallendes daran, was Hyperion über Schönheit und Philosophie, Volk und Freiheit zu sagen hat. Schon hier aber, bei seiner Äußerung über griechische Kunst, findet sich auch Zurückhaltenderes: „Mängel und Mißtritte giebt es überall und so auch hier. Aber das ist sicher, daß man in den Gegenständen ihrer Kunst doch meist den reifen Menschen findet.“ (679, 12-14) Zugegeben, auch ohne Herabwürdigen anderer Völker und Kulturen; und trotzdem hört sich Hyperion nicht reif an. All dies ist noch allzu anfängerhaft, und Diotima ist es wieder, die ihm dies heimzubringen versucht: „Hyperion! mich deucht, du bist zu höhern Dingen geboren. Verkenne dich nicht!“ (689, 1 f.) Ja, er ist in mancher Hinsicht außerordentlich begabt, ein „Überlegener“, was schon sein Name nahelegt<sup>26</sup>, aber er hat noch viel zu lernen. Beißner spricht über die „Realien des 'Hyperion'“<sup>27</sup>, über die Quellen des Romans (Choiseul, Chandler); in demselben strengen Sinne gehört das zu den Realien des Romans, was hinter Diotimas Ratschlag steckt, Hyperion solle seine Studien in Europa absolvieren. Universitäten gab es in Griechenland unter osmanischer Besatzung nicht; die erste dem Verfasser bekannte höhere Lehranstalt, die Technische Hochschule Athen, wurde im Jahre 1836 gegründet. Nun, Hölderlins Roman ist lyrisch, klassisch-romantisch, wenn man so will, aber auch realistisch. „Und dann?“ fragt Hyperion, in seiner nicht so ganz annehmbaren Naivität, aber Diotima antwortet ihm: „Du wirst Erzieher unsers Volks, du wirst ein großer Mensch seyn, hoff' ich.“ (691, 5-7)

Das wird Hyperion vielleicht noch – außerhalb des Romans, nach jenem vielsagenden „Nächstens mehr“. Hier aber in Athen, unter den

<sup>25</sup> Hyperion bittet Diotima darum, daß diese ihm die Hand reicht (FHA 11, 663, 23-25). Sie hat dies aber schon getan, in spontanem Enthusiasmus (zu Hause, 658, 20-22), und wird es auch wieder tun, in den Gärten von Angele (688, 28).

<sup>26</sup> Diotima sagt ihm, in Kalaurea noch, zwei Briefe vor dem Athenerbrief: „dein Namensbruder, der herrliche Hyperion des Himmels ist in dir.“ (FHA 11, 670, 14 f.)

<sup>27</sup> Vgl. HJb 8, 1954, 93-109.

Ruinen und in den Gärten von Angele, wird ihm, in Diotimas wohlthuerender Gegenwart, auch anders geholfen. Diotima sagt Hyperion, er solle unter den Trümmern „die rohen Albaner und die andern guten kindischen Griechen“ (689, 23) ansehen und ihnen helfen: „Sie sind nicht schlimm, sie haben dir nichts zu laide gethan!“ (689, 28) Hyperion erwidert mit Wort und Geist; die Art, auf die er sich hier bald über ein anderes Volk äußert, ist allerdings schon vielverheißend:

*Was? der arabische Kaufmann säete seinen Koran aus, und es wuchs ein Volk von Schülern, wie ein unendlicher Wald, ihm auf, und der Aker sollte nicht auch gedeihn, wo die alte Wahrheit wiederkehrt in neu lebendiger Jugend?*

*Es werde von Grund aus anders! (FHA 11, 690, 17-21)<sup>28</sup>*

Zwar hat Hyperion über andere Völker immer noch nichts hundertprozentig Positives zu sagen – offensichtlich hält er den Islam und den Koran nicht für „die [...] Wahrheit“ –, wir sind aber schon um einen Schritt weitergekommen. Der Tenor dieser Äußerung über „ein Volk von Schülern“ ist schon ganz anders als derjenige über Ägypter, Goten und Spartaner früher war. Hier kommt implizite schon ein Betrachten der Schüler des arabischen Kaufmanns als etwas irgendwie Exemplarisches in den Vordergrund. Und logischerweise auch umgekehrt, wenn Diotima Hyperion nahelegt: „Du wirst Erzieher unsers Volks“, so meint sie damit das, was sie für die traurige aber wichtige Wahrheit hält, daß nämlich die Neugriechen unter der osmanischen Unterdrückung so weit heruntergekommen sind, daß sie der Erziehung durch einen vorerst markant unreifen, wenn auch talentierten Jüngling bedürfen. Der erste Band des Romans schließt optimistisch, unter einer prophetischen Vision des Reiches der Schönheit: „und Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit.“ (692, 4 f.) So meditiert Hyperion, wieder auf dem Schiff. Diese „Eine allumfassende Gottheit“ enthält aber schon die tausendfachen Möglichkeiten zur spezifischen Manifestation und zum Erleben der Schönheit, derart, daß man unter diesem Reich einen ägyptischen oder gar einen chinesischen Tempel als ebenso schön beurteilen kann wie einen griechischen.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Der „Kaufmann“ ist Mohammed, der Begründer des Islam (vgl. Friedrich Beißner, StA III, 469, 2). Zu dieser vernachlässigten Passage vgl. H. Stefan Schultz, Bemerkungen zu Hölderlin. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 96 (1977), 550-578, hier 557.

<sup>29</sup> Mit anderen Worten: schön heißt schön. Die Prinzipien der Ästhetik sind

Soweit sollen Hyperion, Diotima und deren Freunde gekommen sein nach dem Besuch in Attika. Einen friedvollen Herbst erleben die Liebenden noch zu Hause. Nun kommt aber eine Zäsur im Bereiche des Verständnisses; mit der Herausforderung zum Handeln steht eine verhängnisvolle Wahl bevor. Hyperion muß wählen, und zwar in mehr als einer Hinsicht: zwischen der *vita activa* und der *vita contemplativa*, zwischen „[...] wilde[m] Kampf“ (701, 17) und „Ideale[n] der Jugend“ (701, 19), zwischen Freundschaft und Liebe. Wie wir zwischen Hyperions Enthusiasmus und „Diotimas Erblässen“ (700, 16) über Alabandas Brief sehen und hören (das „zwischen“ gilt hier nicht textuell, sondern vielmehr ethisch), muß sich Hyperion, so Diotima, „einen Freistaat [...] erzwingen [...]! Der wilde Kampf wird dich zerreißen, schöne Seele, [...].“ (701, 14, 17) Nach ihrer Auseinandersetzung darüber gibt sie es aber auf: „Das beste ist, du gehst, denn es ist größer. Handle du; ich will es tragen.“ (702, 14 f.)

Zweierlei waltet hier vor: Hyperions Zugeständnis, daß er selber nicht weiß, was ihn zu seinem Schritte treibt (702, 11 f.); und Diotimas Behauptung, sie wolle die Konsequenz seines Schrittes tragen, wenn sie allzugut weiß, daß sie gerade dies zu tun nicht imstande ist. Es wird sie zerstören, „denn es ist größer.“ Eine fast grausame Prophezeiung ist dies, wenn wir nur Diotimas späterer brieflicher Formulierung entgegenblicken: „keine Höhle ist sicher genug für dich auf dieser griechischen Erde, [...], die du mehr, wie mich, geliebt.“ (746, 10-12) Nun, Diotima ist keine Nationalistin, das sieht man schon aus diesem unausgesprochenen – und allerdings zu spät – Herausfordern zur Wahl zwischen Liebe zum Vaterland und Liebe zur Geliebten.<sup>30</sup> Für Diotima ist die politische Befreiung von Griechenland, durch direkte Handlung, wie hier, entschieden weniger wichtig, als sie für Hyperion zu sein scheint. Hier kommt auch ein ganz anderes Phänomen ins Kraftfeld: während Hyperion seinen Ratschlag, Diotima solle ihn verlassen (729, 13 f.), nicht ganz ernst meint (747, 3 bis 750, 26); ist es ihr todernt. „Wir wollen uns trennen. Du hast Recht.“ (746, 17) Daran haftet etwas

einheitlich sowie universell; ihre spezifischen Manifestationen in der Kunst sind mannigfaltig. Dies ist zumindest das, was Hölderlin und seine Leser (und nicht nur die Deutschen! vgl. 579, 2) wissen oder wissen sollten. Ob dies am Ende des Besuchs in Athen auch Hyperion begreift, ist fraglich.

<sup>30</sup> Über die Liebe zum Vaterland gegenüber der Liebe zur Geliebten, vgl. Verf. [wie Anm. 14], 64.

Stolzes, etwas dem Leben Gewachsenes. Später, nach Erhalt von Hyperions Brief, in dem er seine Meinung ändert, und nach seinem „Schiksaalslied“ (761, 8 bis 762, 6; von Hyperion selber „ein Schiksaalslied“ genannt [761, 6]), singt sie ihr „Schwanenlied“ (763, 4 f.): „es ist zu spät, Hyperion, es ist zu spät. Dein Mädchen ist verwelkt, seitdem du fort bist, ein Feuer in mir hat mälig mich verzehrt, und nur ein kleiner Rest ist übrig.“ (762, 25-27)<sup>31</sup> Hier können wir nicht auf die wechselseitige Tragik eingehen, in deren Verlauf Hyperions Geist in Diotimas Geist hinübergeht, aber ihre Schönheit und Gesundheit, ihr physisches und psychologisches Gleichgewicht hängt allzusehr vom Geliebten ab.<sup>32</sup> Wichtiger für unser jetziges Argument ist die durch das geschriebene Wort um so mehr sichtbare Hemisphäre von Diotimas schönem Sein, die himmlische Gottähnlichkeit ihres Verständnisses für Hyperion und ihre offensichtliche Weigerung, die Schuld für das, was geschehen ist, in jeder Hinsicht auf seine Schwelle zu legen.<sup>33</sup>

Insofern ist sie auch keine Egoistin; in ihren letzten Briefen bezeugt sie ihren festen Glauben an etwas jenseits des Schicksals des Einzelnen. Nur noch aus einem, aus ihrem Hinweis auf Nationalität, läßt sich ein leiser Ton der Klage, vielleicht sogar des Tadels, herauslesen: „Ich habe genug daran, um freudig, als ein griechisch Mädchen zu sterben.“ (767, 6 f.) Der Satz steht im Text als ein Absatz für sich. Freilich klingt dies nur natürlich aus der Feder einer, die dem Tode entgegenblickt. Bedenkt man aber, daß Diotima ausgesprochen nicht nationalistisch programmiert ist, sich um Griechenland und „Vaterland“ weit weniger bekümmert, als um Liebe und unmittelbare menschliche Beziehungen, so mag dieses Wort – „als ein griechisch Mädchen“ – vielleicht eher dar-

<sup>31</sup> Vom Standpunkte der Frauenpsychologie ist Diotimas Verfall und Tod hundertprozentig überzeugend, aber auch vom Schwinkel der Individualpsychologie überhaupt. Man denke nur an Charles Bovary.

<sup>32</sup> Die Liebesgeschichte von Hyperion und Diotima ist, gegen Ernst Müller [wie Anm. 17], 251, eine Tragödie. Diotima hat ja auch ihren tragischen Fehler; vgl. Verf. [wie Anm. 14], 63 f. Siehe auch das Sophokles-Motto zu Bd. 2 des Romans (FHA 11, 694, mit Anm.); vgl. hierzu Franz Zinkernagel, Die Entwicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion, Straßburg 1907, 187; Ludwig von Pigenot, Hölderlin. Das Wesen und die Schau, München 1923, 114.

<sup>33</sup> Eine unübersehbare Ausnahme: „[...] unablässig zittert [ihr] belaidigtes Herz“ seit Diotima weiß, daß Hyperion die griechische Erde „mehr, wie [sie] geliebt.“ (FHA 11, 746, 15 f., 11 f.)

auf hinweisen, daß sie sich, still und resigniert, mit ihren Göttern in Frieden fühlt, derweilen sie sich in gewisser Hinsicht doch als Opfer des fehlgeschlagenen Kampfes um „Freiheit“ und „Vaterland“ ansieht. Und man kann es ihr nicht übelnehmen. Sie liebte und verstand Hyperion mehr, als dies für sie gesund war, und man muß feststellen, daß diese sich total hingebende Liebe nicht gerade wechselseitig ist. Für Hyperion ist Diotimas Tod bloß ein persönlicher Verlust. Ob seine Handlung als „Mord“ an ihr zu betrachten sei, wie dies Marlies Janz formuliert, scheint kontrovers; auch ist Diotima alles andere, als eine bloße Projektion, gleichsam völlig bewaffnet dem Haupte Hyperions entsprungen.<sup>34</sup> Sie ist ein voller, lebendiger und insofern schöner Mensch, aber auch brüchig, ein „himmlisches Wesen“, das an seiner Schönheit zugrunde geht. Hyperion setzt eben zuviel aufs Spiel; Diotima spielt aber nicht. Sie versteht ihn, liebend und selbstlos bis zum letzten Atemzug, aber spielen tut sie nicht. Das ist ihr Preis für die Liebe und die zu erlebende menschliche Schönheit. Schönheit ist aber auch sterblich. „Das Eine in sich selber unterschiedne“ kann auseinanderfallen. Und nichts, kein noch so fromm klingendes Hinphilosophieren ruft dieses Eine vom Reiche des Todes zurück.<sup>35</sup>

### 3. „Es werde von Grund aus anders!“

Diotima bringt Hyperion alles Exemplarische im Bereiche der Schönheit; sie bringt ihm sogar Athen, als Gelegenheit über das Schöne nachzudenken. Ihr Angebot ist ein geistiges Reich, realisierbar auf Erden von innen, wenn nicht von außen. Erst später erfährt der erzählende Hyperion, was schon der erlebende in Athen hätte begreifen sollen, nämlich: „In uns ist alles.“ (FHA 11, 594, 22) Nein, was in ihm ist, oder sein sollte, ist nicht genug; sogar das, was ihm Diotima bringt, reicht für seine wilden Träume, für seine auch im Praktischen zu realisierenden Ideen zur Änderung nicht aus.<sup>36</sup> „Es werde von Grund aus anders!“ Da nimmt sich Hyperions Denken auch als ausgesprochen konfus aus; er

<sup>34</sup> Marlies Janz, Hölderlins Flamme – Zur Bildwerdung der Frau im ‘Hyperion’. In: HJb 22, 1980/81, 122-142, hier 123 („Mord“), 125 („Projektion“).

<sup>35</sup> Vgl. Franz Zinkernagel [wie Anm. 32], 164.

<sup>36</sup> Vgl. Diotima an Hyperion, besonders FHA 11, 743, 10 bis 746, 12. Vgl. oben, Anm. 33.



verwechselt Neuzeit mit Altertum: „In der Werkstatt, in den Häusern, in den Versammlungen, in den Tempeln, überall werd' es anders!“ (690, 24 f.) Man vergleiche diese Passage mit einer früheren: „In den Hainen, in den Tempeln erwachten und tönnten in einander ihre Seelen“ (593, 24 f.)<sup>37</sup>; dort erwacht er ja auch und fragt: „Aber was sprech' ich davon? Als hätten wir noch eine Ahnung jener Tage!“ (593, 27 f.) Hier in Athen wühlt er es wieder auf, ohne zu wissen, was er mit dieser Idee anzufangen hätte; und wie er davon abgelenkt wird, lenkt ihn Diotima, wenn auch nur für den Augenblick, zum edlen Gedanken der Änderung durch das Studium und die künftige Rolle als Erzieher zurück.

Aber daraus wird nichts; wie Hyperion leicht vom Ziele abgelenkt wird, ist er auch allzusehr versunken in seine eigenen Ideen darüber, wie man denn Erneuerung in der Welt, in der öffentlichen Sphäre herbeischafft. Als er mit Diotima über die Ratsamkeit der Teilnahme am Krieg gegen die Türken diskutiert, kommt er mit folgender Weisheit hoch: „die heilige Theokratie des Schönen muß in einem Freistaat wohnen, [...]“ (701, 10 f.) Dabei vergißt er einerseits etwas Wichtiges, andererseits kann er seine Hausaufgaben noch nicht gemacht haben. Was er vergißt, ist sein Austausch mit Alabanda über den Staat. Hyperion wirft seinem Freund vor, dieser „räum[e] dem Staate [...] zu viel Gewalt ein. [...] der weiß nicht, was er sündigt, der den Staat zur Sittenschule machen will. Immerhin hat das den Staat zur Hölle gemacht, daß ihn der Mensch zu seinem Himmel machen wollte.“ (614, 4, 8-11) Wie dies Hyperions späterer Klage entspricht über seinen Ehrgeiz, sein „Elysium zu pflanzen“ (727, 11)! Dann ist es leider ein Anachronismus, von Hyperion zu verlangen, er mache seine Hausaufgaben in dem Sinne, daß er Schiller liest. Erst im Jahre 1795 weist Schiller nämlich darauf hin, es sei vollkommen möglich, das Schöne auch unter politischer Unterdrückung zu erleben.<sup>38</sup> Dies erklärt zum Teil, gegen Winckelmann,

<sup>37</sup> Das hört sich alles, wie Altertum an; vgl. entsprechende Bilder in 'Der Archipelagus' (Z. 62-71; FHA 3, 246 f.) und in 'Brod und Wein' (Strophe 4 und 6; FHA 6, 249 f.).

<sup>38</sup> Vgl. Schillers Vorwort zu seiner Zeitschrift 'Die Horen. Eine Monatschrift', 1. Bd., 1795 (= Reprographischer Nachdruck, Darmstadt 1959), 1. Stück, III-V; dazu Peter Szondi, Der Fürstenmord, der nicht stattfand. Hölderlin und die Französische Revolution. In: ders., Einführung in die literarische Hermeneutik, hrsg. v. Jean Bollack und Helm Stierlin, Frankfurt a.M. 1975, 409-426, hier 416-420 und Anm. 11-16.

die hohe Qualität der ägyptischen Kunst. Hyperion aber träumt hinweg über Theokratie und Utopie und will nicht wahrhaben, daß es nur eines Briefes von seinem alten Freund bedarf dazu, daß er bei dieser verführerischen Gelegenheit alles aufs Spiel setzt und alles wegwirft. Nicht zuletzt wirft er seine eigene Nation weg, nach der Barbarei zu Misistra, „denn mit den Griechen hab' ich weiter nichts zu thun.“ (729, 7 f.) – und darauf, erschreckenderweise, ohne, daß er es gewahr wird, wirft er auch einen gewissen griechischen Menschen namens Diotima weg.

Wie gilt es, diese Äußerung Hyperions, unserem Thema nach wohl die überraschendste im Roman, zu deuten? Mit lobenswerter Akribie zeigt Beißner, daß hier Hölderlin, durch eine falsche Übersetzung einer Passage aus Choiseul, von Heinrich August Ottokar Reichard, irreführt worden ist; im Laufe seiner Worte über Misistra sagt nämlich Choiseul nichts gegen die Griechen.<sup>39</sup> Dies mag zutreffen, aber es ändert nichts an der höchst interessanten Tatsache, daß die in Frage stehende Mißdeutung von Reichard Hölderlin sehr gelegen kam. Denn der Dichter muß hier einen Weg finden, Hyperion scharf zu tadeln und zu zeigen, daß seine gedankenlosen, jugendlich nationalistischen Ziele fehlgreifen müssen. Hyperions ganzes Anliegen, in den Krieg gegen die Pforte zu ziehen und die Griechen befreien zu helfen, ist einerseits wenig mehr, als eine freundschaftliche Geste Alabanda gegenüber, andererseits ist es Ausdruck eines privaten Traums in der politisch-mythischen Sphäre. Christoph Prignitz hat recht, wenn er schreibt, Hyperion hätte nicht daran denken sollen, sein „Elysium zu pflanzen“, er orientiere sich „nur an seinen eigenen Wünschen und Hoffnungen.“ Insofern habe Hyperions Einstellung, „mit der [er] in den Freiheitskampf geht, [...] mit dem Verhalten des 'Bundes der Nemesis' wichtige Berührungspunkte gemein.“<sup>40</sup> Hier gilt es auch zu beobachten, daß die Barbaren, „an deren Spitze ich war“ (727, 6), den Nemesisbündlern (615, 15 bis 618, 9) ähneln, wie zu einem gewissen Grade auch den Menschen in Smyrna (602, 8 bis 603, 4). Aber Hyperion sieht davon recht wenig. Erst wenn es zu spät geworden ist, hören wir von ihm solche Worte über seine Truppen, wie: „Ich bin ungeduldig, auch meine Leute gefal-

<sup>39</sup> Vgl. Friedrich Beißner, StA III, 476, 15 bis 477, 13; ebd., 477, 21 bis 478, 31.

<sup>40</sup> Siehe Christoph Prignitz, Die Bewältigung der Französischen Revolution in Hölderlins 'Hyperion'. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Jg. 1975, 190-211, hier 199.

len mir nicht. Es ist ein furchtbarer Muthwill unter ihnen.“ (726, 21-23) Dann kommt der Brief mit dem Anfang: „Es ist aus, Diotima! unsre Leute haben geplündert, gemordet, ohne Unterschied, [...]“ (727, 2 f.)

Was schlug denn fehl? Zwar berichtet Hyperion Diotima in einem seiner Briefe aus dem Feld, darüber, wie er wähnt, sich zu seinen Leuten zu verhalten, über deren Augen und über „das stolze Bild des werdenden Freistaats“, das vor ihnen vergeblich dämmert (721, 22 f.), oder über den Rath, gehalten „im Innern des Walds“ (722, 14) – all dies ersetzt das nicht, was Hyperions allerwichtigste Aufgabe hätte sein sollen, die Ausbildung seiner Truppen nämlich in elitehaftem Benehmen zur Stunde, wo sie einmal des Sieges über eine Stadt versichert sind. Wirkliche, richtig ausgebildete Soldaten sind keine bloßen Abenteurer, oder, wie sie Hyperion nennt, „Barbaren“. Mit den „barbarischen“ Griechen will also Hyperion nichts mehr zu tun haben. Wie wäre es mit den Deutschen? Hyperion schreibt Diotima: „Höre mich [...], Geliebte! / In Griechenland ist meines Bleibens nicht mehr.“ (748, 11 f.) Wohin geht es denn? Nach Nordwesten, nach Deutschland. Und wie findet er seine neuen Tröster? Sie sind: „Barbaren von Alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tiefunfähig jedes göttlichen Gefühls, [...]“ (774, 7-9)<sup>41</sup> Und weiter: „ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen.“ (774, 15 f.)

Was heißt hier „zerrissen“? Nicht total überraschend lenkt uns Hyperions Scheltrede, sowie dies ja der Roman selber tut, hinüber zum Thema des Empedokles.<sup>42</sup> Über diesen heißt es im Frankfurter Plan, er sei „zu Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles sehr bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todtfeind aller einseitigen Existenz, [...]“<sup>43</sup> Die Deutschen sollen

<sup>41</sup> Man bemerke die Vokabel „Barbaren“, auf die Griechen wie auf die Deutschen angewandt, und mit ihr die ironische Andeutung einer geheimen Verbindung zwischen Griechentum und Deutschtum, an die Hölderlin grundsätzlich nicht glaubte. Am klarsten läßt sich dies am ersten Böhlendorff-Brief sehen. (Vgl. hierzu Friedrich Beißner, Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen, Stuttgart 1961, 29-35, 147-184.)

<sup>42</sup> Hyperion an Bellarmin: „Gestern war ich auf dem Aetna droben. Da fiel der große Sicilianer mir ein, [...]“ (FHA 11, 772, 10 f.) Zur Chronologie des ‚Empedokles‘-Projektes gegenüber ‚Hyperion‘, vgl. Friedrich Beißner, StA IV, 327, 24-30.

<sup>43</sup> FHA 13, 544, 4-7; dazu Friedrich Beißner, StA III, 487, 4-16.

also als „zerrissen“ gelten, weil sie schwer arbeitende Spezialisten sind, wohl auch, weil sie zumeist nachdenken, anstatt zu träumen.<sup>44</sup> Wiederrum wirft Hyperion zuviel weg. Das alles ist ein integraler Teil seines Vermögens, Menschen zu beobachten und zu beurteilen, aber indem er dies tut, beurteilt er sich selbst. Denn es ist nur allzusehr möglich, daß er, indem er solche Leute auf der Welt findet, dies tut, weil er nach ihnen sucht. Es gehört nämlich zum „elegischen Charakter“, daß er nie glücklich ist, es sei denn, er hat etwas, worüber er unglücklich sein kann. Mit der Zeit findet sich Hyperion auch auffallend allein. In der tiefen Vergangenheit bleibt jetzt sein guter Lehrer Adamas verborgen; er war nicht einmal Grieche (595, 18 f.). Dann aber sind die guten griechischen Freunde auch schon längst weg: Alabanda, Notara, Diotima und ihr Kreis.

Und was das Athen-Erlebnis und „das Eine in sich selber unterschiedne“ betrifft, darüber kommentiert der erzählende, seine Briefe an Bellarmin richtende Hyperion auch schon zu einer Zeit, wo er traurigerweise allzu gut weiß, wie unfähig jedes göttlichen Gefühls seine eigenen Landsleute sein können. Seien wir also nicht-elegisch, und stellen wir unsere eigenen Fragen. Was konnte „nur“ ein Grieche finden? Nichts. Nichts auf dieser Welt ist das ausschließliche Eigentum irgend eines Volkes oder irgend einer politischen oder gesellschaftlichen Gruppe.<sup>45</sup> Ein Sinn für das Schöne oder Mangel an demselben, Ganzheit, Zerrissenheit findet sich überall. Und das weiß Hyperion auch, wie er im Scheltbrief darüber schreibt, „wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht, und alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten!“ (776, 26-28) Bellarmin soll ja selber ein „schöner Deutsche[r]“ sein.<sup>46</sup> Als aufschlußreich wirkt es, daß Hyperion auch hier nicht aufhört.

<sup>44</sup> Mit Herz und Geist also. Das widerlegt sowohl die Scheltrede (FHA 11, 774, 14 bis 775, 7), wie auch Passagen im homolog positionierten zweiten Brief des ersten Bandes (586, 14 f.).

<sup>45</sup> Mit Hölderlins „das konnte nur ein Grieche finden“, vgl. Johann Gottfried Herder, ‚Ideen ...‘, III. Theil, das Kap. ‚Sina‘ (Herders Sämtliche Werke [wie Anm. 4], Bd. XIV, 8): „Nur ein Mongolisches Ohr konnte darauf kommen, aus dreihundert dreissig [sic!] Sylben eine Sprache zu formen, [...]“ Damit will Herder sagen, nur so ein Ohr, das so qualifiziert ist, wie ein Mongolisches, könne dies tun. Auf Qualifikation, Können, kommt es lediglich an. Können findet sich aber überall.

<sup>46</sup> Zur Etymologie des Namens Bellarmin, vgl. Wolfgang Binder, Hölderlins

Früher, in den Gärten vor Athen, pries er ganz leise die Völker des Islam. Diesmal holt er die Mängel seiner Athenerrede dadurch ein, daß er die Spartaner, die er dort im Laufe der Rede abtat, inmitten des Kampfes um Misistra offensichtlich wieder zu schätzen weiß.<sup>47</sup>

Also: „Es werde von Grund aus anders!“ Wo fängt das an? Die Revolution muß in uns, im Kopfe und im Herzen anfangen. Eine andere Sehweise komme über die Welt. Man hat eben andere dringende Beschäftigung, als immer nur darüber zu klagen, daß die antike Herrlichkeit untergegangen ist, daß jetzt Athen in Trümmern liegt.<sup>48</sup> Und wer, letzten Endes, ist schuld daran? Fragen wir ganz sachlich: nur die Türken? Oder auch: „Ganz Europa“ (686, 1)? Zwar haben die Türken und Venezianer zusammen den mittleren Teil des Parthenons im Jahre 1687 in die Luft fliegen lassen, darüber verliert Hölderlin kein einziges Wort. Auch ist es nicht zu übersehen, daß man im Text bis zur Seeschlacht zu Tschesme keine Türken zu sehen bekommt, und auch da hören wir nur über eine Flotte, kaum über individuelle Männer. Daß aber einzelne türkische Menschen in Griechenland zugegen waren zur Zeit, wo sich der Roman abspielt, liegt ja auf der Hand. Der Verfasser bittet jetzt um die Erlaubnis, den *advocatus diaboli* zu spielen. Wie wäre es, wenn die zentrale weibliche Gestalt des Romans kein griechisches, sondern vielmehr ein türkisches Mädchen wäre, etwa die Tochter eines in Griechenland stationierten Offiziers oder Feldwebels? Ebenso schön wäre sie, wie Diotima, ebenso intelligent, warm, beredt und verständnisvoll, nur eben türkisch und nicht griechisch. Wie würde ihr Hyperion begegnen? Hoffentlich nicht mit feindseligen Gefühlen, oder gar mit Rassenvorurteil. Was ihre guten Landsleute und deren Regierung in Griechenland treiben, würde sie vielleicht auch nicht billigen. Wie sie aber auf Hyperions Anliegen reagieren würde, in den Befreiungskrieg zu ziehen, ist des Nachdenkens wert. Denn Diotima, das griechische Mädchen, ist letzten Endes dasjenige, das dagegen ist.

Namenssymbolik. In: ders., *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1970, 134-260, hier 210-213.

<sup>47</sup> Diotima an Hyperion: „[...] die hohen Spartanischen Frauen haben mein Herz gewonnen.“ (FHA 11, 725, 16 f.) Zum entsprechenden Stolz Hyperions, siehe 723, 18-25.

<sup>48</sup> Insofern reden die Leute von Smyrna vernünftig, indem sie meinen, „man hätte doch auch zu leben in der jezigen Zeit; [...]“ (FHA 11, 602, 18 f.) In aller Stille gibt ihnen auch Hölderlin recht.

Von wem soll uns ein Befreiungskrieg „befreien“? Sicherlich nicht von uns selbst.<sup>49</sup> Und was fängt man mit der Freiheit an, sobald sie mit Hyperions Vision und Mitteln errungen ist? Das ist von Hyperions Charakter abzulesen. Diotima schreibt ihm: „O es ist so ganz natürlich, daß du nimmer lieben willst, weil deine größern Wünsche verschmachten.“ (743, 7 f.)<sup>50</sup> Und da eben steckt es, daß es nämlich so natürlich ist. Hyperion hätte *contra naturam* handeln sollen, und er hätte sich auf jeden Fall nicht so überaus schämen müssen wegen der „Barbaren“, an deren Spitze er sich fand. Wohl hätte Diotima wegen der Enttäuschung vor Misistra nichts gegen ihren Hyperion gehabt. Ihre Verhaltensweise wäre aller Wahrscheinlichkeit nach diese gewesen: Es ist in glänzender Ordnung, mein Lieber, solange du mich noch liebst.<sup>51</sup> Und auch deswegen ringt sich Hyperion nimmer vom Gefühl los, daß sein militärisches Abenteuer zu Misistra ein von mehreren Seiten zu be- und verurteilendes falsches Unternehmen war.

#### 4. „Die Auflösung der Dissonanzen“

Am Beginn seines Vorhabens, in der Vorrede, bezeichnet Hölderlin das ethische Ziel des Romans, hier genüge weder bloßes Riechen an der Pflanze, noch bloßes davon Lernenwollen: „Die Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter ist weder für das bloße Nachdenken, noch für die leere Lust.“ (FHA 11, 579, 8 f.)<sup>52</sup> Nun, es sieht immerhin aus, als wäre es Hölderlins allererstes Anliegen, zu zeigen,

<sup>49</sup> Hier haben wir wieder einen Anhaltspunkt für Hölderlins eigene Ansichten, was nämlich den Befreiungskrieg als eine Widerspiegelung der Französischen Revolution anbelangt (vgl. dazu Christoph Prignitz [wie Anm. 40]). Hier werden wir ermahnt, daß der Roman, bei allem Interesse daran, ein glaubhaftes Bildnis vom geistig heranwachsenden Hyperion zu schaffen, Hölderlins unabhängiges geistiges Zugesehensein keineswegs ausschließt.

<sup>50</sup> Vgl. Verf. [wie Anm. 14], 63.

<sup>51</sup> In diesem Zusammenhang vgl. insbesondere die Bestimmung des Reiches der Schönheit als ein Reich der Genügsamkeit durch Ernst Müller [wie Anm. 17], 252-254.

<sup>52</sup> Dies stellt immerhin einen Punkt interessanter Inkonsequenz dar gegenüber der Athenerrede, wo Hyperion, zum Lob der Schönheitsphilosophie und Athens, sagt: „[...] das ganze war da. Die Blume war gereift; man konnte nun zergliedern.“ (FHA 11, 681, 10 f.) Darf man also an der Pflanze lernen wollen oder nicht?

daß sich diese erwähnten „Dissonanzen“ in Hyperions Seele im Laufe des Romans tatsächlich auflösen. Ist dem aber so? Nicht restlos. Und sollten sich diese oder jene Dissonanzen überhaupt auflösen? Ohne Dissonanzen gibt es kein Leben, und es kann kein Zweifel darüber vorwalten, daß, wenn auf Hyperion ein neues Leben warten soll („Nächstens mehr.“), auf ihn auch da „Kampf und Schmerz“ warten werden.<sup>53</sup> Verlangt wird von ihm immerhin, daß er seine früheren tragischen Fehler nicht von neuem wieder begeht. Neue Fehler wird er aber schon begehen, nur, weil er ganz einfach Mensch ist, wenn auch nicht notwendigerweise „ein Gott“, oder gar auch „schön“.

Nun, all dies bedeutet nicht, daß Hölderlins Vorrede nicht auch beim Wort genommen werden kann. Ein gewisser Grad an Auflösung von Hyperions Dissonanzen ist gewiß intendiert und im Laufe des Erlebten und brieflich Mitgeteilten reell zu suchen. Es fragt sich aber, wo wir wirkliche Auflösungen zu finden hätten. Es sei daran erinnert, daß Hölderlins Roman höchst dramatisch ist. Hölderlin selber spricht nur die Vorrede und zwei Fußnoten<sup>54</sup>; alles andere sprechen Hyperion, Diotima und andere Romangestalten. Das scheint nahezulegen, daß der allgemeine Ton, in dem ein gegebener Charakter spricht, einen Hinweis abliefern soll darüber, wie ernst seine Äußerung zu nehmen sei. Daß Hyperion, der „elegische Charakter“, allzu häufig und „fast zu endlos“ (780, 8) überschwenglich redet und sich wie ein Schwärmer hören läßt, ist klar; sowohl Alabanda, wie auch Diotima nennen ihn einen Schwärmer, und er muß immer wieder ermahnt werden, geduldiger, ruhiger zu sein.<sup>55</sup> Was nicht bedeutet, daß Hyperion ruhiger Rede und Erzählkunst nicht fähig wäre.<sup>56</sup> Auch kommt er dazu, erhebliche Selbstkenntnisse mitzuteilen, dort z.B., wo er in einem Brief an Diotima (wo es aber schon zu spät ist), folgendes schreibt, sich selbst scharf tadelnd:

<sup>53</sup> Vgl. Hölderlins Tübinger Hymne 'Das Schiksaal': „Auch drüben warte Kampf und Schmerz!“ (Z. 86; FHA 2, 198)

<sup>54</sup> 579, 1-19 (Vorrede); 589, 699 (die beiden Fußnoten).

<sup>55</sup> Siehe z.B.: „Lern' auch ein wenig Gedult! setzte die Mutter hinzu, [...]“ (FHA 11, 599, 9); „Sei ruhig, Hyperion! fiel Notara mir ein.“ (706, 14) Es geht hier um zwei Tage des Abschieds.

<sup>56</sup> Zu Hyperions Erzählkunst vgl. Friedbert Aspetsberger, Ende und Anfang von Hölderlins Roman 'Hyperion'. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 72 (1968), 21-36.

*Ich hab' es bis aufs Äußerste getrieben. Ich habe sehr undankbar an der mütterlichen Erde gehandelt, habe mein Blut und alle Liebesgaben, die sie mir gegeben, [...], weggeworfen und ach! wie tausendmal undankbarer an dir, du heilig Mädchen! das mich einst in seinen Frieden aufnahm, mich, ein scheu zerrißnes Wesen, [...].* (FHA 11, 747, 20-25)

Hyperions Selbsterkenntnis als ein „zerrißnes Wesen“ ist sicherlich die Kehrseite der Münze von dem „Eine[n] in sich selber unterschiedne[n]“, und hier vielleicht ist das allgemeine Gefühl persönlicher „Dissonanz“ auf dem Höhepunkt. Dazu läßt sich Hyperion nach wie vor für einen konfusen jungen Mann halten, wenn er, kurz nach obiger Äußerung, Diotima und ihre Mutter dazu einlädt, sich mit ihm „in ein heilig Thal der Alpen oder Pyrenäen [...] zu flüchten, und da ein freundlich Haus [...] zu kauffen“, um dort „den Gott in uns [...], [zu] belauschen“ (748, 14-16; 749, 1)! Nein, das geht natürlich nicht. Und es fragt sich, wo denn die Heilung der „Unheilbarkeit des Jahrhunderts“ (603, 9), die nachträgliche „Auflösung der Dissonanzen“, zu suchen sei. Sicherlich nicht dort, wo Hyperion am überschwenglichsten, am wenigsten verantwortlich und auf gar nicht ernst zu nehmende Weise redet.

Viel wurde anhand des physischen Schlusses des Romans diskutiert.<sup>57</sup> Nach seinen schmerzlichen Erfahrungen mit den Deutschen will Hyperion aus Deutschland wieder fort, aber der schöne Frühling hält ihn zurück (778, 23). Da erlebt er „eine neue Seeligkeit“ (779, 2) und eine Vision, in deren Verlauf er sogar seine Diotima sprechen zu hören glaubt. Und er antwortet ihr: „»Auch wir, [...] sind nicht geschieden, Diotima! und die Thränen um dich verstehen es nicht. Lebendige Töne sind wir, [...]«“ (781, 27 f.)<sup>58</sup> Auch Diotima äußert sich so: „Wir sterben, um zu leben.“ (767, 27) Der Verfasser stimmt aber eher mit Zinkernagel überein: „Tot ist Diotima, und keine Klage bringt das entrissene Ideal zurück.“<sup>59</sup> Auch die Schlußmetapher der Adern im Herzen und

<sup>57</sup> Siehe insbesondere Wilhelm Böhm, „So dacht' ich. Nächstens mehr.“ Die Ganzheit des Hyperionromans. In: Hölderlin. Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag, hrsg. v. Paul Kluckhohn, Tübingen 1944, 224-239; Friedbert Aspetsberger [wie Anm. 56].

<sup>58</sup> Vgl. „Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar“ (FHA 11, 768, 7 f.); dazu Ulrich Gaier [wie Anm. 20], 154, der Diotimas Satz als „ontologisches, kosmologisches und anthropologisches Prinzip“ bezeichnet.

<sup>59</sup> Franz Zinkernagel [wie Anm. 32], 164; vgl. auch oben, Anm. 35.

des ewigen, glühenden Lebens (782, 11 f.) erleichtert den Sinn für das Tragische, für das Unwiederbringliche nicht.<sup>60</sup> Aber auch das über die Dissonanzen der Welt Hinweggesungene, daß nämlich Versöhnung mitten im Streit sei (782, 9), ist alles andere, als wörtlich zu nehmen. Soll dies etwa Versöhnung zwischen Grieche und Türke heißen? Erfreulicherweise ist die kritische Gegenstimme in dieser letzten und doch nicht endgültig abschließenden Polyphonie schon da: „So dacht' ich.“ (782, 13; letzte Zeile des Romantextes), aber „ich“ (der erzählende Hyperion) denke all dies jetzt leise ironisch, oder kaum noch mehr. Die Auflösung ist woanders zu suchen, sie spielt eine sehr unterschiedliche, fast unhörbare Musik.

Die Auflösung der Dissonanzen in Hyperions Charakter fängt dort an, wo sie keinen Anfang nimmt. Jochen Schmidt weist darauf hin, daß an einem gewissen Punkt der Romanstruktur der erlebende Hyperion zu erleben aufhört und der erzählende und kommentierende Hyperion seine Arbeit beginnt.<sup>61</sup> Aber wo ereignet sich das? Kritik hört man ja überall, sogar in Diotimas Briefen, die Hyperion für Bellarmin mit großer Sorgfalt abschreibt. Und das bedeutet, daß Hyperion nach der Auflösung seiner Dissonanzen überall sucht. Man lausche nur hin, im zweiten Brief: „Mein Geschäft auf Erden ist aus.“ (584, 16) In demselben Brief, unweit von diesem Satz, steht: „Eines zu seyn mit Allem, was lebt!“ (585, 20)<sup>62</sup> Das kann auch heißen, daß Hyperion, trotz seiner Worte über Gefühle des Niedergeschlagenseins<sup>63</sup>, über seine Verzweiflung hinaus will, daß er sogar im Ernst ein neues Lebensprogramm gefunden zu haben glaubt. Auch bedeutet dies, daß sich dies „Eines zu

<sup>60</sup> Zu diesen Schluß-Überlegungen Hyperions als Gemeinplätzen („bromides“), vgl. Verf. [wie Anm. 14], 65.

<sup>61</sup> Vgl. Jochen Schmidt in KA 2, 946 f. Dem kann Verf. nicht zustimmen. Ende und Anfang des Romans fallen mit diesen Punkten kaum einfach zusammen.

<sup>62</sup> Vgl. FHA 11, 585, 12, 14. Dies ist ohne Zweifel ein neuer Beginn in Hyperions Denken, nur mit dem einen Vorbehalt, daß der „Aegyptier“, „Gote“ und „Spartaner“ auch unter den Lebendigen zu zählen seien. Sind sie doch lebendige Gegenstände neueren, revidierten Denkens.

<sup>63</sup> Siehe z.B. „[...] ein Moment des Besinnens wirft mich herab.“ (FHA 11, 585, 27 f.) Walter Silz (Hölderlin's Hyperion. A Critical Reading, Philadelphia 1969, 42 f.) hat aber nicht recht, wenn er Hyperion auf Grund solcher, die exzentrische Bahn illustrierender Passagen als „manic-depressive“ bezeichnet.

seyn mit Allem, was lebt!“ so eng verwandt mit dem Heraklitischen „Das Eine in sich selber unterschiedne“, auf der polar entgegengesetzten Seite findet von solchen Gefühlen wie engherziger Nationalismus und Einschränkung des menschlichen Interesses auf solche Formulierungen, wie „schöner Grieche“, gegenüber „alles andere, als schöner Aegyptier“. Das liefert schon Hoffnung auf eine entgegenwirkende Tendenz, auf eine erkennbar großzügigere Vision.

Schauen wir uns zum Schluß eine wichtige Passage gegen Ende des ersten Bandes an, vier Briefe vor dem Athenerbrief, dort wo, exzentrisch zentriert, eine ganze Reihe von Hyperions Ansichten über den Menschen gekennzeichnet wird. Es geht um Freundschaft und Liebe. „Da Harmodius und Aristogiton lebten, rief [...] einer, da war noch Freundschaft in der Welt.“ (657, 12 f.)<sup>64</sup> Von dort aus, vor Diotima und ihren Freunden, breitet sich fast die ganze Reichweite von Gedanken über die menschliche Gemeinschaft aus. Beinahe wie in einem Platonischen Dialog spricht Hyperion über „Töne [...] in der Symphonie des Weltlaufs“ (658, 1 f.)<sup>65</sup>, über Hoffnung: „Die Liebe gebahr Jahrtausende voll lebendiger Menschen; die Freundschaft wird sie wiedergebären.“ (658, 2-4) Zwar mag „das Menschengeschlecht, unendlich aufgelöst, wie ein Chaos“ daliegen, trotzdem flüchtet „die Schönheit [...] aus dem Leben der Menschen sich herauf in den Geist; Ideal wird, was Natur war, [...]“ (658, 10-12) So, wie die Menschen reiften, kann es ein Individuum auch; so, wie in Hyperions Vision hier ein „zweite[s] Lebensalter der Welt“ (658, 18) für möglich gehalten wird, so kann aus seinem eigenen Reifeprozess eine *vita nuova* folgen.<sup>66</sup>

Hyperion sieht „die Harmonie der Geister“ (658, 5) zurecht als einen Aspekt der „Symphonie des Weltlaufs.“ Und trotz seiner Irrungen im Laufe der Athenerrede, gibt es Hoffnung für ihn. Wie dies Jeffrey Barnouw in einer Besprechung der ‚Jenaer Fragmente von Hyperion‘, so überzeugend beobachtet hat, was aber auch auf Hyperions Hoffnungen jenseits der abgeschlossenen Romanstruktur anwendbar ist: „Die ausgleichende Tendenz, dem »Gott in uns« zu widerstehen und die

<sup>64</sup> Vgl. Agis und Kleomenes (FHA 11, 705, 16-25), von denen Hyperion in Band 2 des Romans, am Tage des Abschieds, erzählt.

<sup>65</sup> Das Bild verknüpft zwei Hauptinteressen Hölderlins im Roman: Astronomie und Musik. Vgl. Walter Silz [wie Anm. 63], 97; auch Verf. [wie Anm. 14], 67 f.

<sup>66</sup> Die Dante-Formel gebraucht Ernst Müller [wie Anm. 17], 250.

Grenzen des Selbst und die Andersartigkeit des Anderen zu respektieren, gibt dem Menschen eine Welt, sogar das Leben selbst. Das Geteilte des Individuums führt zur Teilnahme an einer Gemeinschaft.<sup>67</sup> Und nach diesem Zustande von Gemeinschaft hat der künftige Hyperion zu suchen.

## Säulenwälder

Bildvortrag zu Hölderlins Gedicht 'Lebensalter'

Von

Hans Gerhard Steimer

*Lebensalter.*

*Ihr Städte des Euphrats!  
Ihr Gassen von Palmyra!  
Ihr Säulenwälder in der Eb'ne der Wüste,  
Was seyd ihr?  
Euch hat die Kronen,  
Dieweil ihr über die Gränze  
Der Othmenden seyd gegangen,  
Von Himmlischen der Rauchdampf und  
Hinweg das Feuer genommen;  
Jetzt aber sitz' ich unter Wolken (deren  
Ein jedes eine Ruh' hat eigen) unter  
Wobleingerichteten Eichen, auf  
Der Haide des Reh's, und fremd  
Erscheinen und gestorben mir  
Der Seeligen Geister.*

Über die 15 Verse ließen sich ganze Dissertationen schreiben.<sup>1</sup> Ich möchte mich hier auf wenig beschränken. Ich frage dreierlei: 1. Welche Anschauung der Ruinen von Palmyra kann zugrunde liegen? 2. Worauf zielt der Vergleich „Säulenwälder“? 3. Wie ist die Landschaft mit Wolken, Eichen und Reh eingerichtet? Dazu zeige ich ein paar Bilder.

Der Text ist erschienen im „Taschenbuch für das Jahr 1805. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Frankfurt am Mayn, bey Friedrich

<sup>1</sup> Der am 10. März 2003 an der Universität Bremen gehaltene Vortrag nutzt neben den Erläuterungen Friedrich Beißners (StA II, 659-661) vor allem die Interpretationen von Esther Schär (Friedrich Hölderlins 'Lebensalter'. In: Schweizer Monatshefte, Zürich, 42. Jahr, 1962-1963, 497-511), Wolfgang Binder (Hölderlin: 'Der Winkel von Hardt', 'Lebensalter', 'Hälfte des Lebens'. In: Schweizer Monats-

<sup>67</sup> Vgl. Jeffrey Barnouw, „Der Trieb, bestimmt zu werden“. Hölderlin, Schiller und Schelling als Antwort auf Fichte. In: DVjs 46 (1972), 248-293, hier 257.

Wilmans'<sup>2</sup>, zusammen mit sechs Oden und zwei weiteren eigenrhythmischen Miniaturen. Wilmans hatte Hölderlins Sophokles-Übersetzung in Verlag genommen und den Dichter dann um kleine Gedichte für seinen Almanach gebeten. Hölderlin setzt zwar jetzt, wie er sagt, „einen eigentlichen Werth“ (FHA 18, 468) in etwas anderes, nämlich – ich kombiniere verschiedene Briefe – „Einzelne lyrische größere Gedichte“, von denen „jedes besonders gedruckt wird“ (FHA 18, 462). Er erklärt sich aber doch bereit zur „Durchsicht einiger Nachtgesänge für Ihren Almanach“. Das ist Ende 1803, aus Nürtingen schreibt er von seiner Arbeit: „Es ist eine Freude, sich dem Leser zu opfern, und sich mit ihm in die engen Schranken unserer noch kinderähnlichen Kultur zu begeben.“ (FHA 18, 463)

Blicken wir von da auf den Eingang des Gedichts, so ist die gewohnte Folge der Lebensalter auf den Kopf gestellt: Mesopotamien, sonst die ‚Wiege der Kultur‘, steht hier offenbar für Reife und Größe, kindlich und beschränkt ist die Kultur des Abendlands.

Welche „Städte des Euphrats“ sind angerufen? Auch wenn es mit Ur am Unterlauf noch eine weitere Stadt von biblischer Bedeutung und mit Karkemisch stromaufwärts, wo Nebukadnezar die Ägypter schlug, mindestens noch eine von historischer Bedeutung gibt – ich vermute: angerufen ist *die* Stadt an den Wasserflüssen: Babel, das stolze Babylon. Aber das Gedicht verschweigt diesen Namen. Es überrascht statt dessen im zweiten Vers mit Palmyra – nicht am Euphrat gelegen, sondern auf halbem Wege zwischen Euphrat und Mittelmeer.

Bei Plinius ist die Stadt allerdings zusammen mit den Städten des Euphrat beschrieben. Er kennzeichnet sie durch ihre Grenzlage zwischen Orient und Okzident:

Die Stadt Palmyra, berühmt durch ihre Lage, den Reichtum ihres Bodens und ihre anmuthige Bewässerung, umgürtet ihre Ländereien in weitem Umkreise rings mit Sandwüsten, und so gleichsam von Natur außer aller Verbindung mit den übrigen Ländern, durch ein besonderes

hefte, Zürich, 45. Jahr, 1965, 583-591, auch in: Hölderlin-Aufsätze, Frankfurt a.M. 1970, 350-361) und Wolfram Groddeck (Betrachtungen über das Gedicht ‚Lebensalter‘. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Hölderlin, hrsg. v. Gerhard Kurz, Stuttgart 1996, 153-165). Für den Druck wurde er durch die Fußnoten ergänzt.

<sup>2</sup> Nummer „8.“ der Abteilung „II. Gedichte. Von Fr. Hölderlin.“, 85 f. Danach der oben gegebene Text.

Schicksal aber zwischen zwei großen Reichen, dem römischen und dem Parthischen liegend, ist es bei etwaigem Streit immer der erste Gegenstand beiderseitiger Eifersucht [...].<sup>3</sup>

Der heutige arabische Name ist zugleich der alte hebräische in der Bibel: Tadmor. Wie im Griechischen – Pálmyra oder Palmýra – ist die Stadt nach dem Baum benannt, aramäisch ‚tamar‘ ist die Dattelpalme.

Historisch ist das palmyrenische Reich ein Strohfeuer: Aufstieg und Fall innerhalb weniger Generationen, kein Wiederaufbau. Noch im Jahr 41 vor Christus eine Karawanenstadt, deren Bewohner sich, nach Appian, einer Plünderung durch Marc Anton einfach dadurch entziehen, daß sie ihre gesamte Habe auf Kamele packen und flüchten. Beim feierlichen Besuch Hadrians im Jahr 129 nach Christus schon eine der reichsten Städte der Welt. Caracalla verleiht den Status einer römischen Kolonie. Auf den Verlust der für den Indienhandel unentbehrlichen Niederlassungen am Persischen Golf reagiert die bis dahin republikanisch verfaßte Stadt mit Konzentration der Macht in den Händen eines Monarchen. Die Herrscherin Bath Zabbai, mit griechischem Namen Zenobia, dehnt ihren Machtbereich auf Kleinasien und Ägypten aus. Im Jahr 272 läßt sie sich und ihren Sohn Wahballat auf Münzen darstellen mit den Legenden „Im[perator] C[ae]sar] Vhbalathus Aug[ustus]“ und „Zenobia Aug[usta]“. Die Übernahme der Kaisertitulatur dokumentiert den Bruch mit Rom. Aurelian zerstört Palmyra noch im gleichen Jahr.<sup>4</sup>

Halten wir fest: etymologisch Stadt der Bäume, geographisch die Grenze zwischen den Kulturen, archäologisch eine Momentaufnahme, so etwas wie Pompeji, nur daß nicht eine Naturkatastrophe, der Ausbruch eines Vulkans, das Leben auslöschte, sondern der Ausbruch eines Kriegs.

Meine Annahme ist nun, daß Hölderlin von Palmyra nicht bloß gehört oder gelesen, sondern daß er die „Säulenwälder in der Eb'ne der Wüste“ *gesehen* hat. Er ist nicht dort gewesen, also habe ich mich um die bis 1803 erschienenen Kupferstiche der Ruinen von Palmyra bemüht. Ich habe nicht herausgefunden, welches Werk Hölderlin in Händen hatte. Aber die vielen Abbildungen gehen auf wenige Primärquel-

<sup>3</sup> V, 25. Caius Plinius Secundus, Naturgeschichte. Uebersetzt und mit erläuternden Registern versehen von Dr. Christian Friedrich Lebrecht Strack, weiland Professor in Bremen. Uebearbeitet und herausgegeben von Dr. Max Ernst Dietrich Lebrecht Strack [...], Erster Theil, Bremen 1853, 223.

<sup>4</sup> Ein Verbindungsglied zwischen Hölderlin und Palmyra ist der neuplatoni-

len zurück, ich kann Ihnen daher zumindest die Kupfer zeigen, die er gesehen haben *kann*.

Die Entdeckung Palmyras für die westliche Welt liegt über hundert Jahre zurück, als Hölderlin sein Gedicht schreibt. 1695 erscheint in London, in den 'Philosophical Transactions' der Royal Society, der erste Bericht nach Expeditionen englischer und holländischer Kaufleute von Aleppo aus.<sup>5</sup> Er stammt von dem Faktoreigeistlichen William Halifax. Die folgende Nummer der gelehrten Monatschrift<sup>6</sup> bringt den frühesten Prospekt der Ruinen von Palmyra (Abbildung I), die Kopie einer an Ort und Stelle angefertigten Zeichnung<sup>7</sup>, wie es heißt. Dieser künstlerisch unbeholfene, aber historisch wertvolle Stich bleibt für über 50 Jahre die einzige publizierte Bildquelle.<sup>8</sup> (Ich übergehe kleinere Korrekturen der

sche Philosoph Cassius Longinus. Er galt noch zu Hölderlins Zeit als Verfasser der Schrift 'Über das Erhabene'. Hölderlins Interesse für dieses Werk, das sich die paradoxe Aufgabe stellt, Kunstregeln für das Naturgenie anzugeben, steht am Anfang seiner poetologischen Studien. Zenobia gewann den Athenischen Rhetoriklehrer als Minister. Er soll jenen stolzen Brief an den die Übergabe Palmyras fordernden Kaiser Aurelian verfaßt haben, den dieser mit der Zerstörung der Stadt beantwortete. Er wurde in Rom hingerichtet. Die erste Palmyra-Monographie (Seller 1696, deutsch 1716; wie Anm. 9) bringt im Anhang ein ganzes Kapitel über Longin. In Diderots 'Encyclopédie' (Bd. 11, 1765) ist knapp eine von sieben Spalten des Artikels 'Palmyre' ihm gewidmet.

<sup>5</sup> A Relation of a Voyage from Aleppo to Palmyra in Syria; sent by the Reverend Mr. William Halifax to Dr. Edw. Bernard (late) Savilian Professor of Astronomy in Oxford, and by him communicated to Dr. Thomas Smith. Reg. Soc. S. In: Philosophical Transactions: Giving some Account of the Present Undertakings, Studies, and Labours of the Ingenious..., Vol. XVIII. For the Year 1694. London 1695. For the Month of October, 1695, 83-110.

<sup>6</sup> For the Months of November and December, 1695.

<sup>7</sup> Zu einem ebenfalls auf diese verschollene Zeichnung zurückgehenden Ölgemälde in der Universität Amsterdam von G. Hofstede aus dem Jahr 1693 vgl. Friedrich von Duhn, Die älteste Ansicht von Palmyra, in: Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts, Band IX, 1894, Berlin 1895, 112-115. Abbildung in: Iain Brownig, Palmyra, London 1979, 54 f.

<sup>8</sup> Unveröffentlicht eine Ansicht der Ruinen von den französischen Reisenden Giraud und Sautet aus dem Jahr 1705 in der Académie des Inscriptions in Paris (vgl. Astrid Böhme, Willy Schotttroff, Palmyrenische Grabreliefs. Liebighaus Monographie Bd. 4, o.O. u. J., 18) sowie 1711 für Karl XII. von Schweden angefertigte Zeichnungen und Berichte des Architekten Cornelius Loos in der Bibliothek von Upsala; das Panorama abgebildet in: Michail Rostovtzeff, Caravan Cities, Oxford 1932, Neudruck New York 1971, Tafel XVI,1, nach S. 120.

Nachdrucker.<sup>9</sup>) Entgegen der Überschrift ist die Perspektive von Nordosten, sechs von Halifax, in der Bildfolge von links nach rechts, beschriebene Sehenswürdigkeiten sind durch Beschriftung bezeichnet. Im Vordergrund dominieren stehende und liegende Säulenschäfte, menschliche Figuren und Pferde vorn und im Mittelgrund dienen als Größenmaßstab. Vor dem Horizont bieten regelmäßiger Säulenordnungen dem Auge einen Abschluß, ähnlich der gemalten Dekoration einer Theaterbühne, dahinter im Westen Berge ohne Vegetation.

Für unseren Zusammenhang ist bemerkenswert, daß bereits die früheste Beschreibung der Ruinen von Palmyra die Wald-Metapher verwendet, die Hölderlin in seinem Gedicht 'Lebensalter' bringt: „On the East side likewise of the long Piazza“ – für eine Piazza hält Reverend Halifax einen Teil der im Bild genauso irrtümlich als „Portico“ bezeichneten großen, anderthalb Kilometer langen Ost-West-Straße, die von über 350 Säulen flankiert war, von denen knapp die Hälfte noch stehen – „stands, if I may use such an Expression, a Wood of Marble Pillars, some Perfect, and others deprived of their beautiful Capitals [...]“<sup>10</sup>

Nun ist es ja ganz unwahrscheinlich, daß Hölderlin Text und Bild in den 'Philosophical Transactions' zu sehen bekam. Sie wurden aber immer wieder abgekupfert, und ich habe gefunden, daß sie auch in Nürtingen präsent waren. Das Städtchen von 3000 Einwohnern besaß mit der alten Kirchenbibliothek und der neuen Spitalbibliothek ungewöhnlich reichhaltige Büchersammlungen. Beide wurden 1804 zusammengefaßt und neu katalogisiert, so daß wir einen genauen Überblick über die damaligen Bestände haben.<sup>11</sup>

Schwerpunkte der Spitalbibliothek bildeten geographische und historische Literatur. Darunter die 1804 auf 62 dicke Quartbände ange-

<sup>9</sup> Hervorzuheben die von Cornelis de Bruyn nach dem Gemälde Hofstedes (vgl. Anm. 7) in: Reisen van Cornelis de Bruyn door de vermaardste Deelen van Klein Asia..., Delft 1698, Tafel 187; mir zugänglich die französische Ausgabe: Corneille le Bruyn, Voyage au Levant..., Nouvelle Edition, Tome Second, Rouen 1725, nach S. 380. Weitgehend unverändert reproduziert den frühesten Stich die erste Monographie: Abednego Seller, The Antiquities of Palmyra. Containing the History of the City, and its Emperors, From its Foundation to the Present Time..., London 1696, deutsche Ausgabe: Antiquitäten Von Palmyra Oder Tadmor... Auf dem Englischen übersetzt von Philipp Georg Hübner, Frankfurt a.M. 1716.

<sup>10</sup> A Relation [wie Anm. 5], 104.

<sup>11</sup> Nürtingen Catalogus der Spital-Bibliothek verfertigt anno 1804. Stadtarchiv Nürtingen, alte Signatur 1410.





wachsene 'Uebersetzung der Allgemeinen Welthistorie die in Engeland durch eine Gesellschaft von Gelehrten ausgefertigt worden'<sup>12</sup>, Halle 1744-1814. Dieses Werk besitzt auch die Bibliothek des Tübinger Stifts. Die zweite Auflage des die „Beschreibung von Syrien“ enthaltenden Bandes ist 1746 erschienen. Der Stich (Abbildung II) reproduziert den bekannten Prospekt mit deutschsprachiger Beschriftung. Auch der Text stützt sich auf den ersten Bericht. Die schon zitierte Stelle ist so übersetzt: „An der Morgenseite eben dieses Ganges ist, wenn man diesen Ausruck brauchen darf, ein Wald von marmornen Pfeilern, einige sind vollkommen, einige aber ihrer schönen Knäufe beraubt [...]“<sup>13</sup>

Sicherlich hat Hölderlin die deutsche Ausgabe der 'Universal History' nicht benötigt, um sich über Palmyra zu informieren. Aber wenn ihn, wie er im März 1804 an Seckendorf schreibt, die „poetische Ansicht der Geschichte“ „vorzüglich“ „beschäftiget“, wenn er resümiert: „Die verschiedenen Schiksaale der Heroen, Ritter und Fürsten, wie sie dem Schiksaal dienen, oder zweifelhafter sich in diesem verhalten, hab ich im Allgemeinen gefaßt“ (FHA 18, 466), dann kann ihm in Nürtingen die 'Allgemeine Welthistorie' genauso von Nutzen gewesen sein wie nachweislich das Ise-linsche Lexikon in Homburg, und er kann auf den ausklappbar eingebundenen Stich gestoßen sein. Die Bände stehen heute noch in Nürtingen.<sup>14</sup>

„Ein Wald marmorner Säulen“ – in diesem Stich und in dieser Beschreibung hätte Hölderlin seine eigene Schilderung der Ruinen von Athen wiedererkannt, die er im Briefroman 'Hyperion' gab:

*Wie ein unermesslicher Schiffbruch, wenn die Orkane verstummt sind und die Schiffer entflohn, und der Leichnam der zerschmetterten Flotte unkenntlich auf der Sandbank liegt, so lag vor uns Athen, und die verwaisten Säulen standen vor uns, wie die nackten Stämme eines Walds, der am Abend noch grünte, und des Nachts darauf im Feuer aufgieng.* (FHA 11, 685)

<sup>12</sup> [...]Nebst den Anmerkungen der holländischen Uebersetzung auch vielen neuen Kupfern und Karten. Genau durchgesehen und mit häufigen Anmerkungen vermeret von Siegmund Jacob Baumgarten.

<sup>13</sup> Ebd., 165.

<sup>14</sup> Stadtarchiv. Neuerdings wurden hier Leihzettel aus den Jahren 1792 und 1801 gefunden. Vgl. Reinhard Tietzen, Die Nürtinger Spitalbibliothek. In: „...so hat mir / Das Kloster etwas genüzet“. Hölderlins und Schellings Schulbildung in der Nürtinger Lateinschule und den württembergischen Klosterschulen, hrsg. v. Michael Franz und Wilhelm G. Jacobs, Tübingen 2004, 53-69. Vgl. dort auch:

Auch die im Palmyra-Bericht hervorgehobene Unterscheidung der vollständigen und der ihrer Kapitelle beraubten Säulen findet sich, als Metapher, im 'Hyperion', kurz vorher, beim Lobpreis Athens:

*Und ohne solche Liebe der Schönheit, ohne solche Religion ist jeder Staat ein dürr Gerippe ohne Leben und Geist, und alles Denken und Thun ein Baum ohne Gipfel, eine Säule, wovon die Krone herabgeschlagen ist. (FHA 11, 679)*

Wir sehen, der Vergleich von Säule und Baum hat eine Vorgeschichte in den Beschreibungen der Ruinen von Palmyra, und er hat eine Vorgeschichte in Hölderlins Werk. Was macht diese Assoziation so zwingend? Es ist die Kongruenz von formaler Ähnlichkeit und genetischer Verwandtschaft. Wir müssen uns nur vor Augen halten, daß die Säule ein aus der Natur genommenes Werkstück ist. Ich zitiere den Beginn des Artikels ‚Säule‘ in Sulzers ‚Allgemeiner Theorie der Schönen Künste‘ aus der zweiten Auflage von 1794:

Ohne Zweifel hat die älteste Art zu bauen den Gebrauch der Säulen eingeführt. Allem Ansehen nach bestanden die ältesten Gebäude bloß aus etlichen in die Runde oder in ein Viereck herumgesetzten Stämmen von Bäumen, über welche man ein Dach gemacht hat. Also waren die ältesten Säulen Stämme der Bäume; und von diesen haben hernach die Säulen sowol die Verjüngung, als auch die Verhältnisse der Dike zu der Höhe bekommen. Der Gemächlichkeit halber haben die ersten, noch von keiner Kunst unterrichteten Baumeister, eben nicht die dikesten Bäume zu Unterstützung ihres Daches ausgesucht. Bäume von einem Fuß dik waren ihnen mehr als hinlänglich; und das Dach über diese Stämme ist ohne Zweifel nur so hoch gewesen, als der Arm, um es zu setzen, reichen konnte: sechs bis sieben Fuß; daher nachgehends das älteste Verhältniß der Säulenhöhe zur Dike, wie 5 bis 6 zu 1 entstanden ist.<sup>15</sup>

Der Baum gibt also der Säule ursprünglich das Material, stets aber das Maß. Erst die gotischen Baumeister, merkt Sulzer kritisch an, haben die natürliche Proportion aufgegeben.

Fünzig Jahre vor Hölderlins Gedicht findet nun, nach der Entdek-

Albrecht Braun, Aus der Geschichte der Nürtinger Turmbibliothek: Stifter und Vorbesitzer, Verwalter und Nutzer, 37-52.

<sup>15</sup> Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Vierter

lung, die zweite Renaissance Palmyras statt. Im Jahr 1753 veröffentlicht der spätere Homer-Forscher Robert Wood in London die Resultate einer gemeinsam mit dem Finanzier James Dawkins unternommenen Expedition: 'The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desert'. Ich konnte in Göttingen in diesem Prachtwerk in Großfolio blättern, es ist ein geradezu sinnliches Erlebnis. Die 57 Kupfer beeindrucken nicht bloß durch klassizistische Stilisierung, sondern einfach durch ihre bestechende Präzision. Die kurze historische Einführung und die knappe Erläuterung der Tafeln sind Muster an Klarheit.

Wie Sie sehen, orientiert sich das Panorama (Abbildung III A/B) an der Perspektive des ersten Prospekts. Dessen Zeichner muß ungefähr an den im Vordergrund auffälligen vier Säulen mit Gebälk gestanden haben, die daher bei ihm fehlten. Darunter die schon zitierte Palmyra-Charakteristik des Plinius. Zwei Drittel des Stichs nimmt der für eine Wüstenlandschaft untypische Wolkenhimmel ein.

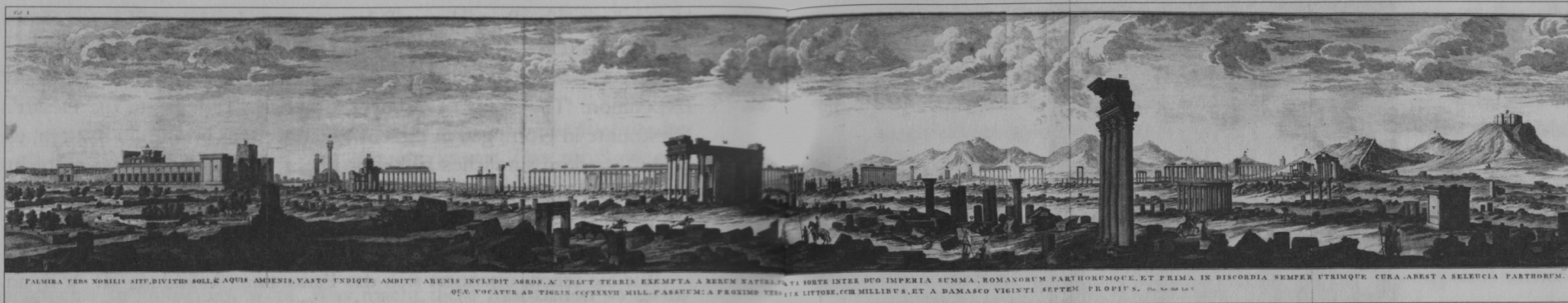
Hier die Ansicht der großen Säulenstraße (Abbildung IV), die sich hinter dem Triumphbogen in leicht abgewinkelter Ausrichtung fortsetzt. Dieser cardo maximus steht in Palmyra an Stelle eines Zentrums. Die Agora ist demgegenüber peripher.

Ein für uns interessantes architektonisches Detail zeigt diese Tafel (Abbildung V): den Akanthusschmuck der korinthischen Kapitelle. In der Kunstgeschichte ist umstritten, ob wirklich der namengebende Bärenklau das Blattvorbild ist. Hier springt jedenfalls die Nähe zum Palmwedel in die Augen, so wie sich Palmetten auch in den palmyrenischen Friesen finden. Man kann übrigens auch in barocken Kirchen hierzulande sehen, daß die auf Säulen ruhenden Gewölberippen als Palmzweige ausgeführt sind. Aus Hölderlins Zeit stammt die 1797 abgeschlossene Neugestaltung des Innenraums der Leipziger Nikolaikirche durch Johann Friedrich Carl Dauthe (Abbildung VI)<sup>16</sup>. Der Architekt läßt aus den Kapitellen Palmwedel mit Fruchtständen wachsen. Die Analogie zwischen Säulenkapitell und Baumkrone ist selbst wieder architektonisches Bauelement geworden. Die Baum-Metapher ist versteinert.

Das Werk von Dawkins und Wood hatte überraschende Wirkung

Theil. Neue vermehrte zweyte Auflage, Leipzig 1794, Neudruck Hildesheim 1967, 213 f.

<sup>16</sup> Abb. aus: Heinrich Magirius, Die Umgestaltung des Innenraums der Nikolaikirche zu Leipzig durch Johann Friedrich Carl Dauthe 1784 bis 1797. In: Ge-

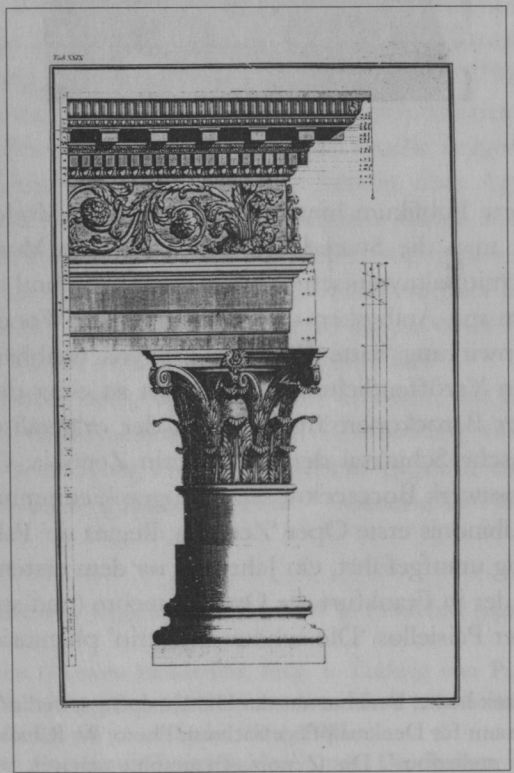


III A

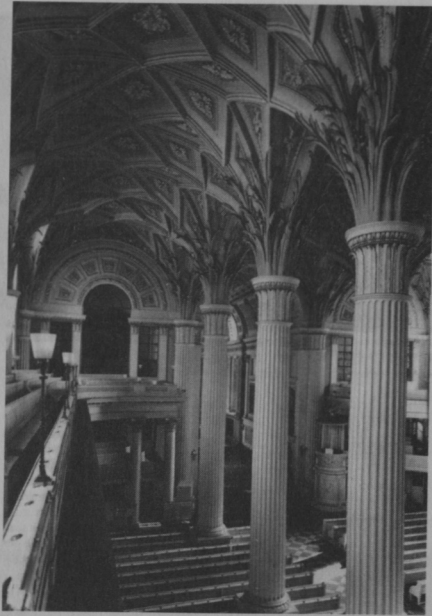
III B



IV



V



## VI

über das gelehrte Publikum hinaus. Palmyra wurde Mode. In Londons Salons fertigte man die Stuckdecken nach Palmyra-Motiven, in Paris wurden Stoffe mit palmyrenischen Mustern gewebt, und in Wien konnte man Tapeten mit Arabesken nach Dawkins und Wood kaufen.

*Eine* Breitenwirkung hatte Palmyra übrigens unabhängig von den archäologischen Veröffentlichungen. Der Ort ist einer der beliebtesten Schauplätze der Barockoper. Im Zentrum der orientalischen Szenerie stand das tragische Schicksal der Herrscherin Zenobia. Quelle war ein lateinisches Prosawerk Boccaccios, seine Biographiensammlung berühmter Frauen.<sup>17</sup> Albinonis erste Oper 'Zenobia, Regina de' Palmireni' wurde 1694 in Venedig uraufgeführt, ein Jahr also *vor* dem ersten Reisebericht. Ob Hölderlin, der in Frankfurt die Oper besuchte (und später im Turm am Klavier über Paisiellos 'Die schöne Müllerin' phantasierte), dort die

baute Vergangenheit heute. Berichte aus der Denkmalpflege, Berlin/München 1993, 121-152. © Landesamt für Denkmalpflege Sachsen. Photo: W. Rabich, Dresden 1989.

<sup>17</sup> 'De claris mulieribus'. Die Zenobia-Biographie schöpft, wie die Verwendung des Stoffs in Petrarcas 'Trionfi' und Chaucers 'Canterbury Tales', aus der von verschiedenen Autoren des 3. und 4. Jahrhunderts verfaßten 'Historia Augusta'.

1790 uraufgeführte Oper 'Zenobia in Palmira' von Giovanni Paisiello hat hören und sehen können, konnte ich nicht ermitteln.<sup>18</sup>

Ich weiß auch nicht, wo Hölderlin das Werk von Dawkins und Wood hätte einsehen können. Es ist ja nicht gerade wahrscheinlich, daß es ausgerechnet jenes ungenannte Buch gewesen ist, von dem er im Mai 1800 der Mutter schreibt: „Ein Kaufman aus Frankfurt, den ich nur Einmal bei meinem dortigen Aufenthalte gesehen hatte, hat mir so unbekannter weise ein Geschenk mit einem Buche gemacht, das auch mehr als eine bloße Attention besagt, da sein Werth wohl wenig unter 100 fl beträgt.“ (FHA 18, 417) Dem Preis nach – er entspricht mehreren Tausend Euro – muß es allerdings ein Prachtwerk gewesen sein, sicherlich eines mit Kupfern.

Ich halte für wahrscheinlicher, daß Hölderlin seine Anschauung der dritten Palmyra-Renaissance verdankt, die mit der Französischen Revolution einsetzt. Ich denke hier weniger an den aufklärerischen Rationalisten Constantin François de Volney, auf den paradoxerweise die Ruinen-Begeisterung der Romantik zurückgeht. Sein 1791 erschienenes Buch 'Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires' wird der Hölderlin-Forschung immer wieder als Quelle vorgestellt.<sup>19</sup> Volney war 1787 berühmt geworden mit dem Bericht über Ägypten und Syrien.<sup>20</sup> Dort sind Kupfer und Text zu Palmyra jedoch aus Dawkins und Wood übernommen. Für sein geschichtsphilosophisches Werk wählt er die Oase nun als Schauplatz der Rahmenhandlung: der Reisende meditiert angesichts der Ruinen, als ein Genius ihn zu einer Art ‚Assemblée Générale‘ der Völker und Weltreligionen entführt.

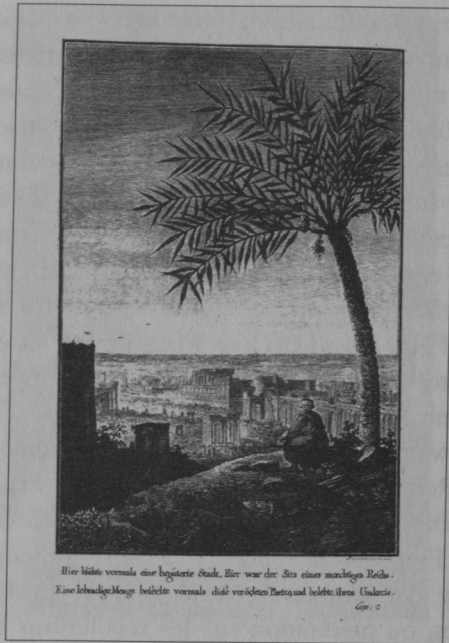
Die Betrachtung hebt, wie Hölderlins Gedicht, mit einer Anrufung an, hier in der vielgelesenen deutschen Übersetzung von 1792 mit einem Vorwort von Georg Forster: „Seid mir begrüßt, einsame Ruinen, heilige Gräber, schweigende Mauern!“<sup>21</sup> Mauern, in Palmyra größten-

<sup>18</sup> Salieris 'Palmira, Regina di Persia', 1797 in Frankfurt gegeben, spielt nicht in Palmyra.

<sup>19</sup> Die späten Hymnen Hölderlins, hrsg. v. Ludwig von Pigenot, Karlsruhe 1949; Esther Schär [wie Anm. 1]; Wolfram Groddeck [wie Anm. 1].

<sup>20</sup> Voyage en Egypte et en Syrie, Paris 1787.

<sup>21</sup> Neudruck: Constantin François de Volney, Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolutionen der Reiche. Mit einem Essay und herausgegeben von Günther Mensching, Frankfurt a.M. 1977, 20.



## VII

teils gerade *nicht* erhalten, zeigt auch die Phantasie-Szene des Titelskupfers (Abbildung VII). Erst viel später entschließen sich die französischen Auflagen zu einer archäologisch getreueren Revision des Bilds.<sup>22</sup>

Für unseren Zusammenhang interessanter ist die Modifikation der Wald-Metapher, die wir im Text antreffen. Der erste Eindruck von Palmyra wird so geschildert:

Nach einem dreitägigen Marsch durch dürre Wüsten entdeckte ich plötzlich, nachdem ich durch ein Tal von Grotten und Grabmälern gekommen war, beim Ausgange in die Ebene den erstaunenswertesten Anblick von Ruinen. Sie bestanden aus einer unzähligen Menge prächtiger, aufrecht stehender Säulen, die sich, gleich den Alleen vor unsern Tiergärten, soweit das Auge reichen kann in symmetrischen Reihen hinzogen.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Das Frontispiz der Ausgabe Paris 1822 in: Constantin-François Volney, *Les Ruines. Présentation de Jean Tulard*, Paris und Genf 1979.

<sup>23</sup> Constantin François de Volney [wie Anm. 21], 23.

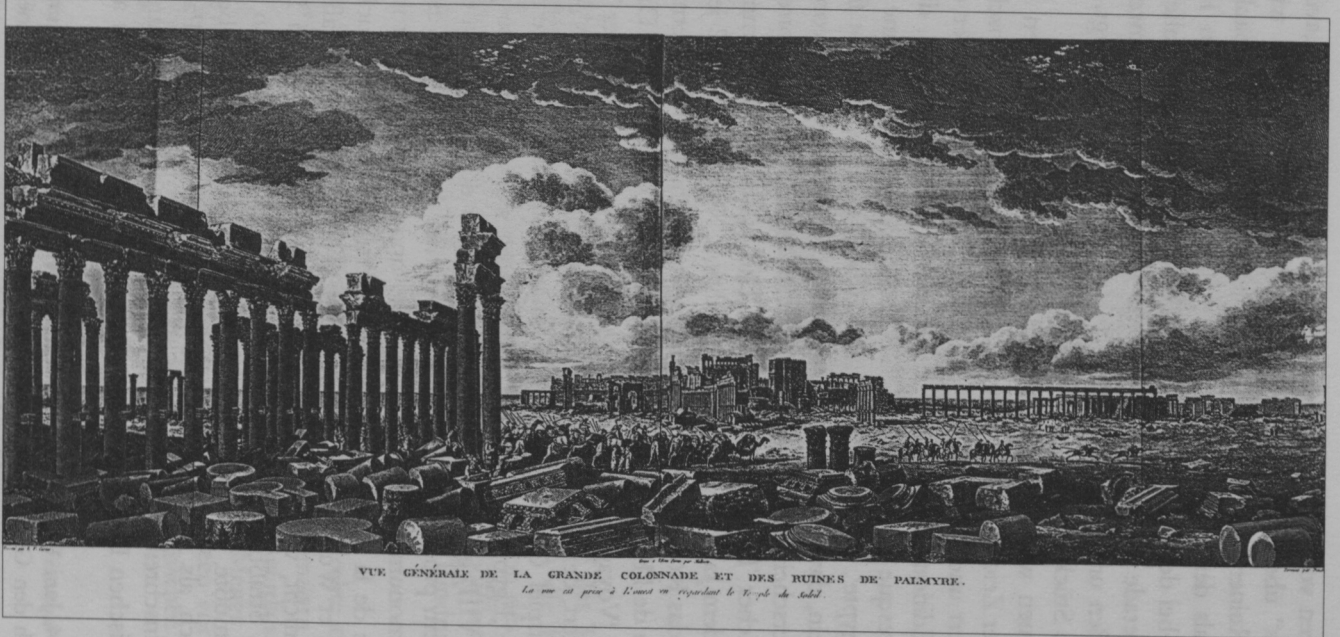
Mit „Alleen vor unsern Tiergärten“ ist Volneys einfaches „avenues de nos parcs“ übersetzt. Das Bild einer Allee entspricht, wie wir sahen, der das Ruinenfeld von Palmyra beherrschenden großen Säulenstraße genauer als der naturwüchsige, unregelmäßige Wald. Wenn Hölderlin dennoch bei den ‚Wäldern‘ bleibt, so müssen wir daraus schließen, daß es ihm gerade um den Natur-Aspekt zu tun ist. Die Baumreihen der Heerstraßen und des barocken Parks sind künstlich angelegt. Sie sind selbst ein Stück Architektur.

Kommen wir zu dem zu Hölderlins Zeit maßgeblichen Palmyra-Werk. Der Zeichner Louis-François Cassas hatte 1785 die syrische Wüste durchquert und Palmyra studiert. Zehn Jahre später leitet er eines der großen Editionsprojekte des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die ‘Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palaestine et de la Basse Egypte’. Es hatte 84 Mitarbeiter und wurde vom Staat finanziert. 330 Tafeln, davon 70 aus Palmyra, sollten in Lieferungen von je sechs Stichen erscheinen, zusammen mit einer ‘explication provisoire’, der ein ausführlicher Textteil folgen sollte. Die ersten Tafeln kommen 1798 heraus, dem Jahr der Ägypten-Expedition Napoleons. 1802 jedoch beschließt das Konsulat, ein Konkurrenzunternehmen zu fördern, die ‘Description de l’Egypte’, und als Hölderlin sein Gedicht zum Druck gibt, wird die ‘Voyage pittoresque’ eingestellt. Etwa die Hälfte der Tafeln ist ausgeliefert, der endgültige Text erscheint nie. Aber dieses Werk entlieh zum Beispiel Goethe aus der Weimarerischen Bibliothek, wenn er sich über die ‚Egyptischen Sachen‘ informieren wollte.<sup>24</sup> Den Prospekt (Abbildung VIII) gibt Cassas, der sich gegenüber den berühmten englischen Vorbildern profilieren muß, in ungewohnter Ansicht, von Westen.

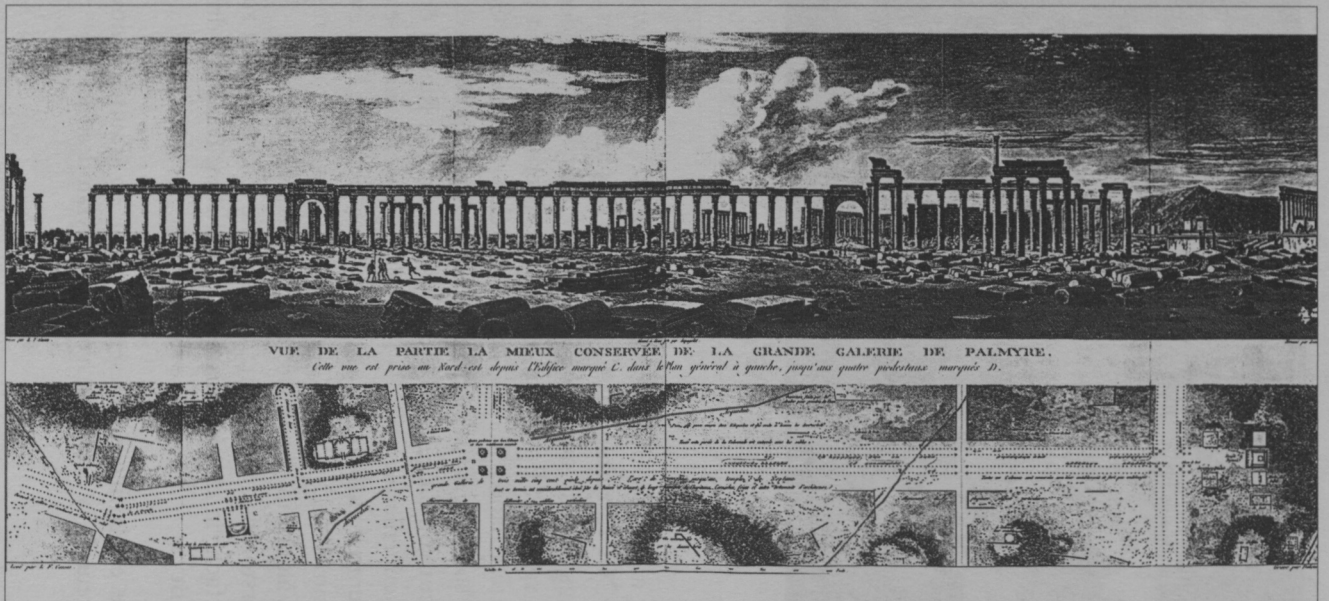
Die monumentalen Tafeln in Folio und größer, gedruckt in der ‘Imprimerie de la République’, wurden vertrieben von den Buchhändlern Treuttel et Wurtz, oder Treuttel und Würtz, Paris und Straßburg. Wir wissen nicht, wie Hölderlin die Zeit verbrachte, als er im Dezember 1801 in Straßburg zwei Wochen auf seinen Reisepaß nach Bordeaux warten mußte. Er wird sicherlich das Münster besichtigt haben, aber er wird auch, als „homme de lettre“, wie er sich in Lyon ins Paßkontrollbuch einschreibt (StA VII 2, LD 267), die ersten ihm zugänglichen französischen Buchhandlungen besucht haben. Wir können annehmen,

<sup>24</sup> 24. Juni 1799. Goethe hatte Cassas in Rom kennengelernt und sich von ihm auch den Grundriß Palmyras und die Zeichnung der ‘vue générale’ zeigen lassen.





VIII



IX



X

daß in der angesehenen Buchhandlung Treuttel und Würtz in der Langen Straße Nr. 15 zumindest die aktuellen Lieferungen ihres aufwendigsten Verlagsprojekts ausgelegt haben werden. Daß Hölderlin – hier, oder auch später in Bordeaux – in den Kupfern und deren Erläuterungen geblättert haben könnte, ist wohl keine zu gewagte Spekulation. Immerhin sollte er auf seiner Reise, wie er nach der Rückkehr an Boehlendorff schreibt, die „südlichen Menschen, in den Ruinen des antiken Geistes“ kennenlernen (StA VI, B 240). Er nennt in diesem Brief als beständig ergreifendsten Reiseeindruck „das gewaltige Element, das Feuer des Himmels“. Die Sonne ist wohl auch das Feuer unseres Gedichts, das den Wäldern in der Wüste die Kronen hinwegnimmt.

Ihre zerstörerische Wirkung betonen die Erläuterungen zu den Kupfern mehrfach, in der Erklärung der sechsten Tafel der dritten Lieferung<sup>25</sup> heißt es:

Palmyre est la fille du Désert; le soleil, en d'autres contrées père et bienfaiteur de la nature, là n'est qu'un tyran destructeur.

<sup>25</sup> Ruines d'un arc de triomphe, à Palmyre.

Die Schatten spendende große Säulenstraße ist es, die Cassas besonders beeindruckt hat. Sie beherrscht auch den Plan von Palmyra stärker als bei Dawkins und Wood. Dieser Stich zeigt die Kolonnade synoptisch in Seitenansicht und im Grundriß (Abbildung IX). Wenn Hölderlin nicht den Markt, nicht die Tempel und nicht die Gräber anruft, sondern die Gassen, so hat das auch diesen anschaulichen Grund. Die Grande Galerie und die rechtwinklig kreuzenden Seitenstraßen sind die „Gassen von Palmyra“. Hölderlin kennt noch den älteren Gebrauch des Worts, der auch die breite Gasse und die prächtige Gasse umfaßt.<sup>26</sup>

Auf der letzten Palmyra-Ansicht, die ich Ihnen zeige (Abbildung X), ist zu sehen, daß Cassas – stets unter dramatischem Wolkenhimmel – eine hinter der ersten Säulenreihe erkennbare nicht erhaltene zweite aus der Phantasie ergänzt. Er bietet häufig Rekonstruktionen, die nicht immer als solche ausgewiesen sind, ist daher archäologisch nicht zuverlässig, auch wenn der Begleittext ständig Wahrheit statt Schönheit propagiert. Hölderlins Gedicht dagegen überläßt die Rekonstruktion vollständig der Imagination des Lesers.

\*

Die Ruinen von Palmyra fungieren im Gedicht nur als Sinnbild. Es stellt ja nicht die Frage des Historikers: Was waren sie?, sondern fragt, als könnten diese Gegenstände, „die kein Bewußtseyn haben“, wie es in den Anmerkungen zur Antigonä heißt (FHA 16, 415), selbst antworten: „Was seydt ihr?“ Das heißt doch wohl: Was bedeutet ihr *uns jetzt*? Unausgesprochen ist damit nach der Möglichkeit einer Renaissance gefragt, oder, mit Hölderlins Wort, einer Palingenesie.<sup>27</sup>

Die nun folgende Allegorese gibt den Ruinen umgekehrt eine Vorgeschichte. Durch sie wird der Vergleich zum Gleichnis. Aber wie häufig in den Gleichnissen des Neuen Testaments ist die gegebene Auslegung selbst rätselhaft:

<sup>26</sup> Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, deutsches wörterbuch, Neudruck München 1999, Bd. 4, Sp. 1436-1447, hier: II. 1) c).

<sup>27</sup> Parallel zum Stichwort „Geist der Natur“ mit Blei in Hölderlins Handexemplar von Stäudlins 'Musenalmanach fürs Jahr 1792' notiert (FHA 7, 88).

*Euch hat die Kronen,  
Dieweil ihr über die Gränze  
Der Othmenden seyde gegangen,  
Von Himmlischen der Rauchdampf und  
Hinweg das Feuer genommen;*

Das „Euch“ wahrt syntaktisch den dreifachen Rückbezug. Es kann die „Städte des Euphrats“ meinen und bezieht sich dann metonymisch auf die befestigten Stadtmauern. Hölderlin spricht von „der Thürme Kronen“ (FHA Suppl. III, 307/68). Ist, wie ich eingangs behauptet habe, die eine Stadt, Babel, angerufen, bezöge es sich ganz prägnant auch auf den einen Turm und seine Zerstörung. Es kann die „Gassen von Palmyra“ meinen und bezieht sich dann auf abgeschlagene Kapitelle an den Säulen der großen Kolonnade, die wir sahen. In erster Linie aber wird es sich auf den zuletzt angerufenen Gegenstand beziehen, die „Säulenwälder in der Eb'ne der Wüste“. Er verdrängt in der raschen Bildfolge des Gedichteingangs die vorhergehenden und klingt nach durch die Zäsur des nur dreisilbigen Verses „Was seyde ihr?“ In den angesprochenen ‚Kronen‘ sehen wir dann nicht mehr Turmkronen oder Säulenkapitelle, sondern Baumkronen. *Dann* heißt, wenn wir die Metapher beim Wort nehmen und im Wald die Bäume sehen, die der Text ja nicht nennt. Bevor wir das Denkbild deuten, also die von der Metapher geforderte Übertragung vornehmen, sollten wir uns zunächst des Bildes in seinem Literalsinn versichern. Wir haben Bäume, sie stehen noch, sie sind in der Erde verwurzelt, aber: ihnen fehlt die Krone.

Wie bei den „Gassen von Palmyra“ frage ich auch hier, ganz naiv: wo kann der Dichter das gesehen haben? Wir könnten beispielsweise vermuten, daß er einmal Zeuge eines denkwürdigen Waldbrands geworden ist. Davon ist nun nichts bekannt. Es genügt wohl, sich vor Augen zu halten, daß die Wälder zu Hölderlins Zeit anders aussahen als die Wälder heute. Der auffälligste Unterschied besteht im Größenanteil des Niederwaldes, den es bei uns heute nicht mehr gibt.

Die Begriffe Hochwald und Niederwald haben ja nichts zu tun mit der Höhe der Bäume. Ein Wald aus turmhohen Eichen kann ein Niederwald sein und eine Schonung mit kniehohen Fichtensetzlingen ein Hochwald. Bezeichnet sind verschiedene Arten der Bewirtschaftung. Der Hochwald entsteht aus Kernwuchs, also aus Samen. Niederwald entsteht, wenn man junge Laubbäume abschlägt – ‚auf den Stock setzt‘,

wie es heißt –, so daß sie aus den Stümpfen neu ausschlagen. Die Umtriebszeit eines Hochwaldes ist mit etwa 80 Jahren länger als eine Menschengeneration – wer sät, wird nicht ernten –, die des Niederwaldes mit etwa 18 Jahren kürzer als eine Generation. Außerdem ist der Niederwald ergiebiger, also, solange es nicht um Bau- und Werkholz, sondern um Brennholz geht, wirtschaftlicher. Neben Brenn- und Köhlerholz diente der Eichen-Niederwald der Gewinnung von Lohrinde für die Gerbereien und, in Weinbaugegenden, von Weinbergspfählen zur Erziehung der Reben. Mit der Umstellung auf fossile Brennstoffe und der Einführung synthetischer Gerbsäuren verschwand der Niederwald. Ein Eichen-Niederwald ist bei uns nur noch auf sogenannten Waldlehrpfaden zu sehen.

Im Jahr 1819 – das ist die früheste Bestandsaufnahme, die ich finden konnte – bestanden aber 57% der Kronwälder Württembergs aus Niederwald.<sup>28</sup> Ähnlich wird es beim Wald in Privatbesitz gewesen sein. Beim Gemeindewald muß der Niederwaldanteil noch höher gelegen haben. Der Niederwald dominierte also.

In Nürtingen gab es 1830 – die früheste veröffentlichte Gewerbestatistik – 17 Gerbermeister.<sup>29</sup> Bis zur Eisenbahnanbindung waren Gerbereien stets auf die Eichenrinde der Umgebung angewiesen. Vom Eichenschälwald Nürtingens zeugt heute nur noch der Flurname ‚Schälwald‘ auf dem Hülenberg.

Ich bitte Sie, die Fotografie eines Eichenschälwaldes, die ich Ihnen hier zeige (Abbildung XI), zu würdigen, denn ich habe ein solches Bild nirgends gedruckt gefunden.<sup>30</sup> Der Malerei ist dieser genau bis an die Grenze der Zerstörung gehende Eingriff in die Natur offenbar kein Gegenstand gewesen – anders als etwa der Köhler mit seinem Meiler. Die Fotografie dagegen fand erst Verbreitung, als dieser Gewerbebezweig schon abgestorben war.

<sup>28</sup> Helmut Rau und Helmut Brandl, Zwei Jahrhunderte Forstgeschichte Baden-Württemberg. Berichte Freiburger Forstliche Forschung, hrsg. v. Forstliche Versuchs- und Forschungsanstalt Baden-Württemberg, Heft 19, Freiburg 2000, 15.

<sup>29</sup> Jakob Kocher, Geschichte der Stadt Nürtingen, Stuttgart 1928, Neudruck Nürtingen 1979, Bd. 3, 54.

<sup>30</sup> Stadtmuseum Hilchenbach in der Wilhelmsburg, Reproduktion Michael Müller, Hilchenbach. Vgl. die historischen Fotografien Peter Wellers in: Hauberg und Eisen. Landwirtschaft und Industrie im Siegerland um 1900, München 1980.



XI

Ob Hölderlin einen Schälwald so, wie er hier wiedergegeben ist, gesehen hat, weiß ich nicht. Die Aufnahme stammt aus dem Siegerland. Dort war es üblich, zuerst die Krone abzunehmen, dann die Rinde so zu schälen, daß sie zum Trocknen am Baum hängen blieb. Erst danach wurde der Stamm über dem Boden abgehauen, um den Ausschlag aus dem Wurzelstock zu ermöglichen. In den meisten Gegenden wurde dagegen der Stamm entweder in geknickter Position oder ganz am Boden liegend geschält.

Worauf ich mit diesem forstwirtschaftlichen Exkurs hinaus will, sehen Sie: Das Kompositum „Säulenwald“ läßt sich in zwei Richtungen lesen. Das Gedicht gebraucht ‚Säule‘ im Literalsinn, ‚Wald‘ im allegorischen Sinn. Hier ist die Umkehrung dieses Bilds zu sehen: ‚Wald‘ in der wörtlichen, ‚Säule‘ in übertragener Bedeutung. Den Niederwald hat Hölderlin Tag für Tag auf seinen Spaziergängen vor Augen; die Mutter schreibt 1803, er gehe jetzt „beynahe den ganzen Tag aufs Feld“ (StA VII 3, LD 293). Der Dichter bringt nun im Gedicht seine lebendige Anschauung der heimatlichen Natur zur Deckung mit dem kulturell konservierten Bild der Wüstenstädte.

Der Austrieb aus dem Wurzelstock – so zuverlässig, daß der Waldbau sich darauf gründet – ist zur Chiffre geworden. Als Sinnbild steter Erneuerung und Verjüngung geht er ein in Emblematik und Heraldik.

Als Beispiel hier das Wappen der thüringischen Stadt Apolda (Abbildung XII).<sup>31</sup>

Die christliche Ikonographie nimmt ihn als Symbol der Auferstehung. Auf diesem Holzschnitt Lucas Cranachs (Abbildung XIII)<sup>32</sup> wird unten der Heiligen Barbara der Kopf abgeschlagen. Auf dem Felsvorsprung darüber der abgeschlagene Baum, aus dessen Wurzelstock ein neuer Stamm mit neuer Krone sprießt.

Auf den noch nicht erkannten biblischen Prätext der Konstellation von ‚Lebensalter‘ möchte ich jetzt nicht eingehen. Es ist das vierte Kapitel des Buchs Daniel mit dem Gesicht Nebukadnezars vom Baum, dessen Äste die Himmlischen abhauen, dessen Stock und Wurzeln aber in der Erde bleiben, und der auf den Traum folgenden Verbannung des wahnsinnigen Königs von Babel aus der menschlichen Gesellschaft zu den Tieren auf dem Felde.



XII



XIII

<sup>31</sup> Es ist jüngeren Datums, geht aber auf ältere Vorbilder zurück (Mitteilung D. E. Sattlers).

<sup>32</sup> Abbildung aus: 1472-1553. Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, München 1972. Vgl. Hartmut Böhme, Die Enthauptung der Heiligen Katharina und der Heiligen Barbara. <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/pdf/Barbara.pdf> (Stand 10. März 2003).



XIV

Hier geht es mir nur um folgendes: Hölderlins Gedicht verwandelt das Kunstwerk ‚Säule‘ in den Naturgegenstand ‚Baum‘. Ich zeige noch ein Bild, das Sie auf dem Weg zu dieser Veranstaltung sehen konnten, die aktuelle Reklame für den Frankfurter ‚Palmengarten‘ (Abbildung XIV). Die Werbegrafiker haben sich darauf besonnen, daß auch die Litfaßsäule Säule ist und verkleiden sie durch Plakate in den efeuumrankten Stamm einer Robinie. Was hier als Gag erscheint, bezeugt in Wahrheit die außerordentliche Stabilität dieses Bildgedankens im Wechsel der Kulturen. Die floralen Kapitelle im Palmyra des dritten Jahrhunderts und das illusionistische Gewölbe der Kolonnadenkirche im 18. Jahrhundert praktizieren nichts anderes als die zur Geschäftswerbung abgesunkene Blickfang-Idee eines Palmengartens im 21. Jahrhundert, sie spielen mit derselben Verwandlung des Anorganischen ins Organische. Hölderlins Vergleich arbeitet an einem Archetyp.

Die Verwandlung der Säule in den Baum, kulturgeschichtlich eine Rückverwandlung, ist die entscheidende poetische Operation seines Gedichts. Denn damit wird dem Kunstwerk jene Fähigkeit zugesprochen, die allein der Natur zukommt: die Fähigkeit, sich zu regenerieren.

Kant erläutert den Unterschied zwischen Produkten der Kunst und Produkten der Natur in der 'Kritik der Urteilskraft' skurril am Beispiel der Uhr:

Daher bringt auch so wenig, wie ein Rad in der Uhr das andere, noch weniger eine Uhr andere Uhren hervor, so daß sie andere Materie dazu benutzte (sie organisierte); daher ersetzt sie auch nicht von selbst die ihr entwandten Teile, oder vergütet ihren Mangel in der ersten Bildung durch den Beitritt der übrigen, oder bessert sich etwa selbst aus, wenn sie in Unordnung geraten ist: welches alles wir dagegen von der organisierten Natur erwarten können.<sup>33</sup>

Mit dem Wald-Gleichnis ist die Bedingung für die Auferstehung der untergegangenen Kulturen gegeben: Dann, und nur dann, wenn die Kultur Natur ist, besitzt sie die Fähigkeit zur Regeneration. Wie kann sie das? Die Kunst unterscheidet sich nach Hölderlin nur durch den selbstbestimmten, freien Gebrauch, den sie vom natürlich Gegebenen macht. Das aber ist, wie er sagt, „das schwerste“.<sup>34</sup> Dafür muß alles Naive durch die Schule der Kultur gehen.

Vor diesem Hintergrund wäre der mit dem aufwendigen „Dieweil“ eingeleitete Einschub möglicherweise nicht nur temporal, sondern auch kausal zu lesen. In ersterem Sinn ist das Über-die-Grenze-der-Othmen-den-Gehen einfach Synonym für sterben. So wie Hölderlin in seiner zeitgleich entstandenen Sophokles-Übertragung Antigone auf dem Weg in die Gruft klagen läßt, daß sie nun vergehen muß, „ehe mir / Des Lebens Gränze kommt.“ (FHA 16, 357) Das Gedicht aber nennt die Sterblichen Atmende. Atem, das alte Wort für Geist, verweist auf dessen somatischen Grund. Der körperliche Vorgang des Atmens kennt einen Progreß und einen Regreß, sogar einen Moment des Stillstands vor dem neuen Atemzug. Lesen wir das „Dieweil“ kausal, wäre zugleich die Ursache des Untergangs der alten Kulturen angedeutet: sie hätten ihren Naturgrund verlassen und damit die Fähigkeit zur Verjüngung verloren.

Die im Gedicht invers und chiasmisch aufgelöste Formel „Feuer und

<sup>33</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2001, § 65, 280.

<sup>34</sup> An Casimir Ulrich Boehlendorff, 4. Dezember 1801, StA VI, B 236, 426.

Rauchdampf“ stammt aus der Lutherbibel. Ich nenne drei vom Gedichttext verschwiegene Bezüge:

– Da Hölderlin die Bibel in den Ursprachen lesen konnte, wußte er, daß Luther mit „Rauchdampf“ übersetzt, was im Hebräischen „Rauchsäulen“ sind.<sup>35</sup> Ungenannt also noch eine dritte Erscheinungsform der Säule, nach der natürlichen aus Holz und der künstlichen aus Stein, entmaterialisiert, die geistige aus Rauch.

– Die Wendung stammt aus der Pfingstpredigt des Petrus (Apg 2). Die Apostel fangen an „zu predigen mit andern Zungen“, unter anderem in den Sprachen der Parther und der Römer. Das Pfingstereignis heilt die Babylonische Sprachverwirrung. Es antwortet auf den Untergang der im Gedicht nicht namentlich genannten Stadt des Euphrat.

– Petrus deutet dieses Ereignis als erfüllte Weissagung des Propheten Joel von der Ausgießung des Geistes (Joel 3). Dort heißt es: „Und will Wunderzeichen geben im Himmel und auf Erden / nemlich / Blut / Feuer und Rauchdampf.“

Das Gedicht läßt die Frage offen, ob eine Wiedergeburt untergegangener Kulturen möglich ist. Es beantwortet sie durch die Tat. Es zitiert *das* Paradigma kultureller Erneuerung überhaupt, das typologische Verhältnis des Neuen Testaments zum Alten Testament, in unserem Bild: den Neuaustrieb aus der Wurzel Jesse.

\*

Daß das erste der drei „Wunderzeichen am Himmel“, das Blut, fortgelassen ist, verweist uns darauf, daß im Text bisher von Menschen noch gar nicht die Rede war. Das ändert sich nach der Zäsur durch den bei Hölderlin seltenen betonten Versbeginn „Jetzt aber siz’ ich“ – wie Friedrich Beißner sagt, der „Angelpunkt“ des Gedichts (StA II, 661).

Wenn dieses Ich nun in einer Naturszenarie erscheint, folgt das, wie wir sahen, konsequent aus dem Bildgedanken des ersten Teils. Haben wir aber ein tröstliches ‚Die Bäume schlagen aus‘ erwartet, so werden wir enttäuscht. Wir finden zwar – von oben nach unten, als kehrte das

<sup>35</sup> Rita Maria Steurer, Das Alte Testament. Interlinearübersetzung Hebräisch-Deutsch und Transkription des hebräischen Grundtextes [...], Bd. 4, Holzgerlingen 1999, Joel 3,3.

Ich des Gedichts mit dem Flugzeug von der Geistreise aus Asien zurück – zuerst die dem Rauchdampf korrespondierenden Wolken, die die heimatliche Landschaft vor der Sonne schützen, dann die intakten Eichen als Gegenbild zu den Säulen des ersten Gedichtteils und endlich an Stelle der Wüste das lebendige Reh auf der Heide. Jeder Hinweis auf Jahreszeiten aber fehlt.

Stattdessen haben wir im ersten schmückenden Beiwort des Gedichts, in den „wohleingerichteten“ Eichen, die spiegelbildliche Entsprechung zum Wald-Gleichnis des ersten Teils. Wurde dort die Säule, ein Stück Architektur, in den Baum verwandelt, so wird hier von Bäumen gesprochen, als seien sie ein Stück Architektur.<sup>36</sup>

Wenn am Ende des Gedichts die stillschweigend erhoffte Wiedergeburt der eingangs angerufenen Kulturen stattfindet, so ohne jeden verlässlichen Garanten in der Natur. Wie zum Hohn findet sie statt als Trugbild, als Phantasmagorie. Herbeigerufen war der Geist vergangener Größe, was aber erscheint, sind Geister, blutlose Wiedergänger. Keine Palingenesie: die Toten bleiben tot.

Wir könnten nun einen Rettungsversuch unternehmen zugunsten der im ersten Gedichtteil zwar nicht ausgesprochenen, aber vom Waldgleichnis genährten Hoffnung: Das Wort „erscheinen“, könnten wir sagen, hat ja unter anderem den Doppelsinn von Illusion und Epiphanie; schwingt nicht die letztere Bedeutung mit? Spricht nicht gegen die Deutung der „Geister“ als Schimären ihre Seligsprechung? Könnten sie nicht, wie die christlichen Heiligen, als Leiter, Schützer, Fürsprecher wirken?

Aber das gibt der Text nicht her. Diese Geister wirken nicht, sie sind „fremd“ und „gestorben“. Es gibt bei Hölderlin einen weiteren Satz, der die genannten Begriffe verbindet. Er steht im ‚Hyperion‘:

*Als wär’ um Mitternacht ein seeliger Geist mir erschienen und hätte mich erkoren,  
mit ihm umzugehn, so war es mir in der Seele.* (FHA 11, 665 f.)

Die „seeligen Geister“ sind nichts anderes als die Geister der Toten. Sie erscheinen als Spukgestalten. Der zweite Teil von ‚Lebensalter‘ ist durchaus, wie hier im Roman, als Mondlicht-Szene „um Mitternacht“

<sup>36</sup> In der überschritlos mit der Sonnenanrufung „Jetzt komme, Feuer!“ (FHA 7, 459) einsetzenden Hymne zeichnet Hölderlin die ‚harzigen Bäume des Isters‘ als Säulen: „Es brennet der Säulen Laub. / Und reget sich. Wild stehn / Sie aufgerichtet, untereinander [...]“ (v. 22-24; den Hinweis auf die Bedeutung der Stelle in diesem Zusammenhang verdankt der Verfasser Bernhard Böschenstein).



vorstellbar, das Gedicht wäre dann, wie die Ode 'Chiron', auch in diesem konkreten Sinn ein ‚Nachtgesang‘. Es bleibt dabei: was in 'Lebensalter' als Heimatbild beginnt, endet unheimlich.

Wir hatten im ersten Gedichtteil festgestellt, daß die Frage, ob die Wiedergeburt einer untergegangenen Kultur möglich ist, zwar nicht in Worten beantwortet wird, wohl aber durch die Tat. Indem das Gedicht das Neue und zugleich das Alte Testament zitiert, praktiziert es kulturelle Palingenesie über die Jahrhunderte hinweg. Finden wir vielleicht auch im zweiten Teil des Gedichts ein verstecktes Zitat mit ähnlicher Programmatik?

Hier verhält es sich anders. Nicht eine Stelle, sondern die gesamte Szene, die wir für eine unmittelbar der Nürtinger Lebenswelt des Dichters entnommene Momentaufnahme halten könnten, ist zugleich in allen ihren Bestandteilen ein literarischer Topos. Wer auf der Heide des Rehs sitzt, unter der Eiche, wem in den Wolken die Geister der Gestorbenen erscheinen, das ist niemand anderes als der blinde Sänger Ossian. Ossian, der Barde und Held, der im dritten Jahrhundert lebt, also zur Blütezeit des orientalischen Palmyra, in Hesperien, im Norden, im schottischen Hochland.

Uns ist Ossian in Erinnerung als die große literarische Fälschung des 18. Jahrhunderts. Der Schotte James Macpherson hatte eigene epische und lyrische Dichtungen zum großen Teil jenem legendären Ossian in den Mund gelegt und als Übersetzungen mittelalterlicher gälischer Manuskripte ins Englische ausgegeben. Er hatte sensationellen Erfolg: von Klopstock und dem Sturm und Drang bis zur Romantik standen mehrere Dichtergenerationen unter diesem Einfluß, Maler und Komponisten nahmen sich des Stoffes an.

Als Betrugsfall ist Ossian aber unzureichend charakterisiert. Sofort nach der Veröffentlichung bestritt der Engländer Samuel Johnson, neben dem Macpherson heute in Westminster begraben liegt, die Echtheit. Seither enthielten die meisten Ausgaben und Übersetzungen kritische Abhandlungen und Noten zur Frage des Alters und der Authentizität. Kein interessierter Leser mußte ungewarnt auf eine Täuschung hereinfallen. Wenn man heute die Ossian-Kontroverse mit der Breitenwirkung der Rezeption vergleicht, hat man den Eindruck, daß, bei ganz anderer Sachlage, ähnlich diskutiert wurde wie in der sogenannten Homerischen Frage: kaum ein Gelehrter, der nicht leidenschaftlich oder scharfsinnig Position bezogen hätte – aber die Wirkung des Werks blieb davon unberührt, sein Wert stand außer Frage. Unabhängig davon, zu

welchen Ergebnissen die Philologen kamen: die Leser brauchten dieses Werk.

Vergegenwärtigt man sich, daß es ein Jahrzehnt nach Rousseaus 'Discours sur les sciences et les arts'<sup>37</sup> herauskam, so errät man, warum: die ‚Naturpoesie‘ in rhythmisierter Prosa erschien als der gesuchte „Text zum Kommentar“ (FHA 18, 357). Und wie Rousseau frei heraus gesagt hat: wenn es den ursprünglichen Zustand des Menschengeschlechts im Einklang mit der Natur historisch nicht gegeben haben sollte, dann müssen wir ihn logisch konstruieren, so war es auch für die Leser der Ossian-Dichtungen nicht entscheidend, wie viel oder wenig sie tatsächlich der historischen Überlieferung verdankten.

Ich glaube, daß Macphersons Errungenschaft die Erfindung der Seelenlandschaft ist. Wohl kannte die Literatur auch vorher Verfahren, das Psychogramm der Protagonisten in die Landschaft zu projizieren und es aus ihr wieder herauszulesen. Daß aber ein dichterisches Gesamtwerk seine Helden dergestalt mit ihrer Landschaft verwebt, daß immer eins fürs andere zu sprechen scheint, ist wohl ein Novum.<sup>38</sup> Das Interesse hält denn auch an, als die Fälschung enttarnt ist, und reicht bis zu den Vertonungen durch Johannes Brahms etwa hundert Jahre nach dem Erscheinen. Es erlischt erst, als der ossianische Ton so geläufig ist, daß er wie ein Orgelregister zur Disposition steht. Auf diese Entwicklung reagiert seismographisch bereits 1803 Hölderlins Gedicht, indem es ganz auf ihn verzichtet. Die Ossian-Ikonen werden hier sachlich, wie Requisiten, verwendet.

Hölderlin kannte nachweislich mindestens drei deutsche Übersetzungen des Gesamtwerks:<sup>39</sup> die frühe Prosa-Übertragung des Schiller-

<sup>37</sup> 'Discours qui a remporté le prix a l'Académie de Dijon [...]', Genf 1750.

<sup>38</sup> Noch in seinen 'Vorlesungen über die Ästhetik' hebt Hegel hervor: „Ebenso sind Ossians Helden (nach Macphersons moderner Bearbeitung oder Erfindung) zwar höchst subjektiv und innerlich, aber in ihrer Dürstlichkeit und Schwermut erscheinen sie durchaus an ihre Heiden, durch deren Disteln der Wind streicht, an ihre Wolken, Nebel, Hügel und dunkle Höhlen gebunden. Die Physiognomie dieses ganzen Lokals macht uns erst recht das Innere der Gestalten, welche sich auf diesem Boden mit ihrer Wehmut, Trauer, ihren Schmerzen, Kämpfen, Nebelerscheinungen bewegen, vollständig deutlich, denn sie sind ganz in dieser Umgebung und nur in ihr zu Hause.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13, Frankfurt a.M. 1970, 330 f.

<sup>39</sup> Vgl. Howard Gaskill, Hölderlin und Ossian. In: HJb 27, 1990-1991, 100-130. Gaskill, der an Ossian-Reminiszenzen besonders im Spätwerk Hölderlins interessiert ist, nennt 'Lebensalter' nicht. Erst neuerdings sieht Wolf Gerhard

Freundes Petersen<sup>40</sup>, deren Schreibung der Eigennamen er übernimmt, die um eigene Dichtungen erweiterte Hexameter-Übersetzung des Jesuitengeistlichen Denis<sup>41</sup>, aus dessen Ausgabe er zitiert (FHA 1, 127), und die Prosa und Lyrik mischende Übersetzung seines Freundes Jung, die er in seiner Monatschrift drucken will und die nach dem Scheitern des Projekts erst 1808 erscheint.<sup>42</sup> Beim Zählen der Teilübersetzungen und Besprechungen, die er gekannt haben muß, kam ich auf über ein Dutzend.<sup>43</sup>

Ich zeige Beispiele für die Ossian-Ikonographie, kann aber auch hier, wie bei den Palmyra-Stichen, nicht eine von Hölderlin benutzte Vorlage mit Erscheinungsjahr und -ort benennen, sondern nur die Primärquelle vorführen und Beispiele für den zeitgenössischen Gebrauch ihres Inventars. Es ist das Titelkupfer des Erstdrucks, das immer wieder kopiert und variiert wurde.

Auf dem Titelblatt von Macphersons erstem, 1761 erschienenem, ein Jahr vordatiertem Band<sup>44</sup> sehen wir den alten Ossian sitzend (Abbildung XV). Er sitzt unter einer Eiche. Wie im Psalm die Juden am Euphrat<sup>45</sup> hat er seine Harfe in den Baum gehängt. Zu seiner Rechten lauscht ihm Malvina, die Geliebte seines gefallenen Sohnes Oskar, ihn begleitend wie Antigone den blinden Ödipus. Zur Linken bis vor den Horizont ins Bild drängende Wolken. In diesen Wolken erscheinen die Geister der Verstorbenen, jung und alt, Männer und Frauen. Sie vertre-

Schmidt die Spur: 'Homer des Nordens' und 'Mutter der Romantik'. James Macphersons 'Ossian' und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, Berlin und New York 2003, Bd. 2, 915.

<sup>40</sup> Die Gedichte Ossians neuverteutschet, Tübingen 1782.

<sup>41</sup> Ossians und Sineds Lieder, 5 Bde., Wien 1784.

<sup>42</sup> Ossian's Gedichte. Uebersetzt von Franz Wilhelm Jung, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1808.

<sup>43</sup> Bibliographie in: Rudolf Tombo, *Ossian in Germany*, New York 1901, 4-63, hier: 4-44.

<sup>44</sup> Faksimile-Neudruck: James Macpherson's *Ossian*, hrsg. v. Otto Luitpold Jiriczek, Bd. I, Heidelberg 1940. Der zweibändigen großen Ausgabe vorangegangen waren eine Veröffentlichung im 'Gentleman's Magazine', June, 1760, und die 'Fragments of Ancient Poetry', Edinburgh 1760.

<sup>45</sup> Ps 137. Die Variation des Stichs im Frontispiz der von Hölderlin benutzten Hexameter-Übertragung [wie Anm. 41] – abgebildet in: Hölderlin Texturen 1.1, Tübingen 2003, 294 – gibt dem Sänger die Harfe in die Hand.

# F I N G A L,

A N

## ANCIENT EPIC POEM,

In S I X B O O K S :

Together with several other POEMS, composed by

OSSIAN the Son of FINGAL.

Translated from the GALIC LANGUAGE,

By JAMES MACPHERSON.

*Fortia facta patrum.*

VIRGIL.



L O N D O N :

Printed for T. BECKET and P. A. De HONDT, in the Strand.

M DCC LXII.

ten im Ossian den Götterapparat Homers. Sie greifen nicht ins Geschehen ein, sie wollen nur besungen sein; erst wenn sie im Lied leben, finden sie Ruhe.

Ich merke am Rande an, daß es im Schwäbischen für ‚wetterleuchten‘ das Wort ‚geistele‘ gibt.<sup>46</sup> Die Vorstellung, daß die Wolken Sitze der Geister sind – das Gedicht sagt ja nicht ausdrücklich, daß sie in den Wolken erscheinen –, ist volkstümlich.

Die Zuhörerin hat Hölderlin weggelassen. Sonst treffen wir die Bestandteile des Bildes im Gedicht wieder: der Sänger sitzt unter der Eiche, unter Wolken, ihm erscheinen die Geister der Gestorbenen.

Ossians Dichtung ist es auch, die als erste den landschaftlichen Reiz der ‚Haide‘ entdeckt.<sup>47</sup> Bis dahin, so bei Luther, bezeichnet sie nur ödes Land. Mit diesem Stichwort kehrt Hölderlin zurück zum Schauplatz seines ossianisierenden Jugendgedichts ‚Auf einer Haide geschrieben‘. Dort ist das Erscheinen der stolzen Hirsche geschildert. Hier wird das scheue Reh genannt. Beide sind, neben den Jagdhunden, die charakteristischen Vertreter der Fauna Ossians.

Um 1803 scheint sich die ‚Heide des Rehs‘ zur Chiffre für die Ossianische Landschaft verfestigt zu haben. 1804/1805 arbeitet Philipp Otto Runge an Illustrationen für die Ossian-Übersetzung des Grafen Leopold von Stolberg, die 1806, allerdings ohne Bilder, erscheint.

Sie sehen hier die Landung des rettenden Helden Fingal (Abbildung XVI)<sup>48</sup>. Runge beschreibt die Zeichnung in einem Brief an Ludwig Tieck so:

Fingal's Schild ist die Sonne; er tritt mit dem Fuß auf's Land, die Rehe fahren aus dem Gebüsch.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Schwäbisches Handwörterbuch. Auf der Grundlage des Schwäbischen Wörterbuchs von Hermann Fischer und Wilhelm Pfeleiderer bearbeitet von Hermann Fischer und Hermann Taigel, 3. Aufl., erweitert von Hermann Fischer, Tübingen 1999, 187.

<sup>47</sup> Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, deutsches wörterbuch, Neudruck München 1999, Bd. 10, Sp. 795-799, hier 2).

<sup>48</sup> Philipp Otto Runge (1777-1810), Fingal mit erhobenem Speer (Endgültige Fassung), 1804/05. Feder, 39,8 x 24,2 cm. Hamburg, Kunsthalle. Abb. XVI: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

<sup>49</sup> Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, hrsg. v. dessen ältestem Bruder, Bd. I, Hamburg 1840, Neudruck Göttingen 1965, 259.



XVI



XVII

In Verbindung mit dem Motiv der Geistererscheinung finden wir das Ossianische Reh auf einer undatierten Zeichnung des Stuttgarter Carlschülers Joseph Anton Koch (Abbildung XVII)<sup>50</sup>. Hier liegt es niedergestreckt am Boden – bei Koch eher ein Rothirsch, im Text ist vom Reh die Rede. Ein zweites Tier lebend im Hintergrund links. Dargestellt ist eine Episode aus 'Temora': in den Wolken der in der Schlacht getötete Pflege- sohn Fingals, Duthcaron. Sein Sohn, rechts, wacht sieben Nächte an seinem Grab, bis endlich der Barde erscheint und seinen Ruhm besingt.

Ein beeindruckendes Ölgemälde von Nicolai Abraham Abildgaard aus dem Jahr 1794 möchte ich Ihnen nicht vorenthalten: 'Culmins Geist erscheint seiner Mutter' (Abbildung XVIII)<sup>51</sup>. Hier sind es die Hunde, die die Geistererscheinung wittern, sie sträuben das Fell und knurren.

<sup>50</sup> Joseph Anton Koch (1768-1839), Connal am Grabe seines Vaters, o.J. Feder über Blei, 24,2 x 19,0 cm. Kopenhagen, Thorwaldsen Museum. Abb. XVII aus: Ossian und die Kunst um 1800. Ausstellung Hamburger Kunsthalle 9. Mai bis 23. Juni 1974, München und Hamburg 1974, 81 (Abb. 42).

<sup>51</sup> Nicolai Abraham Abildgaard (1743-1809), Culmins Geist erscheint seiner



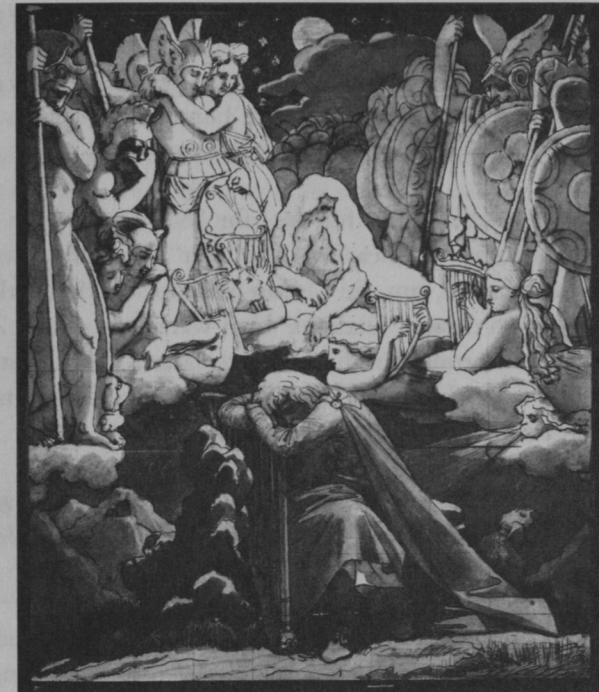
XVIII

Mir scheint, daß ein Bild wie dieses geeignet ist, Friedrich Beißners Vorschlag zur Verbesserung des nur im Druck überlieferten Textes zu stützen: „Wolken (darin / Ein jedes eine Ruh' hat eigen)“ für „deren / Ein jedes“. Die Ruhe wäre dann die Totenruhe. Das uns aus Celans 'Todesfuge' geläufige Bild vom ‚Grab in den Lüften‘ ist offenkundig älter. Die Annahme eines Lesefehlers des Setzers – „deren“ statt „darin“ – halte ich im übrigen für plausibel, nicht aber für zwingend.<sup>52</sup>

Zum Schluß möchte ich Ihnen noch das vielleicht berühmteste Ossian-Bild zeigen, ‚Der Traum Ossians‘ von Ingres (Abbildung XIX).

Mutter (Katalogtitel: Malvina beweint den toten Oscar), um 1794. Öl auf Leinwand, 62,2 x 77,8 cm. Stockholm, Nationalmuseum. Abb. XVIII aus: Ossian und die Kunst [wie Anm. 50], 67.

<sup>52</sup> Der Anstoß, den wir am syntaktischen Bezug des Neutrums „deren / Ein jedes“ auf das Femininum „Wolken“ nehmen – so die naheliegende Lektüre –, könnte beabsichtigt sein. Hölderlin stand noch das auf die Dualität der Geschlechter verweisende summarische Neutrum zur Verfügung; vgl. „vielleicht, daß / Dort ein Liebendes spielt“ (‘Brod und Wein’, v. 8 f.) oder „und jedes gehet morgen / Auf schmaler Erde seinen Gang.“ (‘An Landauer’, v. 23 f.) Der Dichter sähe dann die Wolken selbst als anthropomorphe Gestalten beiderlei Geschlechts.



XIX

Die monumentale Endfassung war vorgesehen als Deckengemälde für Gemächer Napoleons – auch er begeisterter Ossian-Leser – im Quirinal in Rom. Diese weniger bekannte Aquarell-Version<sup>53</sup> ist um 1806 entstanden. Wir haben wieder die Mondlicht-Szene; diesmal ist der Sänger über seiner Harfe eingeschlummert, und die Wolkengeister erscheinen ihm im Traum.

Hölderlin kann die zuletzt gezeigten Bilder nicht gesehen haben. Darum ging es mir nicht. Er braucht überhaupt keine bildliche Ossian-Darstellung gekannt zu haben. Er konnte selbstverständlich die entsprechende Ikonographie – wie es die Zeichner, Maler und Kupferstecher ja auch taten – unmittelbar dem Text entnehmen. Ich zitiere nur den Schluß des ersten Gesangs aus ‚Fingal‘ in der Prosa-Übersetzung Petersens von 1782:

<sup>53</sup> Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Der Traum Ossians, um 1801/06. Bleistift, Feder, Aquarell, 28,2 x 23,8 cm. Montauban, Privatbesitz. Abb. XIX aus: Ossian und die Kunst [wie Anm. 50], 131.

Der Führer schlug auf den Lärmschild. Aufbrachen die Hüter der Nacht. Die übrige Krieger lagen auf der Haide des Wildes und schliefen unter den sausenden Winden. Nahe waren die Geister der Jüngsterschlagnen und schwebten auf schwarzen Wolken. Fernher wehklagten aus Lenas stillem Dunkel die leisen Stimmen des Todes.<sup>54</sup>

Den Lesern des 'Taschenbuchs für das Jahr 1805' wird schon das Stichwort „Haide des Rehs“ – „heath of the deer“ heißt die Wendung im Original – genügt haben, um die Ossian-Szenerie wiederzuerkennen.

Warum Ossian in diesem Gedicht? Und warum zu einem Zeitpunkt, da die Jugendbegeisterung für dieses Werk längst verrauscht ist? Hölderlin hat sich spät noch einmal mit Ossian auseinandergesetzt. Darauf deutet der Schlußsatz seiner 'Pindar-Kommentare':

*Die Gesänge des Ossian besonders sind wahrhaftige Centaurengesänge, mit dem Stromgeist gesungen, und wie vom griechischen Chiron, der den Achill auch das Saitenspiel gelehrt. (FHA 15, 364)*

Die mythische Figur der Centauren ist vorher historisch gedeutet, sie steht zunächst naturgeschichtlich für die Ausdifferenzierung der ursprünglich amorphen Landschaft, dann kulturgeschichtlich für den Übergang vom nomadisierenden Hirtenleben zum Weinbau. Hölderlin hat demnach seinen Ossian jetzt als Urkunde jener frühen Entwicklungsstufe hesperischer Kultur gelesen, in der sie überhaupt erst aus dem Naturzusammenhang heraustritt und Gestalt gewinnt. Ossians Verfahren, die Charaktere als Produkt der Landschaft zu zeichnen und umgekehrt die Landschaft als Spiegel der Seele ist in Hölderlins Gedicht am Platz.

Wir sahen: es webt Kunst und Natur ineinander. Die Artefakte – Städte, Gassen, Säulen – werden naturalisiert zu Wäldern. Das Naturbild – Wolken, Eichen, Reh – wird durch Fassung in einem literarischen Topos artifiziert. Natur und Kunst spielen Bäumchen-wechseldich. Hölderlins Gedicht ist ein Sprechakt, eine Zeichenhandlung. In dem, was es tut, gibt es die Antwort auf das, was es fragt. Es lehrt: Kunst und Natur sind Vexierbilder. Nur im jeweiligen Gegenbild lassen sie sich begreifen.

<sup>54</sup> Die Gedichte Ossians [wie Anm. 40], 186.

Als Epigramm 'pros heauton' (FHA 6, 176) – an sich selbst – hatte Hölderlin so etwas schon vor der Jahrhundertwende, beim Homburger Neubeginn seines Dichtens formuliert:

*Lern im Leben die Kunst, im Kunstwerk lerne das Leben,  
Siehst du das Eine recht, siehst du das andere auch.*

Begründete Ansprüche aus Abbildungsrechten können nachträglich an die Hölderlin-Gesellschaft gestellt werden.

# Vergleich der Rezeption Homers in Johann Wolfgang Goethes 'Die Leiden des jungen Werthers' und Friedrich Hölderlins 'Hyperion'

Von

Rahel Bacher

Johann Wolfgang Goethes 'Die Leiden des jungen Werthers' und Friedrich Hölderlins 'Hyperion' sind Briefromane, deren Veröffentlichung nur dreiundzwanzig Jahre auseinander liegt. Diese Tatsache fordert einen Vergleich, der unter verschiedenen Gesichtspunkten bereits unternommen wurde, geradezu heraus. Eine wichtige Parallele der beiden Werke, die bisher unbeachtet blieb, besteht in der Rezeption Homers durch den jeweiligen Titelhelden. In der vorliegenden Arbeit soll deshalb ein Vergleich unter diesem Aspekt unternommen werden.<sup>1</sup>

Sowohl in 'Die Leiden des jungen Werthers' als auch im 'Hyperion' ist Homer nicht der einzige rezipierte Autor, im 'Werther' nimmt er als einziger Vertreter der klassischen Antike eine Außenseiterstellung ein.

Die Form der Homerverweise entspricht sich, abgesehen davon, daß sie im 'Hyperion' zahlreicher sind, in etwa. Homer wird nie wörtlich, sondern nur sinngemäß zitiert. Die Wiedergabe reicht dabei von breiten Nacherzählungen bis zu kryptischen Andeutungen. Goethe bezieht sich nur auf die 'Odyssee', Hölderlin überwiegend auf die 'Ilias'.

Die beiden Protagonisten teilen ihren Homerenthusiasmus.

Im 'Fragment von Hyperion' nimmt die Homerverehrung kultische Züge an, Homer wird „Unsterblichkeit“ (FHA 10, 65) zugesprochen. In einer Grotte, „wo der Herrliche manche Stunde der Begeisterung gefeiert haben soll“ (FHA 10, 53 f.), wird eine Feier abgehalten. Verbrennung von Weihrauch, Licht- und Klangeffekte erzeugen eine

<sup>1</sup> Die frühe und spätere Fassung der 'Leiden des jungen Werthers' zeigen bezüglich der Homerrezeption keine nennenswerten Abweichungen, die verschiedenen Fassungen bleiben daher in der vorliegenden Studie unberücksichtigt. Die Vorarbeiten des 'Hyperion' sind jedoch sehr ergiebig und werden einbezogen. Dem aktuellen Forschungsstand entsprechend wird dabei das Fragment 'An Kalias' als früheste Vorstufe des 'Hyperion' angesetzt.

stimmungsvolle Atmosphäre. Vor einer Büste Homers, um welche die Teilnehmer „wie die Unmündigen um ihren Vater“ herumsitzen, werden „einzelne Rhapsodien der Ilias“ vorgelesen und „Nänie[n]“ (FHA 10, 66) abgesungen.<sup>2</sup>

Im vollendeten 'Hyperion' schlägt die Homerbegeisterung nicht mehr vergleichbare Wellen, Homer wird aber auch dort noch als „Aurora“ des „griechischen Tages“ (FHA 11, 557) bezeichnet.

Welche Sonderstellung Homer für Werther einnimmt, zeigt dessen erste Erwähnung: „Du fragst, ob Du mir meine Bücher schicken sollst? – Lieber, ich bitte dich um Gottes willen, laß mir sie vom Hals. Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert seyn, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst, ich brauche Wiegengesang, und den hab ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer.“<sup>3</sup>

Werther antwortet nicht einfach auf die Anfrage des Freundes, die Literatur dient ihm vielmehr dazu, seine innere Befindlichkeit zu thematisieren. Der Homerlektüre schreibt er eine therapeutische Wirkung zu.

An dieser Stelle ist Werther oft vorgeworfen worden, er interpretiere Homer falsch, wenn er ihn als „Wiegengesang“<sup>4</sup> auffasse.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Zur Homerfeier vgl. Wolfgang Schadewaldt, Hölderlin und Homer. Zweiter Teil. In: HJb 7, 1953, 1-53, hier 6-11.

<sup>3</sup> Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werthers. In: Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden, hrsg. v. Hanna Fischer-Lamberg, Bd. 4, Berlin 1968, 108.

<sup>4</sup> „To the reader of 'Werther' who is thoroughly familiar with Homer's 'Iliad' and 'Odyssey', however, using his verses as „lullabies“ borders on the grotesque. One can hardly imagine rocking the cradled child into pleasant dreams or cooling excited blood with the battle tales of the 'Iliad', and the adventures recorded in the 'Odyssey' seem better calculated to produce nightmares than quiet slumber.“ (Carol E. W. Tobol und Ida H. Washington, Werther's selective reading of Homer. In: MLN 92/3, 1977, 597.)

<sup>5</sup> Die ebenfalls in diesem Zusammenhang vorgebrachte Kritik, daß Werthers „literarische Diät [...] nur von kurzer Dauer“ (Friedhelm Marx, Erlesene Helden, Heidelberg 1995, 114) sei, scheint nur bedingt korrekt, obwohl Werther tatsächlich bereits eine Woche später ein ausführliches Gespräch über Literatur führt. Zu beachten ist aber, daß Werther die angesprochenen Bücher zwar kennt und zu einem früheren Zeitpunkt gelesen hat, daß jedoch für die Annahme, es handle sich um eine gegenwärtige Lektüre, keine Anhaltspunkte vorliegen. Werthers Lektüre beschränkt sich also innerhalb des im Roman behandelten Zeitraums auf Homer und Ossian sowie in der Nacht, die seinem Selbstmord vorangeht, auf 'Emilia Galotti', falls diese nicht nur als Emblem dienen soll. Für einen Zeitraum von ca. eineinhalb Jahren scheint dies eher wenig zu sein.



Will man Werther hier ein Mißverständnis anlasten, muß man dies auch bei Hyperion geltend machen, der „das Häusliche und Kindliche“ (FHA 10, 208) dem Homer beiordnet.

Tatsächlich wird in ‘Die Leiden des jungen Werthers’ ausschließlich, im ‘Hyperion’ überwiegend auf idyllische Szenen verwiesen. Solcher Art ist etwa das Homerzitat am Ende der metrischen Fassung des ‘Hyperion’:

*Und lange drauf, als schon der Knabe sich  
Für mündig hielt, ertappt’ ich mich noch einmal  
Auf einer kindischen Erinnerung,  
Als einst ich las, wie der Pelide tief  
Gekränkt an seiner Ebre, weinend sich  
Ans Meeresufer setzt, und seiner Mutter  
Der Herrliche den bitterm Kummer klagt* (FHA 10, 123)<sup>6</sup>

Offensichtlich ebenfalls in engem Bezug zu der hier geschilderten Szene steht ein Abschnitt des bereits früher gestalteten ‘Fragment von Hyperion’<sup>7</sup>, in dem Hyperion und Melite während der Homerfeier zusammentreffen:

*Ich mußte weggeh’n. Meine Trauer war wirklich gränzenlos. Ich gieng hinab an den Meles, warf mich nieder aufs Gestade und weinte laut. [...] Mitten in diesem Tumulte hört’ ich etwas durch die Myrthen rauschen. Ich rafte mich auf – und o Himmell! es war Melite! Sie mußte wohl erschrecken, so ein zerstörtes Geschöpf vor sich zu sehen. Ich stürzte hin zu ihr in meiner Verzweiflung und rang die Hände und flehte nur um Ein, Ein Wort ihrer Güte.* (FHA 10, 67)

Melite verkörpert also Thetis, Hyperion Achilleus. Dies wird bereits durch die Wahl der Namen subtil angedeutet. „Melite“ deutet auf den Fluß Meles hin<sup>8</sup>, sie ist die Nymphe dieses Stroms. In der ‘Ilias’ trauert sie mit ihrer Schwester und den anderen Nereiden um den gefallenen Patroklos:<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Hölderlin übersetzte den entsprechenden Abschnitt (Ilias I 358-412), in dem Achilleus seine Mutter Thetis bittet, ihm bei Agamemnon Genugtuung zu verschaffen, in Maulbronn.

<sup>7</sup> Vgl. Wolfgang Schadewaldt [wie Anm. 2], 6.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Wolfgang Binder, Hölderlins Namenssymbolik. In: HJb 12, 1963, 146,

κώκυσέν τ’ ἄρ’ ἔπειτα· θεαὶ δέ μιν ἀμφαγέροντο,  
πᾶσαι, ὅσαι κατὰ βένθος ἄλως Νηριίδες ἦσαν.  
ἔνθ’ ἄρ’ ἔην Γλαύκη τε Θάλειά τε Κυμοδόκη τε,  
[...]  
καὶ Μελίτη [...].  
αἰ δ’ ἅμα πᾶσαι  
στήθεα πεπλήγοντο, Θέτις δ’ ἐξήρχε γόοιο.<sup>10</sup>

Der Name „Hyperion“ – und damit der Titel des Briefromans – ist ebenfalls ein Homerzitat. Hyperion wird in der ‘Ilias’ nur selten erwähnt. Im 19. Gesang der ‘Ilias’ wird Achilleus mit ihm verglichen:

ὄπιθεν δὲ κορυσσάμενος βῆ Ἀχιλλεὺς  
τεύχεσι παμφαίνων ὥς τ’ ἠλέκτωρ Ὑπερίων.<sup>11</sup>

‘Hyperion’ läßt sich also als Deckname für Achilleus lesen.

Hyperions Freundschaft mit Alabanda steht in der Nachfolge derjenigen zwischen Achilleus und Patroklos. Alabanda und Patroklos sind jeweils älter als der entsprechende Freund.<sup>12</sup> Im ‘Hyperion’ heißt es: „Der königliche Jüngling! warum bin ich später geboren, wie er? warum sprang ich nicht aus Einer Wiege mit ihm?“ (FHA 10, 561) Es finden sich wiederholt Hinweise auf das homerische Freundespaar, z.B. in ‘Hyperions Jugend’:

leitet den Namen von μέλι (Honig) ab, da er meint, „daß Hölderlin in dem Namen die Bedeutung ‚süß‘ hörte“. Diese These scheint vergleichsweise unwahrscheinlich, da Hölderlin generell dazu neigt, seine Protagonisten nach Gestalten der griechischen Literatur, nicht aber nach Eßwaren zu benennen.

<sup>10</sup> Vgl. Homer, Ilias XVIII 37-39, 42 und 50 f.: „Laut nun schluchzete sie; und die Göttinnen eilten ringsher, / Alle, so viel Nereiden des Meers Abgründe bewohnten. / Dort war Glauken nunmehr, Kymodoke auch, und Thaleia, / [...] Melite dann [...] / alle zugleich nun / Schlugen die Brust; und Thetis begann jammern die Klage.“ (Übersetzung nach Johann Heinrich Voß, Homers Werke, Bd. 1, Stuttgart und Tübingen 1839.)

<sup>11</sup> Vgl. Homer, Ilias XIX 397 f.: „Hinter ihn drauf, gerüstet zur Feldschlacht, schwang sich Achilleus, / Hell von Waffen umblinkt, wie der strahlende Sohn Hyperions.“ (Übersetzung nach Johann Heinrich Voß.)

<sup>12</sup> Vgl. Homer, Ilias XI 787.

*Man sprach endlich auch von so manchen Wundern griechischer Freundschaft, von Achill und Patroklos, [...] von all' den Liebenden und Geliebten, die auf und untergingen in der Welt, unzertrennlich, wie die brüderlichen Gestirne.*

*[...] freilich waren es goldne Tage, wo man die Waffen tauschte und sich liebte bis zum Tode [...].* (FHA 10, 224)

Achilleus gibt Patroklos seine Waffen, bevor dieser an Achilleus Stelle in die Schlacht um die griechischen Schiffe reitet, an der Achilleus wegen seines Grolls gegen Agamemnon nicht teilnehmen will.<sup>13</sup> Patroklos fällt in dieser Schlacht in der Rüstung des Freundes<sup>14</sup>, Achilleus Schmerz ist grenzenlos. Er bereitet dem Freund ein großes Begräbnis, Patroklos erhält altgriechischem Brauch gemäß ein Haaropfer – dieser Tradition entstammt das Haaropfer, das in der Homerfeier der Büste dargebracht wird.

Achilleus läßt Patroklos nach der Verbrennung in einem Hügel beisetzen. In diesem Hügel will auch er, dem sein baldiger Tod bereits bekannt ist, bestattet und so wieder mit dem Freund vereint werden.<sup>15</sup> Auf diesen Grabhügel wird mehrfach angespielt, z.B. in der endgültigen Fassung des 'Hyperion':

*Da ich die Wälder des Ida mit ihm durchstreifte, und wir herunterkamen in's Thal, um da die schweigenden Grabhügel nach ihren Todten zu fragen, und ich zu Alabanda sagte, daß unter den Grabhügeln einer vielleicht dem Geist Achills und seines Geliebten angehöre, und Alabanda mir vertraute, wie er oft ein Kind sei und sich denke, daß wir einst in Einem Schlachtthal fallen und zusammen ruhen werden unter Einem Baum [...].* (FHA 11, 619)

Alabandas Tod wird, wie der des Patroklos, von dem Freund mitverschuldet. Anders als Achilleus stirbt jedoch Hyperion dem Freund nicht nach, die beiden finden kein Doppelgrab.

Ein solches gemeinsames Begräbnis ist nur Freunden möglich, die über keine engeren Verwandten verfügen. Hyperion ist jedoch an Diotima stärker gebunden, ein Begräbnis für alle drei scheint insofern keine Alternative, als dies schon für die Lebenden keine akzeptable Lösung war.

<sup>13</sup> Ein weiterer Waffentausch findet in der 'Ilias' zwischen den Gastfreunden Diomedes und Glaukos statt. (Ebd., VI 230-236)

<sup>14</sup> Vgl. Homer, Ilias XVI, hier 783-867.

<sup>15</sup> Ebd., XXIII.

Auch die Verbindung von Hyperion und Diotima steht im Zeichen eines homerischen Freundespaars, wie aus Diotimas Worten hervorgeht:

*Du wirst Erzieher unsers Volks, du wirst ein großer Mensch seyn, hoff' ich. Und wenn ich dann dich so umfasse, da werd' ich träumen, als wär' ich ein Theil des herrlichen Manns, da werd' ich frohlokken, als hättest du mir die Hälfte deiner Unsterblichkeit, wie Pollux dem Kastor, geschenkt, o! ich werd' ein stolzes Mädchen werden, Hyperion!* (FHA 11, 691)

Diotima spielt hier auf den elften Gesang der 'Odyssee'<sup>16</sup> an, wo berichtet wird, wie Kastor nach dem Tod des geliebten Zwillingbruders Polydeukes Zeus bittet, seine eigene Unsterblichkeit teilen zu dürfen. Der Göttervater gewährt die Bitte, so daß Kastor und Polydeukes jeweils abwechselnd einen Tag im Hades verbringen. Zum Zeichen ihrer den Tod überschreitenden Liebe versetzt er sie als Sternbild an den Himmel.

Von Hyperion verlassen schreibt ihm Diotima: „Nur das Feld der Sterne zieht mein Auge noch an.“ (FHA 11, 570)

Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang auch nicht als Zufall zu werten, daß in der vorletzten Fassung des 'Hyperion' das Zerwürfnis zwischen Hyperion und seinem engsten Freund, der dort noch den Namen Notara trägt, folgendermaßen zustande kommt:

*öffne geschwinde die Fenster, rief ich einem [...] zu; was hast du, Hyperion? fragt' ein anderer. Dort gehn die Dioskuren am Meer' herauf! rief ich freudig. Zufällig sah' ich einen Augenblick drauf in den Spiegel; ich glaubte drinn ein zweideutig Lächeln an Notara zu bemerken. [...] Das war mir ein Dolch in's Herz. Ich glaubte mein Heiligstes verunehrt, meine beste Freude verlacht, von meinem letzten Freunde mein Innerstes verspottet. Ich sprang auf und eilte fort.* (FHA 10, 283)

Nicht nur Melite, auch deren Nachfolgefigur Diotima steht in engem Bezug zu einem Fluß:

*Sie war mein Lethe, diese Seele, mein heiliger Lethe, woraus ich die Vergessenheit des Daseyns trank, daß ich vor ihr stand, wie ein Unsterblicher, und freudig mich schalt, und wie nach schweren Träumen lächeln mußte über alle Ketten, die mich gedrückt.* (FHA 11, 652)

<sup>16</sup> Vgl. Homer, Odyssee XI 298-304.

Der griechischen Mythologie nach ist die Lethe ein Grenzfluß der Unterwelt. Gleiches gilt für den Styx, in dessen Fluten Thetis ihren Sohn Achilleus badete, um ihn unverwundbar zu machen. Im 'Hyperion' wird auf diese Begebenheit verwiesen: „In Fluthen der Freude und Begeisterung warfen hier, wie Achill in den Styx, die griechischen Jünglinge sich, und giengen unüberwindlich, wie der Halbgott, hervor.“ (FHA 11, 593)

Setzt man Styx und Lethe gleich, so läßt sich die These aufstellen, Hyperion (= Achilleus) „bade“ in der Liebe zu Diotima (= Styx), so daß er die Schlachten, Alabandas und Diotimas Tod sowie weitere Enttäuschungen ertragen kann (= unverwundbar).

Hyperion wird nicht nur einem Heroen, sondern auch verschiedenen Göttern gleichgesetzt. Sein Name weist auf den Titan Hyperion hin, subtile Hinweise deuten seinen Bezug zu Helios und Apollon an.<sup>17</sup> Hyperion vergleicht sich außerdem mit Hephaistos:<sup>18</sup> „spottet dieses Vulkans nicht, wenn er hinkt, denn ihn haben zweimal die Götter vom Himmel auf die Erde geworfen.“ (FHA 11, 662)

Auf Hyperions Verhältnis zu den einzelnen Gottheiten soll hier nicht weiter eingegangen werden, es sei lediglich festgestellt, daß es im 'Werther' keine Entsprechung findet. Mit homerischen Helden identifiziert sich aber auch Werther:

Wenn ich so des Morgens mit Sonnenaufgange hinausgehe nach meinem Wahlheim, und dort im Wirthsgarten mir meine Zukkererbsen selbst pflükke, mich hinsetze, und sie abfädme und dazwischen lese in meinem Homer. Wenn ich denn in der kleinen Küche mir einen Topf wähle, mir Butter aussteche, meine Schoten an's Feuer stelle, zudekke und mich dazu setze, sie manchmal umzuschütteln. Da fühl ich so lebhaft, wie die herrlichen übermüthigen Freyer der Penelope Ochsen und Schweine schlachten, zerlegen und braten. Es ist nichts, das mich so mit einer stillen, wahren Empfindung ausfüllte, als die Züge patriarchalischen Lebens, die ich, Gott sey Dank, ohne Affektation in meine Lebensart verweben kann.<sup>19</sup>

Werther sieht sich hier als einen der Freier, die „Zukkererbsen“ symbolisieren für ihn „Ochsen und Schweine“. Seine Identifikation scheint insofern treffend, als auch Lotte, ebenso wie Penelope, „schon verge-

<sup>17</sup> Vgl. Wolfgang Binder [wie Anm. 9], 135-143.

<sup>18</sup> Lat. Vulcanus.

<sup>19</sup> Johann Wolfgang Goethe [wie Anm. 3], 121.

ben“<sup>20</sup> und die Rückkehr von Albert bzw. Odysseus bereits abzusehen ist. Diese Parallele scheint Werther aber zu verdrängen.<sup>21</sup>

Wie sehr Werther seine Lektüre stilisiert, indem er ihr – ähnlich der in 'Hyperions Jugend' dargestellten Homerfeier – erst eine artifizielle Kulisse schafft, wird daran deutlich, daß er zu einem Wirtshaus wandert. Dort läßt er sich aber nicht wie üblich bedienen, wobei er in der so gewonnen Zeit Homer lesen könnte, sondern er kümmert sich entgegen sonstiger Gewohnheit selbst um die Essenszubereitung. Statt diese aber zügig abzuschließen um dann ungestört zu sein, wechselt er immer wieder zwischen „abfädmen“ – was bei der für eine Person benötigten Erbsenmenge nicht so langwierig und kraftraubend sein sollte, daß wiederholte Pausen erforderlich werden – und Lektüre. Darauf dünstet er die Zuckererbsen, wobei er sich nicht mit der Zubereitung einer Ergänzung des recht kärglichen Gerichts abgibt, sondern wiederum liest.

Werthers Abschlußkommentar, daß er ohne „Affektation“ handle, grenzt also bei objektiver Betrachtung an Ironie. Allerdings müßte Werthers Verhalten gar nicht so gewollt wirken, um seine Selbsteinschätzung zu desillusionieren. Bereits die Tatsache, daß er sich äußert, zeigt, daß er nicht unmittelbar handelt. Werther erlebt seine Umwelt nicht direkt, sondern durch Homer vermittelt.<sup>22</sup>

Nachdem Werther eine Arbeit bei Hof angenommen hat, wechselt seine Identifikationsfigur. Als er aus der adeligen Gesellschaft gewiesen wird, reagiert er folgendermaßen:

Ich machte der vornehmen Gesellschaft mein Compliment, gieng und setzte mich in ein Cabriolet und fuhr nach M.. dort vom Hügel die Sonne untergehen zu sehen, und dabey in meinem Homer den herrlichen Gesang zu lesen, wie Ulyß von dem treflichen Schweinhirten bewirthet wird. Das war all gut.<sup>23</sup>

Odysseus' Mahl bei dem Schweinehirten Eumaios stellt für Werther ein Gegenbild zu dem Standesbewußtsein seiner eigenen Umgebung dar.<sup>24</sup> Später erwähnt Werther noch einmal Odysseus:

<sup>20</sup> Ebd., 114.

<sup>21</sup> Vgl. Carol E. W. Tobol und Ida H. Washington [wie Anm. 4], 589.

<sup>22</sup> Vgl. Sture Packalén, „... trinke meinen Kaffee dort und lese meinen Homer“. Zu Goethes Homer-Aneignung im 'Werther'. In: *Studia neophilologica* 62/2, 191.

<sup>23</sup> Johann Wolfgang Goethe [wie Anm. 3], 151.

<sup>24</sup> Vgl. Friedhelm Marx [wie Anm. 5], 126.

Ich erinnere mich so lebhaft, wenn ich manchmal stand, und dem Wasser nachsah [...]. Siehe mein Lieber, das ist doch eben das Gefühl der herrlichen Altväter! Wenn Ulyß von dem ungemessenen Meere, und von der unendlichen Erde spricht, ist das nicht wahrer, menschlicher, inniger, als wenn jizzo jeder Schulknabe sich wunder weise dünkt, wenn er nachsagen kann, daß sie rund sey.<sup>25</sup>

Wiederum steht Werther im Gegensatz zu seinem Vorbild. Als Müßiggänger unterscheidet sich Werther von dem tatkräftigen Odysseus, der sich, anders als Werther, nicht in die Ferne, sondern nach Hause sehnt. Dies läßt sich als intendierte Ironie auslegen<sup>26</sup>, im 'Hyperion' scheint solches nicht auffindbar.

Anders als Hyperion kann Werther sein Homerinteresse nicht mit seinen Freunden teilen; er erweist sich so als dauerhaft isoliert.

Den jungen V., der an einem Austausch über Homer durchaus interessiert scheint, lehnt Werther ab:

Vor wenig Tagen traf ich einen jungen V. an, ein offner Junge, mit einer gar glücklichen Gesichtsbildung. Er kommt erst von Akademien, dünkt sich nicht eben weise, aber glaubt doch, er wüßte mehr als andere. Auch war er fleißig, wie ich an allerley spüre, kurz er hatt' hüpsche Kenntnisse [...] kramte viel Wissens aus, von Batteux bis zu Wood, von de Piles zu Winkelmann [...]. Ich ließ das gut seyn.<sup>27</sup>

Werther bemerkt offensichtlich nicht, daß er denselben Fehler wie der Junge begeht. Während dieser ein wenig eingebildet auf seine Kenntnis der Sekundärliteratur – die im 'Hyperion' übrigens überhaupt keine Rolle spielt – scheint, blickt Werther auf ihn herab, da er nicht wie er selbst den Originaltext studiert.

Auch mit Lotte und Albert kommt es zu keinem Austausch über Homer, obwohl er zum Geburtstag von ihnen eine Homeredition erhält: „Es waren zwey Büchelgen in duodez dabey, der kleine Wetsteinische Homer, ein Büchelgen, nach dem ich so oft verlangt, um mich auf dem Spaziergange mit dem Ernestischen nicht zu schleppen.“<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Johann Wolfgang Goethe [wie Anm. 3], 155.

<sup>26</sup> Vgl. Rolf C. Zimmermann, Das Weltbild des jungen Goethe, Bd. 2, München 1979, 188.

<sup>27</sup> Johann Wolfgang Goethe [wie Anm. 3], 109.

<sup>28</sup> Ebd., 140.

Beide Ausgaben enthalten neben dem griechischen Text eine lateinische Übersetzung, auf die Werther angewiesen zu sein scheint. Die neugriechischen Protagonisten des 'Hyperion' können Homer anscheinend problemlos im Original lesen.

Ebenso wie Odysseus kehrt Werther von seiner Irrfahrt nach „Wahlheim“<sup>29</sup> zurück, er handelt also wie der von ihm bewunderte Held.

Odysseus wird auch im 'Kallias'-Fragment gerühmt:

*Zufällig traf ich auf die Stelle, wo der kluge Laërtiade, und Diomedes, der wilde nach dem Schlachttag' hingehn nach Mitternacht, durch Blut und Waffen ins Lager der Feinde, wo die Thrazier ermattet von der Arbeit des Tags, ferne von den Feuern der Wächter im tiefen Schlafe liegen. Diomedes wütet, wie ein zürnender Löwe, unter den Schlafenden ringsumber. Indeß bindet Ulysses die treflichen Rosse, zu erfreulicher Beute. [...]*

*Und nun die Siegesfreude nach dem ungeheuren Wagestück! [...]*

*Diß war auch dir bereitet, rief's mir zu, und ich hätte mein glühendes Gesicht in der Erde bergen mögen, so gewaltig ergriff mich die Schaam vor den unsern und Homeros Helden! (FHA 10, 40)*

Bei näherer Betrachtung des von Hyperion wiedergegebenen 'Ilias'-Abschnitts<sup>30</sup> verwundert Hyperions Lobpreisung der Helden, laufen die tatsächlichen Vorgänge doch folgendermaßen ab: Diomedes und Odysseus verlassen das Lager der Griechen zur Spionage bei den Troern. Unterwegs bemerken sie einen Späher der Gegenseite. Anstatt ihn nun offen anzugreifen, geben sie ihm darauf etwas Vorsprung, um ihn dann hinterrücks zu überrumpeln. Sie überwältigen ihn und entlocken ihm, indem sie ihm das Leben versprechen, alle Informationen. Darauf brechen sie ihr Wort und töten den Wehrlosen – diese Begebenheit spart Hyperion völlig aus. Dann schleichen sie in das, wie sie durch ihren Informanten wissen, unbewachte Lager der Thraker, wo Diomedes die Schlafenden hinmetzelt – was Hyperion nach zeitgenössischer Vorstellung eher feig erscheinen sollte – und Odysseus den Pferderaub vorbereitet. Diomedes will noch weiter fortfahren, doch Athene mahnt zur Rückkehr – Diomedes ist nicht einmal vernünftig genug, das Morden rechtzeitig zu beenden – und die Helden kehren sicher zurück.

Mag dieses Verhalten zwar kriegsdienlich sein und zur Zeit Homers auch nicht nach unseren moralischen Vorstellungen bewertet worden

<sup>29</sup> Ebd., 111.

<sup>30</sup> Vgl. Homer, Ilias X 469-579.

sein, so muß Hyperions Sichtweise dennoch überraschen. Setzt man voraus, daß für dieses frühe Bruchstück schon eine ähnliche Fortsetzung geplant war, wie sie der vollendete 'Hyperion' zeigt – was natürlich fraglich ist –, so kann man Hyperions Rezeption mit seinen eigenen Kriegserlebnissen in Zusammenhang bringen.

Sein anfänglicher Kriegsenthusiasmus, der möglicherweise der Lektüre der 'Ilias' entspringt, wird durch seine eigenen Erlebnisse erschüttert. Die Ereignisse bei der Übergabe Misistras, das grausame Morden und Plündern der eigenen Truppe, das durchaus in vielem mit dem Verhalten von Diomedes und Odysseus korreliert, lösen bei Hyperion eine Krise aus, deren Auswirkungen zu Diotimas Tod führen.

Hyperions Homerrezeption erweist sich folglich als verhängnisvoll, ebenso verhält es sich mit der Werthers.

Als er wieder zu Lotte kommt, hat diese nicht wie Penelope treu gewartet, sondern in der Zwischenzeit geheiratet. Während Odysseus seine Rivalen tötet und ans Ziel seiner Wünsche gelangt, kann Werther sich nicht durchsetzen.<sup>31</sup> Da Homer Werthers Realität nicht mehr gerecht wird, wendet er sich anderer Lektüre zu, er schreibt: „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt.“<sup>32</sup> Durch den Übergang zu den düsteren Gesängen Ossians wird auf subtile Weise der Ausgang des Romans vorweggenommen.<sup>33</sup> Werthers Lektüre läßt unmittelbar auf seinen seelischen Zustand schließen.

Auch im 'Hyperion' werden die Handlungsabläufe von den Homerzitataten widergespiegelt, anders als im 'Werther' werden auch die Beziehungen zwischen den Figuren auf subtile Weise mit Homerzitataten unterlegt. Im Gegensatz zu Werther gibt Hyperion die Homerlektüre nicht auf. Wie Werther teilt aber auch Hyperion das Schicksal seines bevorzugten Helden nicht. Indes Achilleus bald nach dem Tod des Freundes stirbt, lebt Hyperion weiter, Achilleus wird nicht mehr erwähnt. Dagegen wird nun Odysseus für einen bildlichen Vergleich herangezogen:

<sup>31</sup> Vgl. Friedhelm Marx [wie Anm. 5], 126.

<sup>32</sup> Johann Wolfgang Goethe [wie Anm. 3], 159.

<sup>33</sup> Darüber, wie bewußt Goethe dieses Mittel einsetzte, gibt Henry Crabb Robinsons Tagebucheintragung vom 2.8.1829 über ein Gespräch mit Goethe Aufschluß: „He spoke of Ossian with contempt and said: »No one remarked that while Werther is in his senses he talks about Homer, and only after he grows mad is in love with Ossian.«“ (Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke, II. Abteilung, Bd. 11, Frankfurt a.M. 1993, 142.)

*Es ist auch herzzerreißend, wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht, und alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten! Sie leben in der Welt, wie Fremdlinge im eigenen Hause, sie sind so recht, wie der Dulder Ulyß, da er in Bettlersgestalt an seiner Thüre saß, indeß die unverschämten Freier im Saale lärmten und fragten, wer hat uns den Landläufer gebracht? (FHA 11, 776 f.)*

Die Homerpassage, auf die hier angespielt wird, das Freiermahl, ist die einzige, mit der sich sowohl Hyperion als auch Werther auseinandersetzen.

Werther betrachtet die Szene jedoch aus einer anderen Perspektive, er läßt die Situation seines Liebeshelden Odysseus völlig unbeachtet und erlebt sich als Freier. Werther stellt sich bei seiner Homerlektüre immer auf die Seite der gegenwärtigen Gewinner.

Hyperion hingegen, einer derer, die „den Genius noch achten“, versetzt sich in die Position des Odysseus, welche, obwohl dies nicht erwähnt wird, langfristigen Erfolg verspricht.

Daß diese Anspielung auf späteren Erfolg wohl doch bewußt intendiert ist, zeigt sich, wenn man einen eingeklammerten Abschnitt der vorletzten Fassung des 'Hyperion' heranzieht. Das Motiv taucht bereits dort in einer anderen Variation auf, Hyperion äußert sich folgendermaßen: „wir sind, wie der Hund des Ulyß, verachtet, von Schlechten hinausgeworfen, auf Stroh, und liegen und kränkeln und hoffen bessere Tage wie jener die Rückkehr des Herrn“ (FHA 10, 383 f.).

Hier wird von der Heimkehr des Odysseus berichtet, bei der ihn nur sein alter Hund nach 20jähriger Abwesenheit sofort erkennt. Der Hund ist aber in einem so schlechten Zustand, daß er nicht einmal aufstehen kann, um Odysseus zu begrüßen, sein baldiger Tod ist abzusehen.<sup>34</sup>

Odysseus wird als Bettler in einer dem Hund vergleichbar elenden Situation dargestellt, er kann sich aber aus ihr erheben. Man darf also annehmen, daß Hyperion glaubt, daß letztendlich doch die, welche „das Schöne lieben und es pflegen“, den Sieg davontragen.

Letztendlich wird man die Tatsache, daß Werther von Homers Werken lediglich die 'Odyssee', Hyperion hingegen zunächst die 'Ilias' und erst gegen Ende des Romans die 'Odyssee' liest, auf die verschiedenen Charaktere der Protagonisten zurückführen dürfen: Hyperion ist zu-

<sup>34</sup> Vgl. Homer, Odyssee XVII 291-303.

nächst kriegsbegeistert und erweist sich als fähiger Heerführer. Ihn entflammt die Darstellung der Schlachten, die in der 'Ilias' den größten Raum einnehmen, sicherlich. Werther dagegen schreibt im Brief vom 25. Mai, er habe sich die Absicht in den Krieg zu ziehen – gegen seine sonstige Art – schnell ausreden lassen; er geht so weit, die Idee selbst als „Grille“ zu bezeichnen. Am deutlichsten zeigt sich seine geringe Befähigung zum Umgang mit Waffen aber bei seinem Suizid: Sein Schuß ist so ungeschickt, daß sein Tod erst nach zwölf Stunden qualvollen Leidens eintritt.

Während in den 'Leiden des jungen Werthers' die Bezugnahme auf literarische Werke, auch auf Homers 'Odyssee', in erster Linie der Untermalung von Werthers gegenwärtigen Gemütszuständen dient, erfüllt die Intertextualitätsbeziehung zu Homer im 'Hyperion' eine andere Rolle. Die Homerverweise dienen hier in erster Linie zur Durchdringung der neugriechischen Gegenwart durch die Antike. Die Stilisierung der Antike ist extrem ausgeprägt, sie wird als goldenes Zeitalter, von dem neben der Literatur nur noch die Ruinen Zeugnis geben, dargestellt. Durch die Identifikation der Protagonisten mit homerischen Helden wird eine Heroisierung erreicht, ihr Leben scheint bereits vorherbestimmt. Dies zeigt sich z.B. an Alabandas Tod, welcher aufgrund der Gleichsetzung mit Patroklos unvermeidbar scheint. Auch Hyperions Leben ist durch seine Identifikation mit Achilleus vorgezeichnet, er muß seine Geliebten verlieren. Die Parallelisierung endet allerdings, da Hyperion nicht kurz nach dem Tod seiner Freunde stirbt; dieser Bruch wird durch den Wechsel von der 'Ilias' zur 'Odyssee' ermöglicht.

\*

Der Vergleich der Homerrezeption in 'Die Leiden des jungen Werthers' und Hölderlins 'Hyperion' zeigt, daß die Technik des Zitierens äußerlich weitgehend übereinstimmt. Der 'Hyperion' enthält deutlich mehr Verweise, den ersten stellt der Titel selbst dar. In beiden Werken wird die Handlung subtil durch Homerzitate unterlegt und so vorweggenommen. Werther selbst identifiziert sich zunächst mit den Freiern der Penelope, später mit Odysseus. Hyperion läßt sich aufgrund eines komplizierten Verweissystems mit Achilleus gleichsetzen. Anders als im 'Werther' werden auch die anderen Protagonisten mit homerischen Helden parallelisiert. Das verfehlte Verhalten Werthers und Hyperions läßt sich

auf ihre subjektive Homerrezeption zurückführen. In beiden Fällen kommt es zu einem Bruch mit den ursprünglichen Identifikationsfiguren. Im 'Hyperion' werden durch Homerzitate die Durchdringung der neugriechischen Gegenwart durch die Antike und eine Heroisierung erreicht.

# Nodier und Hölderlin, eine geheime Seelenverwandtschaft

Von

Marc Kauffmann

Jede Rezeption eines dichterischen Werkes im Ausland, insbesondere wenn es in Fremdsprachen übersetzt wird, ist sicher abhängig von den geistigen Affinitäten der Vermittler, aber auch von Umständen, in denen der Zufall der Begegnungen immer mit den Notwendigkeiten des Zeitgeistes streitet, um die wahren Gründe der Grenzüberschreitungen zu bestimmen. Das Wissen um die Hintergründe und Gegebenheiten, die ein Übertragen erlaubt haben, verliert sich aber mit der Zeit mehr oder weniger. Diesen Zusammenhang nachzuvollziehen, kann jedoch wichtige Elemente ans Licht bringen, die vielleicht nicht für die Erklärung des Werkes selbst, aber für den Kontext seiner Verbreitung im literarischen Feld wirken. Trotz der Babelschen Zerstreuung der nationalen Sprachen und Literaturen gibt es einen europäischen Raum, in welchem ein Teil der Bedeutung der Hauptwerke der abendländischen Dichtung eingebettet ist und für uns leise fortlebt.

Die französische Romantik war sehr dynamisch im Entdecken der europäischen Literaturen. So hat die englische Literatur von der ständigen Arbeit der Pariser Kritiker sowie der Anglomanie der Hauptschriftsteller stark profitiert. Die deutsche Literatur hingegen erlangte einerseits durch die Deutschlandreise (1803/04) von Germaine de Staël, veröffentlicht während der Regierungszeit Napoleons, Anerkennung, andererseits durch die Vermittlung des Elsasses, aus dem viele der ersten Übersetzungen der neuen Literatur, der romantischen wie der nicht romantischen, öfters fragmentarisch, kamen. Zu dieser Zeit war Hölderlin völlig unbekannt in Frankreich.

Hölderlin wurde zum erstenmal in französischer Sprache im Oktober 1831 rezipiert in der Straßburger Monatsschrift 'Nouvelle Revue Germanique' (1831, T. IX, n° 34, 155-169), deren Herausgeber zu jener Zeit der Philosoph und Pädagoge Joseph Willm war. Die Zweisprachigkeit von Willm, der unter anderem Kant und Hegel sowie Schelling, Jean Paul und Heine ins Französische, Guizot und Villemain ins

Deutsche übersetzt hatte<sup>1</sup>, hatte ihn immer schon zu freien Übersetzungen aus deutschen Zeitungen befähigt. Wie viele gelehrte Elsässer war Willm gut vertraut mit dem 'Morgenblatt'. Der Fall Hölderlin war ihm daher bekannt; er spricht noch von ihm im dritten Band seiner monumentalen 'Histoire de la philosophie allemande' (1846-1849), in der er 'Hyperion' zitiert.

Diese Einführung besteht aus einer biographischen Skizze, einem Überblick über 'Hyperion' sowie aus der Übersetzung von fünf Briefen des „Romans“, die den Krieg für die Befreiung Griechenlands als rechtmäßig erklären. Der letzte Brief aber gibt unverkürzt den heftigen Angriff Hölderlins gegen die deutsche Lebensart. Das Gesamte kann zweifellos als Dokument des literarischen und politischen Kampfs im Elsaß betrachtet werden, zu welchem das Lied von Ehrenfried Stöber 'Griechenlands Erwachen' im 'Morgenblatt' (1821) den Anstoß gegeben hat. Mehr als in Schwaben fand der Philhellenismus großen Anklang in der elsässischen Gesellschaft, wo die meisten Anhänger der Republik geblieben waren und nur sehr wenige wieder zu Royalisten geworden sind. Vom Bauernsohn und der Arbeiterin in den Textilfabriken bis zum Industriekapitän fühlten sich alle betroffen, wollten teilnehmen und mithelfen. Die von Varnhagen so bezeichnete „Griechenzeit“ muß schon als Hauptgrund dieser grenzüberschreitenden Rezeption, ganz in Einklang mit der sogenannten schwäbischen Schule, anerkannt werden.

Dieses erste Einführen Hölderlins und seines Doppelgängers Hyperion fügt sich in der 'Nouvelle Revue Germanique' in eine ganze Reihe von Rezensionen deutschsprachiger Veröffentlichungen ein, die von den Griechen und Griechenland handelten und die man dem französischen Publikum präsentieren wollte. Die Nachblüte griechischer Studien an deutschen Universitäten läßt sich selbst als eine ferne, ebenso grenzüberschreitende Folge der revolutionären Ereignisse verstehen. Doch damit erschöpfen sich weder die historisch-kritische Bedeutung noch der geistige Wert der ersten Präsentation Hölderlins in Frankreich.

Der Kampf für Griechenlands Befreiung gehört in Frankreich zu den Hauptthemen der romantischen Revolution, denn er wirkte überall als Fortsetzung der Ideen der großen Revolution unter der Restauration und zugleich als Mittel gegen die Annexion der neuesten Literatur

<sup>1</sup> Marc Kauffmann, Joseph Willm (1792-1853): une vocation de philosophe et d'éducateur. In: Saisons d'Alsace, 1985/90, 53-89.

durch die dominierende royalistische Kritik, die der Romantik vorwarf, eine „poésie de la métaphysique“ zu sein. Orpheus war aber nicht mehr von den Göttern beseelt. Im Gegenteil, er begeistert sich fortan für das Gegenwärtige, wenn er sich damit auch die schlimmsten Enttäuschungen bereitet. Wie es Paul Bénichou gezeigt hat: Was sich da abgespielt und widergespiegelt hat, verrät die Stellung des Dichters in der modernen Gesellschaft. In wenigen Jahren hatte sich die Lage der Dichtung so verschlimmert, daß kaum noch eine Erneuerung zu erwarten war. Es schien, als wären die Würfel im Abendland gefallen. So leben wir jetzt, dachten in diesen Jahren viele von den besten Köpfen, nicht in der Zeit der Entgötterung, sondern der Entpoetisierung der Welt. Kein Gott aber kann uns davor retten. Aus dieser Verzweiflung heraus wurden unablässig und eifrig Zeichen einer Auferweckung im Weltlauf gesucht. „Die einzige Neuigkeit, die sich ergab, stand sozusagen nur im Zusammenhang mit den streitenden Taten, [...] den revolutionären Bewegungen, dem Befreiungskampf Griechenlands, der Freiheit.“<sup>2</sup>

Der Autor dieses seltsamen Aufsatzes könnte in Wirklichkeit Charles Nodier sein, der unermüdliche Entdecker von Unbekannten, der der gesamten französischen Romantik ihre unsichtbare Einheit gab. Wenn es nicht Nodier selbst ist, so ist es sicherlich jemand aus seinem Umkreis, jemand, der seine Ansichten über die Lage des Dichters teilt.

Da man bislang nur über einen Bruchteil der Nodierschen Korrespondenz verfügt, muß man sich mit Merkmalen behelfen, an denen sich dieser Autor erkennen läßt und mit welchen man diese Zuwendung begründen kann. In dieser Hinsicht ist der Stil des Artikels, der sich durch seinen Parisianismus kennzeichnet und dadurch im Gegensatz zu den übrigen Artikeln der Zeitschrift steht, eben ein starkes Indiz dafür, daß ihm die Urheberschaft zugeschrieben werden kann. Bei dessen Verfasser handelt es sich nämlich um einen Schriftsteller ersten Ranges und zugleich auch um einen hochgelehrten Bibliophilen: Die kurzen Quellenangaben sind alle präzise. Die ironischen Sticheleien entsprechen auch der Nodierschen Manier, ebenso wie die versteckten Anspielungen auf Einzelheiten seiner privaten Sphäre, mit denen er fast alle seine Texte zu spicken pflegte. Das Glück, eine eigene Bibliothek zu haben, und die Gefahr, wahnsinnig zu werden, wenn man versucht, verlorene Manuskripte aus dem Gedächtnis wiederherzustellen, passen ganz gut zur damaligen Lage und Geisteshaltung Nodiers.

<sup>2</sup> Paul Bénichou, *Le sacré de l'écrivain 1750-1830*, Paris 1983 (1973), 318 f.

Was noch als weiteres Indiz gewertet werden kann, ist die Tatsache, daß ausgerechnet einer seiner vertrauten Freunde, Philarète Chasles, diesen Text wieder aufgriff und neu bearbeitete. Fünf Jahre später, nämlich am 18. Dezember 1836, nach einer Reise durch die Schweiz und das Elsaß, veröffentlichte der Publizist Chasles in der 'Revue de Paris' (T. XXXVI, 201-209) einen Aufsatz, der den lapidaren Titel 'Hölderlin' trug. Ohne andere Nachforschungen schrieb er seinen Text in einem viel subjektiveren Stil als Nodier, selbst wenn das Ganze perspektivisch entschieden romantisch blieb.

Wenn auch Nodier keine direkte Kenntnis Deutschlands hatte, stand er doch in Verbindung mit einigen deutschsprachigen Korrespondenten. Aus ständiger Geldnot, aber hier noch viel mehr auf Grund seiner Neigung zum Mystifizieren, sandte Nodier diesen Text 1829 nach Straßburg, wo er als Junge von 14 Jahren mit dem gefürchteten Eulogius Schneider, dem Hauptpropagandisten des Terrors im Elsaß, Umgang hatte.<sup>3</sup> Als Oberbibliothekar des 'Arsenal' an der Seine in Paris war dieser Verehrer Werthers recht gut vertraut mit der 'Nouvelle Revue Germanique'. Vielleicht ist auch die Erwähnung von Hölderlins Geschick in diesem Artikel teils als eine ironische Antwort, teils als Gegenmittel auf die Veröffentlichung der 'Poésies allemandes' (1830) von Gérard de Nerval zu verstehen. Die Lage des Dichters ist dort drüben nicht besser als hier, wollte man zu bedenken geben, und verstärkte dies mit der Übersetzung des vorletzten Briefes von Hyperion an Bellarmin.

Neugierig auf alles und scharfsinnig wie kein anderer, fühlte sich Nodier sofort berührt von der Lage Hölderlins, so wie sie ihm mitgeteilt wurde. In seiner Erzählung 'Jean-François-les-Bas-Bleus' bedauert er auch das starke, unaufhaltsame Zurückgehen der Herrlichkeit des Dichters oder des Sehers. Der Bewohner der Rue d'Anvers in Besançon ist ein Seelenverwandter des späten Hölderlin mit „seinem traurigen nachdenklichen Blick und seinen unerschütterlich auf einen hohen Punkt des abendländischen Horizonts starrenden Augen“.<sup>4</sup> Sicher ent-

<sup>3</sup> Jean Larat, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844)*. Etude sur les origines du romantisme français, Paris 1923 (ND 1973), 363.

<sup>4</sup> Ganz übereinstimmend mit Brentanos Brief vom 20.1.1810 an Philipp O. Runge, in dem er über Hölderlin berichtet: „Manchmal wird er dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens, meistens aber glänzt sein apokalyptischer Stern Wermuth wunderbar rührend über das weite Meer.“ Zitiert bei Ka-



wirft Nodier keine neue Lehre vom Genie und der Kunst des Dichters. War dafür denn noch die Zeit? Mit ihm aber beginnt die noch immer andauernde Zeit der Trauerarbeit der Dichtung. Der Aufsatz beschreibt Hölderlin in der Lage, in der er seit 1807 war, und zugleich „die Trauer der toten Dichtung“, die er in sich trug, „in einer Welt, die ganz unsicher geworden ist“. Hyperions abenteuerliches Leben und seine bitteren Enttäuschungen in der *vita activa* dauern so lange an, wie man eine Note aushalten kann, was sich schon im Lebenslauf des Dichters gezeigt hat.

Wie Hölderlin zeichnet sich Nodier durch „eine außerordentliche Verbindung von schwärmerischer Empfindsamkeit und Weltabgewandtheit aus, die ihn radikal vom Zeitgeist [sowie von den Kreisen, in denen er lebte] unterscheidet und vereinsamen läßt.“ [...] „Im romantischen Zusammenklang erhob sich seine Stimme ganz eigenartig, entbunden von allem, was ist, und im Versuch, die Grenzen des Lebens zu überschreiten.“<sup>5</sup>

Ohne die Verhältnisse genauer zu kennen, war sich Nodier schmerzhaft bewußt, daß die geistige und materielle Situation Hölderlins in seinem Turm daher rührte, daß er in Deutschland völlig unverstanden blieb, während der Dichter seinen 'Hyperion', wenn auch mit Furcht, „der Liebe der Deutschen“ versprochen und gewidmet hatte. Von dem fernen Illyrien hatte Nodier vor Jahren geschrieben: „Gäbe es heute zufälligerweise ein schöpferisches Genie wie Homer, so würde ihm etwas ganz Wichtiges fehlen, das Homer gefunden hatte: eine Welt, die ihn versteht.“<sup>6</sup>

Deutschland aber, zersplittert und noch ohne Einheit, war nicht die einzige Nation, die unfähig war, ihre sinnigsten und tiefsten Dichter zu lieben, mit ihrem unheimlichen Drang zur Freiheit und ihrer sowohl ursprünglichen wie unschuldigen Art der Erkenntnis, wo die Erdichtung mit den Wahrheiten des Ausdrucks an Schönheit wetteifert. Hat die Revolution nicht Chénier geköpft und Vittorio Alfieri zutiefst verbittert? In Wirklichkeit ist es ganz Europa, das sich während des gesamten 19. Jahrhunderts und bis ins vergangene 20. Jahrhundert bemüht hat, das dichterische Genie des Abendlandes ins Elend zu stoßen.

\*

tharina Kaspers: „Der arme Hölderlin“. Die stilisierte Dichterfigur in der Rezeption der Romantik. In: HJb 27, 1990/91, 169 f.

<sup>5</sup> Paul Bénichou, *L'école du désenchantement*, Paris 1992, 98 und 340.

<sup>6</sup> Rudolf Maixner, *Charles Nodier et l'Illyrie*, Paris 1960.

Il est bon d'avoir une bibliothèque à soi et de la passer en revue de temps en temps. Cela ramène à d'anciens amis qu'on avait eu le tort d'oublier pour des nouveaux-venus qui ne les valent pas. Or, dans la dernière inspection que j'ai faite de ma bibliothèque, je suis tombé sur deux modestes volumes qui avaient produit sur moi, il y a plus de vingt ans, une profonde impression. Je me suis mis à les relire, et je fus frappé, comme à la première lecture du génie poétique et des nobles sentiments de leur auteur. Voilà, me suis-je dit, du vieux qui vaut du nouveau, et j'allai en conséquence aux renseignements sur Hölderlin qui a fait ces deux volumes, intitulés : *Hypérion ou l'Ermite en Grèce*. Je ne fus pas heureux dans mes recherches : Hölderlin, Hypérion, sont des noms presque inconnus dans le monde littéraire. J'appris pourtant de *Menzel*<sup>7</sup> que Hölderlin était le poète lyrique le plus distingué parmi ceux du tempérament bilieux, et de Meusel<sup>8</sup> qu'il était entré aux petites maisons de Tubingue en 1806. C'était assez pour piquer ma curiosité ; mais j'eus beau m'adresser aux dictionnaires encyclopédiques et aux histoires littéraires qui coûtent tant d'argent, ils ne m'apprenaient rien sur mon héros. Je pris enfin le parti de consulter un ami de Tubingue, qui s'empressa de me communiquer le peu qu'il savait lui-même de la vie d'un homme aussi distingué que malheureux.

Jean-Christien-Frédéric *Hölderlin*, un des plus beaux hommes de son temps, naquit le 29 mars 1770 à Lauffen, petite ville sur le Neckar, où son père administrait les biens de l'église. Il entre au séminaire protestant de Tubingue en 1788, à cette époque remarquable où la philosophie de Kant sapait les fondements de l'édifice élevé par Wolf et Leibniz. L'esprit ardent de Hölderlin ne resta pas indifférent à cette lutte des idées, et pendant son cours de philosophie il apprit à marcher sur les traces des novateurs. Mais bientôt il se fraya une route nouvelle,

<sup>7</sup> Dans son ouvrage sur la littérature allemande.

<sup>8</sup> Dans son *Allemagne savante*.

comme on peut s'en convaincre par la lecture d'Hypérior, et par celle de deux dissertations qui lui valurent en 1790, le grade de docteur en philosophie. Dans la première il compare *les travaux et les jours d'Hésiode avec les proverbes de Salomon*; dans la seconde il donne une *histoire des arts chez les Grecs*. Personne n'a pu me dire où Hölderlin, après avoir achevé sa théologie, passa son temps jusqu'en 1797, époque à laquelle il publia le premier volume d'Hypérior. Cet ouvrage, dont le second volume parut en 1799<sup>9</sup>, fut accueilli avec enthousiasme ; sa prose poétique promettait à l'Allemagne un grand poète de plus. Des *poésies fugitives*<sup>10</sup> insérées dans la *Thalia* et l'*Almanach des Muses* de Schiller ajoutèrent encore à la réputation de Hölderlin. Cependant la terre natale ne lui plaisait plus, il cherchait une terre de liberté. Il quitta en conséquence l'Allemagne pour accepter une place de gouverneur à Bordeaux, quand la France était encore une république. C'est là qu'il traduisit, avec un rare talent, les *Tragédies de Sophocle*, et qu'il puisa les germes d'une maladie mentale, qui ne tarda pas à prendre un caractère tellement grave, qu'il fallut le ramener en Souabe et renoncer bientôt à l'espoir de le guérir. Les uns disent qu'il devint fou par orgueil, les autres par amour, ou par suite d'une irritation cérébrale qu'il s'attira en voulant remplacer de mémoire les manuscrits qu'il avait perdus dans un voyage maritime. Il paraît que diverses causes ont concouru à priver de l'usage de sa raison un homme dont l'imagination ardente se sentait péniblement affectée par la réalité. Quoi qu'il en soit, Hölderlin entra à l'hospice des aliénés de Tübingue en 1806. Comme au bout d'un an les médecins le déclarèrent incurable, il fut placé chez un menuisier de la même ville qu'il affectionne beaucoup et chez lequel il est encore, image vivante du néant de l'homme. Cependant son âme, toujours belle, se retrempe parfois au sein de la nature. On retrouve même des étincelles de son génie dans ce qu'il écrit, surtout dans les lettres à sa mère et à sa sœur, qu'il aime au-delà de toute expression.

Il est digne de remarque qu'en passant par Paris pour retourner en Allemagne, il parcourut cette ville avec son conducteur sans lever la tête et comme s'il était poursuivi par des fantômes ; qu'encore aujourd'hui il évite de parler de Paris, et prétend ne l'avoir jamais vu, tandis qu'il aime à s'entretenir sur la cause des Grecs. Dès qu'il fut

<sup>9</sup> La seconde édition d'Hypérior parut en 1822.

<sup>10</sup> Recueillies en 1826.

informé de leur insurrection, il se remit à lire les journaux et Hypérior dont il déclama avec feu les passages les plus saillants. Mais il est temps de jeter un coup d'œil sur cet ouvrage qui, si je ne m'abuse, renferme la clef du triste état de son auteur: „Mon âme, dit Hypérior, mon âme a été arrachée à son élément comme le poisson qu'on jette sur le rivage ; elle se tourne en tout sens jusqu'à ce qu'elle soit desséchée par les rayons brûlants du soleil.“

„Hélas, si seulement il y avait pour moi une occupation quelconque dans ce monde ! une entreprise utile, une guerre sanglante, cela me ferait du bien !“

„On dit qu'une louve allaita jadis des enfants jetés dans un désert loin du sein de leur mère. Ils ont été mille fois plus heureux que moi ! ...“<sup>11</sup>

Pauvre Hypérior ! ... Pauvre Hölderlin !

Je crois en effet qu'Hypérior n'est autre que Hölderlin lui-même. Les idées qu'il prête à son héros doivent avoir été les siennes, et ces idées sont accablantes pour l'esprit qu'elles dominent exclusivement. Afin de les communiquer au monde, Hölderlin avait besoin d'un homme placé dans des circonstances où elles pussent se développer naturellement. Il choisit en conséquence pour héros de son roman – si toutefois il est permis de ranger son livre dans cette catégorie – un jeune Grec de l'île de Tîna, dont le nom, c'est Hypérior, indique le caractère. Ce jeune Grec, né avec une âme ardente et dévoré de l'amour du bien, ne rencontre que le froid égoïsme et la plus cruelle indifférence pour ses projets de ramener les hommes au sentiment de leur dignité, par le culte du *beau*. Il doit sa manière de voir à *Adamas*, qui cherche le bonheur au fond de l'Asie. Depuis le départ de ce vieillard, Hypérior se voit seul dans le monde. Cependant il se lie, à Smyrne, avec *Alabanda* qui le comprend, mais qu'il quitte à cause de ses relations avec une société secrète. Plus malheureux que jamais il retourne dans sa patrie où le cœur de *Diotima*, la plus noble des femmes, l'enrichit de ses trésors, sans lui faire oublier *Adamas*, *Alabanda* et le but de l'humanité. Il s'entretient avec *Diotima*, avec cet être angélique, de tout ce qui l'intéresse. Elle sent comme lui, elle lui découvre même ce qu'il veut et ce qu'il cherche. „Sais-tu bien, lui dit-elle un jour, sais-tu bien ce qui te consume et te manque, ce que tu cherches comme l'Alphée cherche

<sup>11</sup> Hypérior, tome premier, p. 105.

son Aréthuse, ce qui est le fond de ta tristesse ? C'est une chose passée depuis fort longtemps, on ne saurait dire au juste à quelle époque, mais elle a existé, elle existe dans ton âme ! Tu cherches un temps meilleur, un monde plus parfait que celui où nous vivons. C'est ce monde que tu embrassais dans tes amis; toi et tes amis vous êtes ce monde".<sup>12</sup>

Tout à coup Hypérion reçoit une lettre d'Alabanda qui, séparé de ses anciens amis, va combattre pour la liberté des Grecs soulevés contre leurs oppresseurs.<sup>13</sup> Hypérion le rejoint ; il espère régénérer son peuple et ramener le temps ancien qu'il considère comme le type de la perfection terrestre. Mais ses espérances sont trompées : les Grecs ne sont que des pillards, des assassins, des lâches indignes de la liberté. Hypérion, qui cherche en vain la mort dans la bataille de Tschesmé, qui perd Alabanda, dévoué au poignard de sa société secrète, et Diotima, précipitée au tombeau par la douleur – est proscrit et chargé de la malédiction paternelle. Privé des objets de son affection et chassé du sol de sa patrie, il cherche un asile en Allemagne (mettez tel autre pays que vous voudrez), dont la manière d'être le révolte. Il n'y tient pas longtemps, et retourne en Grèce pour mener une vie triste et solitaire. Cependant il a trouvé en Allemagne un ami qu'il estime assez pour lui écrire, et, à peu d'exceptions près – la correspondance d'Hypérion et de Diotima – tout le livre de Hölderlin se compose de lettres adressées par Hypérion à Bellarmin, son ami d'Allemagne. On y trouve un style fleuri et brûlant, des idées sublimes, des sentiments délicats, et une philosophie qui, pour n'être pas celle de Kant, n'est certainement pas celle de Spinoza. Elle se résume en ce peu de mots : „Le beau est Dieu, et Dieu est le beau dans les arts, les sciences, la morale et la religion. Conséquemment le monde sera en Dieu et Dieu dans le monde, du moment où les hommes comprendront et cultiveront le beau. L'absence du beau n'est que ténèbres, désespoir et néant“.

Si maintenant, comme je le suppose, Hypérion est le pseudonyme de Hölderlin, on comprendra la triste position de ce poète ; car, ne trouvant pas le beau comme il l'entendait, il ne pouvait lui rester que les ténèbres, le désespoir et le néant, c'est-à-dire plus qu'il n'en faut pour perdre la raison.

\*

<sup>12</sup> Hypérion, tome premier, p. 118.

<sup>13</sup> L'insurrection de 1770.

[Charles Nodier]

## Hyperion oder Der Eremit in Griechenland

Von

Johann Christian Friedrich Hölderlin

(Aus dem Französischen von Helmut Bertram)

Es ist gut, eine eigene Bibliothek zu besitzen und von Zeit zu Zeit darin zu stöbern. Das führt dazu, daß man alte Freunde wiederfindet, die man dummerweise wegen einiger Neuankömmlinge vergessen hatte, welche ihnen jedoch nicht das Wasser reichen können. Bei der letzten Inspektion meiner Bibliothek bin ich so auf zwei kleine Bändchen gestoßen, die mich vor mehr als zwanzig Jahren tief beeindruckt hatten. Ich machte mich daran, sie noch einmal zu lesen, und war, wie schon beim erstmal, vom dichterischen Genie und den erhabenen Gefühlen des Autors angerührt. Hier also, sagte ich mir, ist das Alte ebenso wertvoll wie das Neue, und ich bemühte mich darum, einiges über Hölderlin in Erfahrung zu bringen, der diese beiden Bändchen mit dem Titel verfaßt hatte: Hyperion oder Der Eremit in Griechenland. Meine Nachforschungen enttäuschten mich. Hölderlin und Hyperion sind in der literarischen Welt fast unbekannt Namen. Menzel<sup>14</sup> erklärt mir immerhin, daß Hölderlin unter den galligen Charakteren der vornehmste gewesen sei, und von Meusel<sup>15</sup> hörte ich, er sei 1806 in Tübingen ins Irrenhaus gekommen. Das genügte, meine Neugier zu wecken. Doch half es nichts, enzyklopädische oder literaturgeschichtliche Wörterbücher zu wälzen, auch wenn sie einen Haufen Geld kosten. Über meinen Helden erfuhr ich nichts. Schließlich entschloß ich mich, einen Tübin-

<sup>14</sup> Vgl. Wolfgang Menzel, Die deutsche Literatur, Bd. IV, Stuttgart 1928, 36-38. Im Februar 1827 veröffentlichte Menzel bereits eine Rezension im 'Morgenblatt' (23.2.1827, 21. Jg., Nr. 16), in der er schrieb: „Hölderlin ist nicht nur ein Dichter, sondern sein Leben selbst ist ein Gedicht“.

<sup>15</sup> Vgl. Johann Georg Meusel und Georg Christoph Hamberger, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, Bd. IX, Lemgo 1801, 604. Im Nachtrag finden sich sechs Zeilen über Hölderlin.

ger Freund zu konsultieren, der sich bemühte, mir das Wenige zu berichten, das er selbst über das Leben eines ebenso vornehmen wie unglücklichen Mannes wußte.

Johann Christian Friedrich Hölderlin, einer der schönsten Männer seiner Zeit, wurde am 29. März 1770 in Lauffen geboren, einer kleinen Stadt am Neckar, in der sein Vater die Güter der Kirche verwaltete. 1788 tritt er in das evangelische Seminar von Tübingen ein, in jener bedeutenden Zeit, wo die Philosophie Kants die Fundamente des von Wolff und Leibniz errichteten Gebäudes unterhöhlte. Hölderlins feuriger Geist blieb gegenüber diesem Kampf der Ideen keineswegs indifferent, und in der Philosophievorlesung lernte er, auf den Spuren der Erneuerer zu wandeln. Doch die Lektüre des Hyperion lehrt uns, daß er sich bald einen neuen Weg eröffnete, wie es auch die beiden Dissertationen belegen, mit denen er sich 1790 den Grad eines Doktors der Philosophie erwarb. In der ersten vergleicht er die Werke und Tage des Hesiod mit den Sprüchen Salomos; in der zweiten präsentiert er eine Geschichte der Künste bei den Griechen. Niemand konnte mir sagen, wo Hölderlin nach dem Abschluß des Theologiestudiums seine Zeit verbrachte, bevor er 1797 den ersten Band seines Hyperion veröffentlichte. Dieses Werk, dessen zweiter Band 1799 erschien<sup>16</sup>, wurde mit Begeisterung aufgenommen; seine poetische Prosa versprach Deutschland einen weiteren großen Dichter. Die in die 'Thalia' und den Musenalmanach Schillers aufgenommenen flüchtigen Dichtungen<sup>17</sup> trugen noch zu Hölderlins Ruf bei. Doch das Heimatland gefiel ihm nicht mehr, er suchte nach einem Land der Freiheit. Darum verließ er Deutschland, um eine Stelle als Hofmeister in Bordeaux anzunehmen,

<sup>16</sup> Dank Gustav Schwab und dem öffentlichen Interesse an der Befreiung Griechenlands konnte eine Neuauflage in 2 Bänden bei Cotta erscheinen. Vgl. die von Adolf Beck in StA VII 2 gesammelten Dokumente.

<sup>17</sup> Es handelt sich um die von Gustav Schwab herausgegebene Sammlung von Gedichten Hölderlins, die Carl Philipp Conz bereits 1809 in Angriff genommen hatte. Nodier hatte in seiner Jugend schon selbst eine Sammlung flüchtiger Dichtungen geschrieben. (Vgl. hierzu Jean Larat [wie Anm. 3], 17.) In Frankreich kam diese Art Literatur zuerst während der Revolution, dann durch Germaine de Staël zu Ehren, und zwar in ihrem Essai 'De l'Allemagne' (Bd. 3, 1810, 67), einem deformierenden Prisma der gesamten deutschen Kultur, in dem sie Goethe das Verdienst zurechnet, diese ganz von den Umständen inspirierten kleinen Dichtungen zu einem Höhepunkt geführt zu haben.

als Frankreich noch eine Republik war. Dort übersetzte er mit seltenem Talent die Tragödien des Sophokles; zugleich entstanden in ihm die Anfänge einer Geisteskrankheit, die ziemlich rasch einen so ernsten Charakter annahm, daß man ihn ohne Hoffnung auf Heilung nach Schwaben zurückbringen mußte. Manche sagten, sein Hochmut habe ihn verrückt gemacht, andere behaupteten, die Liebe sei schuld, und wieder andere behaupteten eine geistige Verwirrung, weil er aus dem Gedächtnis die Manuskripte wiederherstellen wollte, die er auf einer Seereise verloren habe. Wahrscheinlich haben mehrere Gründe dazu beigetragen, einem Mann den Gebrauch des Verstandes zu rauben, dessen lebhaftere Vorstellungskraft sich an der harten Realität zerrieben hat. Wie dem auch sei, jedenfalls trat Hölderlin 1806 in das Hospital für Geisteskranke in Tübingen ein. Als die Ärzte ihn nach Ablauf eines Jahres für unheilbar erklärten, brachte man ihn bei einem Schreiner dieser Stadt unter, dem er sehr zugetan ist und bei dem er noch immer als lebendes Bild des menschlichen Nichts wohnt. Seine immer noch schöne Seele indessen wacht gelegentlich auf inmitten der Natur. Man findet sogar noch Funken seines Genies in dem, was er schreibt, besonders in den Briefen an seine Mutter und seine Schwester, die er über alles liebt.

Bemerkenswert ist, daß er nicht einmal den Kopf hob, als er mit seinem Begleiter Paris auf seiner Rückkehr nach Deutschland durchquerte, so als ob ihn Gespenster verfolgten, und daß er es auch heute noch vermeidet, über Paris zu sprechen, und sogar behauptet, es nie gesehen zu haben, indessen er sich sehr gerne über die Angelegenheiten Griechenlands unterhält. Sobald man ihn über den Aufstand unterrichtet hatte, beschaffte er sich die Zeitungen und las wieder den Hyperion, aus dem er leidenschaftlich die hervorstechendsten Passagen deklamierte. Doch es ist nun an der Zeit, einen Blick auf dieses Werk zu werfen, das, wenn ich mich nicht allzusehr irre, den Schlüssel für den traurigen Zustand seines Autors in sich trägt:

„Meine Seele“, sagt Hyperion, „meine Seele wurde ihrem Element entrissen wie der Fisch, den man aufs Ufer wirft; sie windet und wirft sich umher, bis sie von den brennenden Strahlen der Sonne vertrocknet wird.“

„Ach, gäbe es doch nur für mich irgend eine Beschäftigung in dieser Welt! Ein nützliches Unterfangen, einen blutigen Krieg, das sollte mich erquicken!“

„Man erzählt, eine Wölfin habe einst Kinder gesäugt, die weitab von der Brust ihrer Mutter in die Wüste geworfen wurden. Sie waren tausendmal glücklicher als ich! ...“<sup>18</sup>

Armer Hyperion! ... Armer Hölderlin!

Ich glaube in der Tat, daß Hyperion niemand anderes ist als Hölderlin selbst. Die Gedanken, die er seinem Helden eingibt, mußten die seinen gewesen sein, und diese Gedanken sind niederdrückend für den Geist, den sie ausschließlich beherrschen. Um sie der Welt mitzuteilen, brauchte Hölderlin einen Menschen in solchen Umständen, in denen sie sich natürlich entwickeln konnten. Er erwählte daher als Helden seines Romans – sofern es erlaubt ist, sein Buch dieser Gattung zuzuweisen – einen jungen Griechen von der Insel Tina, dessen Name, nämlich Hyperion, schon den Charakter andeutet. Dieser junge Grieche, von feurigem Geist und durchdrungen von der Liebe zum Guten, begegnet nur dem kalten Egoismus und der grausamsten Gleichgültigkeit gegenüber seinem Vorhaben, die Menschen durch den Kult des Schönen zum Gefühl ihrer Würde zu bringen. Seine Art des Sehens verdankt er Adamas, der das Glück im Inneren Asiens sucht. Seit der Abreise dieses Greises sieht sich Hyperion allein in der Welt. In Smyrna sucht er indessen die Gesellschaft des Alabanda, der ihn versteht, den er jedoch wegen dessen Verbindungen zu einem Geheimbund verläßt. Unglücklicher als je zuvor kehrt er in seine Heimat zurück, in der ihn das Herz der Diotima, der vornehmsten aller Frauen, mit seinen Schätzen bereichert, ohne ihn jedoch Adamas, Alabanda und den Zweck der Menschheit vergessen zu lassen. Er unterhält sich mit Diotima, mit diesem engelgleichen Wesen, über alles, was ihn interessiert. Sie fühlt wie er, sie entdeckt ihm sogar, was er wünscht und sucht. „Weißt du denn“, sagte sie eines Tages zu ihm, „weißt du denn, woran du darbest und was dir fehlt, was du suchst wie Alpheus seine Arethusa, was der Grund deiner Traurigkeit ist? Es ist etwas, das schon lange vergangen ist, niemand weiß mehr, zu welcher Zeit, und doch war es da, es ist in deiner Seele! Du suchst eine bessere Zeit, eine vollkommeneren Welt als die, in

<sup>18</sup> Vgl. KA 2, 69. Auf Grund leichter Veränderungen und der Akzentuierung prosodischen Charakters der Sätze haben wir uns entschlossen, die ins Französische übersetzten Zitate ins Deutsche zurückzuübersetzen.

der wir leben. Diese Welt ist es, die du in deinen Freunden umarmtest – du und deine Freunde, ihr seid diese Welt.“<sup>19</sup>

Ganz überraschend erhält Hyperion einen Brief von Alabanda, der von seinen ehemaligen Freunden getrennt für die Freiheit Griechenlands kämpfen wird, das sich gegen seine Unterdrücker erhoben hat.<sup>20</sup> Hyperion gesellt sich zu ihm; er hofft, sein Volk wieder zu beleben und die alte Zeit wieder herbei zu führen, die er für das Vorbild der irdischen Vollkommenheit hält. Doch seine Hoffnungen werden enttäuscht: die Griechen sind nichts als Räuber und Mörder, der Freiheit unwürdige Feiglinge. Nach dem Verlust des Freundes Alabanda, der sich dem Dolchstoß seines Geheimbundes ergeben hat, und Diotimas, die sich voller Schmerz ins Grab stürzte, und selbst vergeblich den Tod in der Schlacht von Tschesmé suchend, wird Hyperion geächtet und mit dem väterlichen Fluch belegt. Der Menschen beraubt, die er liebte, und von seiner Heimat vertrieben, sucht er Asyl in Deutschland (setzt dafür irgend ein Land, das euch beliebt), dessen Lebensstil ihn anwidert. Er hält es nicht lange aus und kehrt nach Griechenland zurück, um dort ein einsames und trauriges Leben zu führen. Immerhin fand er in Deutschland einen Freund, den er für würdig genug befand, um ihm zu schreiben.

Das ganze Buch Hölderlins besteht, von wenigen Ausnahmen abgesehen – dem Briefwechsel zwischen Hyperion und Diotima –, aus den Briefen Hyperions an Bellarmin, seinem deutschen Freund. Man findet darin einen blühenden und brennenden Stil, erhabene Gedanken, zarte Gefühle und eine Philosophie, die, wenn sie auch nicht die Kants ist, gewiß nicht die Spinozas darstellt. Sie läßt sich in diesen wenigen Worten zusammenfassen:

„Das Schöne ist Gott, und Gott ist das Schöne in den Künsten und den Wissenschaften, in der Moral und der Religion. Darum ist die Welt in Gott und Gott in der Welt, sobald die Menschen das Schöne verstehen und kultivieren. Die Abwesenheit des Schönen ist nichts als Finsternis, Verzweiflung und das Nichts.“<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Vgl. KA 2, 76.

<sup>20</sup> „Der Aufstand von 1770.“ Eine winzige historische Präzisierung, die ganz vom Philhellenismus gekennzeichnet ist.

<sup>21</sup> Dieses Resümee stammt von Nodiers eigener Hand, es wurde keine entsprechende Quelle gefunden.

Wenn nun, wie ich vermute, Hyperion das Pseudonym Hölderlins ist, wird man die traurige Einstellung dieses Dichters besser verstehen. Da er das Schöne, so wie er es verstand, nicht finden konnte, blieb ihm nur die Finsternis, die Verzweiflung und das Nichts, also mehr, als man braucht, um den Verstand zu verlieren.

## Zur Chronologie von Hölderlins Werbebriefen an Ebel, Schelling und Goethe für die Zeitschrift 'Iduna'

Von

Monika Sproll

Hölderlin hat sein Zeitschriftenprojekt 'Iduna' maßgeblich in Briefen geplant und in ihnen um Mitarbeit geworben. Da neben den mindestens 19 Briefverlusten<sup>1</sup> die 55 bekannten Briefe und Dokumente, die die Genealogie und das ästhetische Programm des 'Iduna'-Plans betreffen, oftmals nur eingeschränkt überliefert sind oder Entwurfscharakter haben, liegt auf den für die Mitarbeit werbenden Briefentwürfen an Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (B 186) und an Johann Wolfgang Goethe (B 187) ein besonderes Gewicht.<sup>2</sup> Mit dem von Hermann F. Weiss aufgefundenen Werbebrief Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom 6.7.1799 liegt nun ein gleichsam ‚autorisiertes‘ Dokument zum ästhetischen Programm der 'Iduna' vor, das aber Irritation auslöst:<sup>3</sup> Denn vergleicht man diesen Brief mit dem Briefentwurf an Schelling<sup>4</sup>, der von Adolf Beck auf die erste Julihälfte datiert wurde, ferner mit dem zur selben Zeit entstandenen ähnlichen Entwurf an Goethe, so finden sich in den persönlichen Abschnitten und auch in den Ausführungen zum 'Iduna'-Programm wortwörtliche Übereinstimmungen. Es ist auffällig, wie Hölderlin sowohl seinen ehemals engen Freund Schelling als

<sup>1</sup> Von Hölderlins Briefen sind wenigstens neun, von an ihn gerichteten Briefen wenigstens zehn verloren.

<sup>2</sup> Die Briefe und Dokumente (B) werden zitiert nach ihrer Zählung in: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, hrsg. v. Friedrich Beißner und Adolf Beck u.a., 15 in 8 Bdn., Stuttgart 1943-1985.

<sup>3</sup> Der Brief an Johann Gottfried Ebel vom 6.7.1799 wird mit der Sigle (B an Ebel, 6.7.1799, Seite, Zeile) zitiert nach seiner Erstveröffentlichung durch Hermann F. Weiss: Ein unbekannter Brief Friedrich Hölderlins an Johann Gottfried Ebel vom Jahre 1799. In: Text. Kritische Beiträge, Nr. 5: Textgenese 1 (1999), 109-119, Text- und Faksimileabdruck 120-135.

<sup>4</sup> Adolf Beck datiert den Entwurf als „sicher im Juli 1799 geschrieben, wohl in der ersten Hälfte.“ (StA VI, 952, 29 f.)

auch Ebel, zu dem die Freundschaft von respektvoller Distanz geprägt war, mit denselben persönlichen Gesten und Anreden bedenkt und damit in beiden Fällen einen formelhaften und gezwungenen Eindruck in Kauf nimmt. Die Differenzen der Brieftexte profilieren so weniger eine persönliche, sondern vielmehr eine thematische Varianz, in der das 'Iduna'-Programm unterschiedlich entworfen wird.

Wie es für die Herausgabe einer neuen Zeitschrift üblich war, hat auch Hölderlin an einem Ankündigungsschreiben für die 'Iduna' gearbeitet. Dieses mußte er einerseits thematisch mit seinem Verleger Johann Friedrich Steinkopf abstimmen, andererseits sollte die Zeitschrift für die anzuwerbenden Beiträge so interessant erscheinen, daß sie sich ungeachtet der geringen Reputation Hölderlins als Dichter und der Steinkopfs als Verleger und trotz der wenig lukrativen Honorare zu einer Mitarbeit entschließen würden. Da sein ursprünglicher Plan – eine Autorzeitschrift<sup>5</sup> mit einem bestimmten ästhetischen Programm – Steinkopf gegenüber nicht durchzusetzen war, versuchte Hölderlin sodann, die drohende Heterogenität der Beiträge an ein diese transgredierendes ästhetisches Programm zurückzubinden. Er kündigte Steinkopf im Brief vom 18. Juni 1799 an, zusammen mit der Mitarbeiterliste ein Ankündigungsschreiben zu übersenden. Zu diesem künftigen Ankündigungstext bemerkt Hölderlin, er müsse sich in seiner Programmatik nach den gewonnenen Mitarbeitern richten, und versichert Steinkopf seine Absicht, strategisch geschickt zu werben.<sup>6</sup>

Von einem Ankündigungsschreiben oder einem programmatischen Text zur 'Iduna' ist das Fragment 'Aus dem Entwurf zu dem Programm der Iduna' überliefert, das aber mit diesem Brief in textgenetischer Abhängigkeit steht und daher eher als Grundlage des neu zu

<sup>5</sup> Vgl. den ersten Planungsbrief an Neuffer vom 4.6.1799, StA VI, B 178, 323-325.

<sup>6</sup> StA VI, B 181, 336, 34-42: „Vom Erfolge meiner Bemühungen um eine Anzahl von Mitarbeitern, die dem Journal zur Empfehlung dienen können, wie Sie es wünschen, werd' ich Ihnen Nachricht geben, sobald er mir durchgängig bekannt ist, und dann zugleich die Ankündigung, die sich darnach richten muß, Ihnen zur Einsicht überschicken. Ich kann Sie indeß versichern, daß ich so vielfältig und so zweckmäßig, als ich weiß und kann, mich adressiren werde, und daß kein guter Wille und keine Verlegenheit mich verdrießen soll, in die es uns setzt, wenn wir uns an Männer von Bedeutung wenden und einer unbefriedigenden Antwort aussetzen.“

verfassenden Ankündigungsschreiben anzusehen ist denn als dieses selbst.<sup>7</sup> Hölderlin beabsichtigte, in seinen Briefen an zukünftige Mitarbeiter für seine Zeitschrift so zu werben, daß zugleich der Spielraum seines Zeitschriftenprofils als Ergebnis eines Aushandelns sichtbar werde. Dieser Spielraum sollte sich auch im Ankündigungsschreiben widerspiegeln. Ohne dies hier argumentativ verfolgen zu können, möchte ich zu dieser Deutung die These aufstellen, daß der Brief an Ebel sowie die beiden Briefentwürfe an Schelling und an Goethe deshalb zugleich Varianten, wenigstens aber Varianten eines Entwurfs dieses brieflich versprochenen Ankündigungsschreibens sind. Die thematische Varianz der drei Texte legt die Strategie Hölderlins offen, das ästhetische Programm der 'Iduna' jeweils unter dem Anspielungshorizont, der durch das Profil des jeweiligen Adressaten bestimmt ist, zu perspektivieren. Dies kann zugleich als eine Umsetzung von Hölderlins 'Iduna'-Programm verstanden werden.<sup>8</sup>

Ein Vergleich der drei Werbebriefe zeigt ihre enge textgenetische Abhängigkeit. Die folgende Analyse untersucht die Korrekturen des Briefs an Ebel kontextuell in Rücksicht auf ihre jeweiligen Entsprechungsstellen im Briefentwurf an Schelling.<sup>9</sup> Aus dieser Analyse und einem Vergleich der beiden Texte resultiert, daß Adolf Becks Datierung des Briefentwurfs an Schelling auf die erste Julihälfte 1799 jetzt präzisiert werden kann. Er ist mit Sicherheit vor dem Brief an Ebel verfaßt worden, d.h. also vor dem 6.7.1799 einschließlich. Der Vergleich zeigt, daß der Briefentwurf B 186 an Schelling die unmittelbare oder mittelbare Vorlage für den Brief an Ebel ist. Ein entsprechendes Vorlagenverhältnis des Entwurfs an Goethe (B 187) für B 186 bzw. den Brief an Ebel kann nicht gleichermaßen eindeutig, doch aber plausibel gemacht werden. Anders verhält es sich mit dem gleichzeitig verfaßten Brief an Schiller (B 184). Die wenigen Reminiszenzen rhetorischer und inhaltlicher Art zu den anderen Briefen legen denselben Entstehungs-

<sup>7</sup> Vgl. StA IV, 'Aus dem Entwurf zu dem Programm der Iduna', 220, 3 mit StA VI, B 181, 336, 28-31.

<sup>8</sup> Vgl. dazu den Aufsatz der Verfasserin: „... mit platten Füßen im modernen Wasser“? Zum ästhetischen Programm von Hölderlins Zeitschriftenprojekt 'Iduna'. (Erscheint in: Sprache und Literatur, Jg. 35, 2004)

<sup>9</sup> Als Entsprechung behandle ich hier neben wortwörtlichen Übereinstimmungen variante Textabschnitte, darunter fallen auch Ergänzungen und Auslassungen.

kontext nahe<sup>10</sup>, sind aber zu geringfügig, um auch für B 184 eine direkte textgenetische Abhängigkeit zu einem der anderen Briefe nachzuweisen. Im Vergleich zu diesen ist die fehlende Erörterung des Zeitschriftenprogramms auffällig und deutet geradezu auf eine Aussparung desselben hin – Hölderlin unterdrückt damit seine Konkurrenz zu Schiller.<sup>11</sup>

Die folgende textgenetische Analyse entwirft für die Abhängigkeit der drei Texte ein Stemma.<sup>12</sup> Bei der ersten Übersicht über das Textmaterial fällt auf, daß der Briefentwurf an Schelling etwas kürzer ist als der an Ebel abgesandte Brief<sup>13</sup>, der abgebrochene Entwurf an Goethe ist am kürzesten. Als eine Reinschrift sollte der Brief an Ebel nur wenige Fehler vermuten lassen, tatsächlich finden sich auch nur achtzehn Korrekturen.<sup>14</sup> Anhand des Faksimiledruckes wird deutlich, daß dieser

<sup>10</sup> Vgl. StA VI, B 187, 350, 9 und B 184, 342, 16: „Ich habe im Sinne“ und B an Ebel, 6.7.1799, 124, 18 f. und B 184, 342, 16 f.: „die ich unter den Händen habe“. Die höfliche Entschuldigung einer Unbescheidenheit der Anfrage sowie die Bitte um Antwort findet sich auch im Briefentwurf an Goethe.

<sup>11</sup> Diese Bewertung des Werbebriefes an Schiller ist Ergebnis meines Aufsatzes zum ästhetischen Programm der 'Iduna' [wie Anm. 8].

<sup>12</sup> Die Darstellung geht dabei von der zu plausibilisierenden Analyse-Prämisse aus, daß B 186 für B an Ebel, 6.7.1799, als Vorlage gedient hat.

<sup>13</sup> Beck zeigt im Kommentar, daß es sich beim Briefentwurf an Schelling (B 186) sicher um eine Version vor der verlorenen Reinschrift handelt (Adolf Beck, StA VI, 952-954). Auch in der Überlieferungsgeschichte findet Beck dafür ein Indiz. Gustav Schwab habe diesen aus anderen Quellen stammenden Entwurf an Schelling 1847 übersendet, weil dieser den Werbebrief nicht mehr besaß. Er hatte Hölderlins Werbebrief vielleicht, um Sophie Mereau und August Wilhelm Schlegel oder einen unbekanntes Dritten zu werben, weitergegeben (StA VI, 952, 32-953, 10). Die Schellingausgabe setzt dieser Einschätzung nichts hinzu. Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. v. Hans Michael Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs, Jörg Jantzen und Hermann Krings, Reihe III: Briefe, Bd. 1: Briefwechsel 1786-1799, hrsg. v. Irmgard Möller und Walter Schieche, Stuttgart-Bad Cannstatt 2001, Kommentar zu 217, Z. 1 bis 220, Z. 7.

<sup>14</sup> Ausgenommen der Verschreibungen innerhalb eines Wortes, so bei den editorisch nachgebildeten „Üb[b]erzeugungen“ (123, 2), „diese[n]m“ (124, 6), „d[ie]er“ (124, 7), „[f]ofern“ (124, 8), „Kunstprod[ri]ut“ (124, 16), „organis[irt]chen“ (127, 23), „[e]rnsteren“ (131, 4), „sto[ct]et“ (131, 14), „vorzügli[g]d“ (131, 22), „aufh[ät]t“ (132, 3), „Ih[nen]rer“ (132, 16), „Nach[t]richt“ (132, 19), „[d]um“ (132, 20), „[T]Vortrag“ (132, 22), „[.]“ (135, 8), „sprech[en]e“ (135, 16). Ferner ausgenommen sind die zwei Satzzeichen „;“ (132, 14).

Brief als ‚work in progress‘ entstanden ist. Selbst wenn ihm also eine oder mehrere Fassungen vorausgingen, so ist ebenfalls noch die endgültige Fassung gekennzeichnet von Korrekturen, die während und auch nach dem Niederschreiben eingefügt wurden. Die Analyse der achtzehn Korrekturen im Brief an Ebel ergibt in fünf Fällen eine Korrektur einer Stelle, zu der es gar keine Entsprechung in B 186 gibt:

- 1) 131, 22: Einfügung über der Zeile von „hat“. Es gibt hier aufgrund des Bezugs auf Ebels Buch keine Entsprechung zu B 186.
- 2) 132, 3: Direktüberschreibung von „höre“ durch „lese“ und
- 3) 132, 6: Einfügung eines sicher schon bei der Niederschrift geplanten „nicht“. Aufgrund der Bitte an Ebel, Humboldt zur Mitarbeit einzuladen, keine Entsprechungsstellen in B 186. Derselbe Kontext gilt für die beiden folgenden stilistischen Verbesserungen
- 4) 132, 8: Streichung von „zu“ und
- 5) 132, 8: Streichung von „zu“.

In dreizehn Fällen liegt eine Korrektur bei einer Erweiterung, Variation, Übereinstimmung oder Auslassung einer Entsprechungsstelle in B 186 vor:

- 6) 123, 9: „ist“ wurde nachträglich in die Zeile eingefügt als Korrektur einer versehentlichen Auslassung beim Abschreiben von B 186, 346, 22.
- 7) 123, 21: Streichung von „an“. Die Korrektur tritt innerhalb einer gegenüber B 186, 346, 23-29 veränderten Ausführung auf.
- 8) 124, 2: Streichung von „seiner“, über der Zeile eingefügt „ihrer“. Die Korrektur betrifft eine gegenüber B 186, 346, 23-35 veränderte Passage, B an Ebel, 6.7.1799, 123, 13-124, 17.
- 9) 124, 12: Streichung von „setzt“, statt dessen danach „trägt“ und
- 10) 124, 12: nachträglich in die Zeile eingefügtes „ich“ zur Vervollständigung des Satzes. Die Korrekturen 9 und 10 finden sich innerhalb einer Ergänzung eines Satzes gegenüber der entsprechenden Vorlage nach B 186, 346, 23-35.
- 11) 127, 3: Streichung von „her“; Die Streichung korrigiert die versehentliche Auslassung von „Leben“. Korrektur innerhalb einer Erweiterung der Vorlage, nach „Poësie“, in B 186, 346, 38.
- 12) 127, 10: Streichung von „de“. Wie in der vorigen Korrektur steht die Korrektur innerhalb einer Erweiterung der Vorlage nach B 186, 346, 38.
- 13) 127, 21: Einfügung eines ergänzenden Attributs: „organisierenden“





len, daß Hölderlin den Entwurf an Schelling als Vorlage für den Brief an Ebel verwendet hat. Die Entstehung von B 186 ist damit zwischen dem 1. und 6. Juli 1799 (einschließlich) zu datieren.

Eine ebensolche Präzisierung der Datierung kann für den Briefentwurf an Goethe plausibel gemacht werden:<sup>20</sup> Der Entwurf an Goethe geht dem an Schelling dabei noch voran; dies zeigt sich anhand von B 187, 350, 24-26, einer Variante zu B 186, 348, 89-91 bzw. zu B an Ebel, 6.7.1799, 128, 14-16. Da die beiden letzteren „Geist und Sinn“

Erläuterung, Verbindung der These mit dem Adressaten und expliziter Bitte, Verbindung der These mit der Eigenleistung, persönliche Anrede, Verabschiedung. Im ersten Abschnitt zum Zeitschriftenprofil, B an Ebel, 6.7.1799, 120, 13-123, 6 und entsprechend StA VI, B 186, 346, 10-20, rechtfertigt Hölderlin seine bisherigen Arbeiten, indem er sie als Bedingung seines jetzigen Standpunktes darstellt, den er nun im Journalplan vorlege. Dabei betont er einen theoretischen Standpunkt, den er trotz seiner hauptsächlich dichterischen Arbeit erlangt habe, so daß seine Arbeiten für die Zeitschrift als „Anwendung und Reaction“ seiner Theorie anzusehen seien, und zwar hinsichtlich der vergleichenden Thematik der „jeztigen und vergangenen Welt“. Die folgenden Erläuterungen zum Profil der Zeitschrift bezeichnen das gründlichere Nachdenken über Poesie, das die ontologischen Relationen zwischen Kunst, Bildung und Bildungstrieb einbeziehe, als Nachdenken über Humanität (B an Ebel, 6.7.1799, 123, 7-124, 17 und entsprechend B 186, 346, 20-35). Hierauf folgt ein Abschnitt, der die Umsetzung der mit der These gewonnenen Einsichten im Rahmen des Journalplans als eine notwendig zweigleisig, in poetischen und theoretischen Arbeiten, auszuführende Aufgabe verdeutlicht (B an Ebel, 6.7.1799, 124, 18-127, 26 und etwas kürzer B 186, 346, 35-347, 40). Im Zuge der Einladung zur Mitarbeit versucht Hölderlin, das Programm der Zeitschrift als ein Ziel des Adressaten darzustellen. Er weist Ebel einen zentralen Platz des Projekts zu und stellt das philosophische Ziel Schellings in sein Programm ein (B an Ebel, 6.7.1799, 128, 1-132, 1 und B 186, 347, 41-348, 79).

<sup>20</sup> Der Briefentwurf an Goethe, B 187, ist in der Abschrift und zum Teil als Regest Gustav Schlesiers überliefert, außerdem lag Schlesier der Entwurf nur unvollständig vor. Auf die Entsprechungsstellen zwischen B 186 und B 187 hat Beck bereits hingewiesen. Die Datierung orientierte sich deshalb an der von B 186, der ersten Julihälfte. Vgl. Beck zu B 187: StA VI, 955-957, hier 955, 16-18. Der Regestabschnitt Schlesiers in B 187, 350, 21-23, erscheint als stark gekürzte Zusammenfassung von B 186, 346, 20-35 bzw. B an Ebel, 6.7.1799, 123, 13-124, 17, die Überlieferungssituation läßt diese inhaltliche Äquivalenz nur vermuten. Beck vermutet bei zwei Korrekturen, Schlesier habe hier Korrekturen Hölderlins diplomatisch nachgebildet (Adolf Beck, StA VI, 957 f., Lesart zu Z. 12 und zu Z. 14).

des Adressaten und nicht „Geist und Charakter“ der Zeitschrift besprechen und durch die Wiederholung die Verbesserung als solche qualifiziert wird, wurde wohl der Briefentwurf an Goethe vor dem Briefentwurf an Schelling niedergeschrieben.<sup>21</sup> Dies legen auch die anderen Entsprechungen zwischen B 186 und B 187, die Reminiszenzen in B 187 noch an den ersten Planungsbrief an Neuffer vom 4.6.1799<sup>22</sup> und der dem Entwurfscharakter geschuldete geringere Ausarbeitungsgrad im Briefentwurf an Goethe nahe.

Es ergibt sich für die textgenetischen Abhängigkeiten folgendes Stemma, wobei für B 187 nur ein mittelbarer Vorlage-Status für B 186 anzunehmen, hier wie auch an anderer Stelle eine Zwischenvorlage nicht auszuschließen ist:<sup>23</sup>

$B\ 187 \rightarrow [X_{z1} \text{ (mögliche Zwischenvorlage)}] \rightarrow B\ 186 \rightarrow [X_{z2} \text{ (mögliche Zwischenvorlage)}]^{24} \rightarrow B\ \text{an}\ \text{Ebel},\ 6.7.1799.$

Hölderlin zielt mit dem Diskussionsraum „eines humanistischen Journals“<sup>25</sup> auf ein allgemeines Interesse und unterbreitet den Mitarbeitern außerdem die spezifische Relevanz und das Thema ihrer möglichen Teilnahme. Hölderlin umreißt das Programm der ‚Iduna‘ als ein kulturanthropologisches Projekt, das er noch in einen geschichtsphilosophischen Bildungsgang der Natur eingestellt sieht. Es wäre zu zeigen, daß Hölderlin sein Zeitschriftenprogramm unter Perspektivierung auf die unterschiedlichen Theoriehorizonte Ebels, Schellings und Goethes formuliert.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Dies entspricht auch dem Planungsablauf: Es liegt in der späteren Werbestrategie Hölderlins, den Mitarbeiter und nicht mehr die Zeitschrift ins Zentrum zu stellen.

<sup>22</sup> Vgl. B 187, 350, 9 mit B 178, 323, 9 und die sich in beiden Texten anschließende Erläuterung der Zeitschriftenrubriken, die inhaltlich größtenteils übereinstimmt. Diese Rubriken sind im Entwurf an Schelling und im Brief an Ebel nicht in gleicher Weise Thema.

<sup>23</sup> Zur Stellung von B 184, dem Brief an Schiller, ergaben sich keine definitiven Ergebnisse.

<sup>24</sup> Diese etwaige Zwischenvorlage könnte beispielsweise die vollendete Fassung des Briefes an Schelling sein.

<sup>25</sup> StA VI, B 186, 346, 36 und B an Ebel 124, 19 f. Vgl. B 184, 342, 17 f. und B 187, 350, 9 f.

<sup>26</sup> Eine weitergehende Analyse der programmatischen Briefe zum Zeitschri-

Hölderlin wollte eine von ihm definierte Diskussion in seinem Journal anregen und auch lenken, seine Werbebriefe enthalten durch den jeweiligen Anspielungshorizont einen argumentativen Subtext. Wie Beck im Falle des Briefentwurfs an Goethe es bereits tut, so ist auch für die anderen beiden Werbebriefe davon auszugehen, daß Hölderlin seine Werbung um Mitarbeit im Theoriekontext des jeweiligen Empfängers darzustellen versucht hat, jedoch ohne dabei seinen eigenen theoretischen Standpunkt unterzuordnen.<sup>27</sup> Eine solche Vorgehensweise bestätigt der Brief an Ebel vom 6.7.1799. In der Strategie der Lenkung der Beitragsinhalte mußte zugleich die Vermittelbarkeit des spezifischen Inhalts mit der Universalität des Ankündigungsprogramms gegeben bleiben. In bezug auf die uns bekannten drei Brieftexte stand Hölderlin somit vor der Aufgabe, die Perspektiven Ebels als Mediziner, Reise-schriftsteller, Geograph und diplomatisch tätiger Parisreisender, Schellings als Philosoph und Goethes als Dichter und Kunstkritiker im Anspielungshorizont der jeweiligen Variante des Ankündigungsschreibens anzusprechen.

tenprojekt beabsichtige ich in meiner Dissertation über die poetologische und geschichtsphilosophische Valenz der ästhetischen Kategorie ‚Charakter‘ in Hölderlins Briefen und Schriften vorzulegen.

<sup>27</sup> Beck nutzte den in B 187 vorgefundenen „Widerhall“ der kunsttheoretischen Position Goethes in den ersten beiden ‚Propyläen‘-Bänden für die Argumentation, daß dieser Brief an Goethe und nicht an Herder gerichtet sei, des weiteren schließt er Heinse, Matthiesson und Wilhelm von Humboldt als Adressaten aus (StA VI, 955-957, hier 956, 11 ff. sowie die Einzelstellenerläuterungen, 958).

## „Entflohene Götter [...]“

Eine Bemerkung zu Hölderlins Hymne ‚Germanien‘

Von

Ludolf Müller

In der ersten Strophe der Hymne ‚Germanien‘ (MA 1, 404-407, v. 1-16) sagt der Dichter, daß er „die Seeligen, die erschienen sind, / Die Götterbilder in dem alten Lande“, also die griechischen Götter, „nicht mehr rufen darf“. Er will nicht, daß seine Seele zu ihnen flieht, „zu euch, Vergangene! die zu lieb mir sind“ – zu lieb, als daß er sich gestatten dürfte, sie anzurufen, ohne im Ernst an sie zu glauben. „Tödlich ist“ für das geistige Leben eines Menschen, „Gestorbene zu weken.“

Während in der ersten Strophe eindeutig von den griechischen Göttern die Rede ist, bereiten die zwei ersten Zeilen der zweiten Strophe dem Verständnis Schwierigkeiten:

*Entflohene Götter! auch ihr, ihr gegenwärtigen, damals  
Wahrhaftiger, ihr hattet eure Zeiten!* (MA 1, 405, v. 17 f.)

Die „Götter“, die eben als „Gestorbene“ (v. 16) bezeichnet waren, werden jetzt „Entflohene“ genannt; die eben ‚vergangen‘ waren, sind jetzt ‚gegenwärtig‘. Die Kommentatoren bemühen sich, diese Widersprüche zu erklären. Sie meinen, im Wesentlichen übereinstimmend, der Dichter schränke in diesen Versen die Aussage der vorangehenden ein: Die alten Götter seien doch nicht tot, sondern nur ‚entflohen‘, nicht ganz ‚vergangen‘, sondern immer noch irgendwie ‚gegenwärtig‘. So etwa Lüders: „Obwohl die alten Götter entflohen sind, sind sie im Andenken der Menschen noch gegenwärtig“;<sup>1</sup> oder Jochen Schmidt: „Hier wird die vorangehende Aussage, daß die Götter Griechenlands gestorben seien, etwas revidiert: sie sind nur *entflohen* und eigentlich noch *gegenwärtig*,

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin. Sämtliche Gedichte, Studienausgabe in zwei Bänden, hrsg. und kommentiert von Detlev Lüders, Bd. 2 (Kommentar), Wiesbaden 1989, 302.

aber in der Verborgenheit des Unwirklichen, während sie *damals*, in erfüllter Zeit, in voller Wirklichkeit, *wahrhaftiger* zugegen waren.“<sup>2</sup>

Aber kann man diese Verse wirklich so verstehen? Können die „gegenwärtigen“ Götter in Vers 17 wirklich die selben sein, die vier Verse zuvor als „Vergangene“ bezeichnet wurden? Und ist das „auch ihr“ in Vers 17 sinnvoll, wenn die jetzt Angeredeten die gleichen sind wie in der ersten Strophe?

Neben die „Seeligen [...] in dem alten Lande“ (in Griechenland), die in der ersten Strophe für vergangen und tot erklärt worden sind, treten in der zweiten Strophe andere, räumlich und zeitlich „Gegenwärtige“, für die „auch“ gilt, daß sie „ihre Zeiten hatten“; obwohl sie noch ‚gegenwärtig‘ sind, sind sie doch schon zwar nicht ‚gestorben‘, aber ‚entflohen‘. Wer sind sie?

Es sind die „Götter“ (v. 17), die in der räumlichen und zeitlichen Gegenwart des Dichters noch verkündet und verehrt werden, die aber nicht mehr „scheinen“ (v. 23), keinen Glanz und keine Strahlkraft mehr haben. Es sind die „Götterbilder“ (v. 2): die Vorstellungen von Gott und seinen Eigenschaften und seinem Walten in der Geschichte und im Leben der einzelnen Menschen, die in der christlichen Ära bisher gegolten haben und immer noch Geltung beanspruchen, auch wenn es in Wirklichkeit mit ihnen „aus ist“ (v. 20) und ihr „Tag erloschen“ ist (ebd.).

Deutlicher als hier, aber in der Aussage völlig gleich sagt Hölderlin im ersten Versentwurf zur ‚Friedensfeier‘ (MA 1, 356-358), der fast gleichzeitig mit ‚Germanien‘ entstanden ist, was mit den ‚entflohenen Göttern‘ gemeint ist und wieso sie, obwohl ‚entflohen‘, doch noch ‚gegenwärtig‘ sind: Er schildert den sonntäglichen Gottesdienst der christlichen Gemeinde,

*Wo heiligem Wein gleich, die geheimeren Sprüche  
Gealtert aber gewaltiger einst, aus Gottes  
Gewittern im Sommer gewachsen,  
Die Sorgen doch mir stillten  
Und die Zweifel aber nimmer wußt ich, wie mir geschah,*

<sup>2</sup> Friedrich Hölderlin. Gedichte, hrsg. und mit Erläuterungen versehen von Jochen Schmidt, Frankfurt a.M. 1984, 389.

*Denn kaum geboren, warum breitetet  
Ihr mir schon über die Augen eine Nacht,  
Daß ich die Erde nicht sah, und mühsam  
Euch atmen muß, ihr himmlischen Lüfte.* (MA 1, 356, v. 19-27)

Immer noch werden in der Kirche „die geheimen Sprüche“ Gottes verkündet, die aber doch „gealtert“ sind. Sie waren einst „gewaltiger“, waren „aus Gottes Gewittern im Sommer gewachsen“ (d.h. sie waren zu ihrer Zeit echte Offenbarungen Gottes), waren „damals“ ‚wahrhaftig‘ (‚Germanien‘, MA 1, 405, v. 17 f.). Obwohl „gealtert“, waren sie für Hölderlin doch noch „gegenwärtig“: Sie konnten dem Dichter in seiner Kindheit und Jugend die Sorgen und die Zweifel stillen (‚Friedensfeier‘, MA 1, 356, v. 22 f.), und sie können es auch jetzt noch für *die* Menschen, die stehen geblieben sind auf der Stufe des religiösen Bewußtseins, auf der Hölderlin in seiner Kindheit und frühen Jugend gestanden hatte. Aber dennoch gilt, daß es mit ihnen „aus ist“, daß sie schon ‚entflohen‘ sind; daß sie die religiöse Entwicklung des Dichters schon in seiner Kindheit gehemmt haben, indem sie ihm über die Augen eine Nacht gebreitet haben, so daß er die Mutter Erde nicht wahrnehmen und die himmlischen Lüfte nicht frei atmen konnte (v. 24-28).

Auch die Zeile 19 des Gedichtes ‚Germanien‘ („Nichts läugnen will ich hier und nichts erbitten“) gewinnt bei einem solchen Verständnis einen besseren Sinn. Offenbar geht es dem Dichter hier doch um eine bittere Wahrheit, für die er aber unerbittlich eintritt. Daß „die Götterbilder in dem alten Lande“ – die Götter Griechenlands – ‚gestorben‘ sind und nur noch „im Gesang leben“, das hatte Schiller schon 1788 in seinem berühmten Gedicht über diese Götter ausführlich dargelegt, und im Grunde hatten es Sokrates und Platon ja schon gewußt und gesagt. Aber in der Gegenwart Hölderlins war es für viele eine sehr bittere Wahrheit und Gegenstand flehentlicher Gebete, daß die bisher geltenden Grundlehren der christlichen Kirchen bezweifelt wurden und die Formen der christlichen Sitte verfielen.

Auch für die Gesamtaussage des Gedichtes ‚Germanien‘ ist es wichtig, daß die christliche Ära der Weltgeschichte nicht einfach übersprungen wird. Hölderlin will ja zeigen, daß eine religiöse Weltenwende bevorsteht und daß „Germania“ die „Priesterin“ der neuen religiösen Epoche sein wird (v. 49 und 110). Aber diese Weltenwende ist für Hölderlin ja nicht der Übergang von der altgriechischen Religion, son-

dern es ist der vom mittelalterlichen und reformatorischen Christentum zur Religion der Zukunft, wie er es in den großen Gedichten dieser Zeit immer wieder darlegt – in 'Brod und Wein', in der 'Friedensfeier', in 'Der Einzige', in 'Patmos'. Sollte nur in dem gleichzeitig entstandenen 'Germanien' diese eigentliche geistig-religiöse Gegenwart Hölderlins, die Epoche des bisherigen Christentums, vergessen sein? Sie ist es nicht, auch wenn sie mit großem Nachdruck als eine nicht mehr „wahrhaftige“, als eine beinahe schon „gestorbene“, jedenfalls schon „entflohene“ geschildert wird. Aber mit gleichem Nachdruck sagt der Dichter sich ja auch von der von ihm hochgeschätzten altgriechischen Religion und ihren geliebten „Götterbildern“ (v. 2) los. Er kann es, weil beide vergangenen religionsgeschichtlichen Epochen – nicht nur die altgriechische, sondern auch die christliche, mittelalterlich-reformatorische – in der zukünftigen „aufgehoben“ sind, weiterleben. Auf einer neuen, höheren Stufe des religiösen Bewußtseins „[t]önt auf aus alter Zeit Vergangengöttliches wieder.“ (V. 100)

„Und anderes denk in anderer Zeit.“

Peter Härtling zum 70. Geburtstag

Von

Gerhard Fichtner

Lieber Peter Härtling, liebe Frau Härtling, liebe Freunde und Gäste,

wo sonst als hier – könnten wir mit Ihnen feiern, könnten wir Sie feiern? Wo sonst als in diesem Turm, in dem die Vergangenheit zu wispern beginnt, wenn die Dunkelheit einsickert und es manchmal im Gebälk knackt, – wo sonst als in diesem Haus, dem Sie so selbstverständlich vorstehen, als habe Sie Meister Zimmer noch persönlich hereingebeten und auf Ihre widerstrebende Geste hin nur gemeint: „Hano, des schaffet Sie scho!“

Wir freuen uns wie die Kinder, mit Ihnen zu feiern, zumal nachdem wir in diesem Jahr auch um Sie gebangt haben, weil Sie oft Ihrem Körper (und vielleicht auch Ihrer Seele) viel und manchmal zuviel zumuten. Und so ist unser erstes Wünschlein an und für Sie, lassen Sie's im neuen Jahrzehnt auch ein wenig sanfter angehen – es ist ja immerhin das achte. Und sagen Sie jetzt bitte nicht, das Feiern könne *auch* ganz schön anstrengend sein – in noch nicht einmal drei Wochen vier Feiern in und um Tübingen! Nehmen Sie die Feiern als eine Erfrischung, als Bad im Wohlwollen der Freunde. Und unsere Feier wird ja auch nur ein Tüpfelchen sein, wenn auch das Tüpfelchen auf dem i. Mein alter hebräischer Lehrer („Nächtlich erschien mir im Traum mein alter hebräischer Lehrer ...“) – also auch ich und nicht nur Mörike hatte einen solchen – pflegte zu sagen: es gibt das Gesetz des Achtergewichts – in der Dichtung und im Leben: das Wichtigste kommt immer zum Schluß.

Liebes Geburtstagskind – geht es Ihnen nicht auch so? Ich jedenfalls finde es wunderbar, daß, so alt wir auch werden, wir an Geburtstagen wieder zum Kind werden, so angeredet werden dürfen und uns auch ein wenig so fühlen, weil wir Wärme spüren und sich die Welt einmal fast selbstverständlich um uns dreht.

Als ich überlegte, was ich, was wir diesem Geburtstagskind, das immer wieder mit Empathie den Blickwinkel des Kindes, den Blick aufs Kind einzunehmen vermag, zum Geschenk bringen könnten, da blätterte ich natürlich auch in meinem Hölderlin. Doch alles, was ich aufschlug, verwarf ich: zu lang, zu schwierig, zu widersetzlich für eine oder besser: gegen eine Zueignung. Dann aber traf mich wie von ungefähr und in ganz anderem Zusammenhang – als Druck Josua Reicherts – ein Fragment Pindars, das groß ist in seinem Beginn, groß als Bild und groß als Rat, und dessen Klang und dessen Zauber Hölderlin – denn er hat es übersetzt – unübertroffen erfaßt hat.

*O Kind, dem an des pontischen Wilds Haut  
Des felsliebenden am meisten das Gemüth  
Hängt, allen Städten geselle dich,  
Das gegenwärtige lobend  
Gutwillig,  
Und anderes denk in anderer Zeit.* (FHA 15, 347, v. 1-6)

Zu diesen Versen als Laie auch nur *ein* erläuterndes Wort sagen zu wollen, erscheint vermessen, haben doch viele Forscher Kluges gerade zu dieser Hölderlin-Übersetzung gesagt, die spät und am wahrscheinlichsten erst im Jahre 1805 entstanden ist, und mindestens einer von ihnen – ich meine Michael Franz – sitzt auch noch unter uns. Ich wag's gleichwohl und hoffe, mich im Dilettanten als Liebender zu erweisen, – sozusagen als einer, der Felsen, also schwieriges Gestein, liebt.

„O Kind“: was für ein Beginn. Und dann das Bild: „dem an des pontischen Wilds Haut / Des felsliebenden am meisten das Gemüth / Hängt [...]“

Dem unbefangenen und unvorbereiteten Leser könnte es scheinen, als sei das Lieblingstier dieses Kindes eines, das in den Felsen klettert, ein Wild eben. Und Hölderlins Zusatz „pontisches Wild“ verschleiern eher, als daß er das Rätsel enthüllt. Aber Plutarch und Athenaios, die uns diese Pindar-Verse überliefern, machen deutlich, daß das pontische Wild, der *pontos ther*, ein Meerestier ist, das sich gern an felsigen Stellen im Meer aufhält und die Farbe seiner Haut dem Untergrund anzupassen weiß, ein Oktopus also, ein Polyp, ein Tintenfisch. So ermahnte der Seher Amphiaros, einer der Sieben, die gegen Theben zo-

gen, einer, der schon wußte, daß er und die meisten seiner Genossen nicht wiederkehren würden, beim Abschied seinen Sohn Amphilochos, sich im Leben den wechselnden Umständen klug anzupassen, eine Aufforderung, die der griechische Mensch kaum als Aufforderung zum Opportunismus verstehen konnte. Sollte Hölderlin diesen Zusammenhang nicht gekannt haben? In Schule und Studium dürfte er mit Plutarch vertraut geworden sein, ja, er hat sich die 14bändige Plutarch-Ausgabe von Johann Georg Hutten, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erschien, selbst gekauft. Und die Stephanus-Ausgabe Pindars von 1560, nach der er unser Fragment übersetzte, enthielt neben dem griechischen Text eine lateinische Übersetzung, die ganz unmißverständlich zeigte, daß der Polyp gemeint sei.

Und doch stellt Hölderlin die Rede vom „pontischen Wild“ in einen größeren Zusammenhang. Er hat nämlich unsere Verse mit einem weiteren Pindarfragment zusammengefügt, in dem Jason von seinem Erzieher, dem Kentauren Chiron, spricht. Und er hat die beiden Fragmente durch einen kommentierenden Mittelteil zu einem Triptychon verknüpft und dem Ganzen den Titel 'Untreue der Weisheit' gegeben.

Unter den Kentauren, jenen Mischwesen aus Pferd und Mensch, die Pindar und Hölderlin als wild, ja als „das Wild“, ὁ θῆρ (ho ther), bezeichnen können, ist Chiron der weiseste und berühmteste. Er ist nicht nur des Saitenspiels kundig, sondern er kennt auch wie kein anderer die geheimen Kräfte der Kräuter. Nach dem Mythos ist er deshalb Erzieher von Helden, Heroen und Göttern, von Jason und Achill, von Apollo und Asklepios, dem antiken Heilgott schlechthin. Das „pontische Wild“ wird so fast zum Vexierbild, das einmal das Meertier und einmal den Kentauren sichtbar werden läßt. Aber richtiger ist es zu sagen: ein Bild umschließt das andere. Denn *einen* Widerhaken hat Hölderlin seiner Übersetzung belassen, der die Unbefangenheit des Lesers aufreißt: er spricht buchstabengenau von der „Haut“ des pontischen Wilds. Hätte er das pontische Wild gänzlich zum Kentauren umdeuten wollen, so hätte er eher von dessen Fell als von dessen Haut gesprochen.

Für Hölderlin gleichen sich die Wege des Kindes Amphilochos und des Jünglings Jason. Beider Weg führt aus der Umschlossenheit der Kindheit, aus der Einsamkeit von Land oder Wald, aus der Grotte des Pelion, in die Welt, in die Städte, in die Gemeinschaften der Menschen. Sich da einzufügen, erfordert kluges Reagieren. Klugheit aber ist – um nun den zentralen Satz von Hölderlins kommentierendem Mittelteil zu

zitieren – „die Kunst, unter verschiedenen Umständen getreu zu bleiben“, und das heißt auch, sich selbst treu zu bleiben. Deshalb ist der Titel ‘Untreue der Weisheit’, den Hölderlin seinem Triptychon gab, keineswegs ironisch gemeint, wie einst Friedrich Beißner wähnte, sondern es ist das Paradox der Weisheit, als untreu zu erscheinen, obwohl sie getreu bleibt, indem sie auf „verschiedene Umstände“ jeweils angemessen reagiert.

Durch das Zusammenfügen der beiden Fragmente, von denen ich ja nur das eine zitiert habe, durch das Spiel mit dem Bild vom Wild, hebt Hölderlin den Sinn beider auf eine höhere Ebene, hebt eines im anderen auf. Er macht uns damit darauf aufmerksam, daß es in beiden Fragmenten auch um die Erfüllung eines zu entschlüsselnden Vermächtnisses des Vaters geht: um die Erfüllung des Rates des nicht wiederkehrenden Vaters im ersten Fragment, um die Wiederherstellung der Herrschaft von Jasons Vater, die der angesprochene Pelias ihm geraubt hat, durch Jason im zweiten Fragment. Kunstvoll ist auch die Fügung Hölderlins: denn das erste Fragment beginnt mit „O Kind“, das zweite endet mit dem Vater:

[...] *bin gekommen nach Haus,  
Die Herrschaft wiederzubringen meines Vaters.* (FHA 15, 347, v. 25 f.)

Die meisten modernen Übersetzungen des zum Kind sprechenden Pindarfragments bleiben merkwürdig blaß und trocken.

Was uns jedoch an Hölderlins Übersetzung bezaubert, ist nicht zuerst die Herstellung des geheimen Zusammenhangs zwischen zwei Fragmenten – die könnte auch gewaltsam erscheinen –, es ist die Nähe in Klang und Rhythmus zu Pindars Original. Und darum erlauben Sie mir, daß ich zum Schluß auch die griechischen Verse sage:

ὦ τέκνον, ποντίου θηρός πετραίου  
χρωτὶ μάλιστα νόον  
προσφέρων πάσαις πολίεσσιν ὁμίλει·  
τῷ παρέοντι δ' ἐπαινήσαις ἐκὼν  
ἄλλοτ' ἄλλοῖα φρόνει.

ō tēknōn pōntiū thērōs pētraīū  
chrōtī mālistā nōōn  
prōsphērōn pāsais polīēssin hōmīlei;  
tō parēōntī d' ēpainēsais hēkōn  
āllōt' āllōīa phrōnei.

Welch ein Anruf:  
„Und anderes denk in anderer Zeit.“

Wo sonst als hier ...

Im Hölderlinturm, 29. November 2003





O Kind, dem an des pontischen Wilds Haut  
 Des felsliebenden am meisten das Gemüth  
 Hängt, allen Städten geselle dich,  
 5 Das gegenwärtige lobend  
 Gutwillig, 5  
 Und anderes denk in anderer Zeit.

Fähigkeit der einsamen Schule für die Welt. Das Unschuldige des  
 reinen Wissens als die Seele der Klugheit. Denn Klugheit ist die  
 10 Kunst, unter verschiedenen Umständen getreu zu bleiben, das  
 Wissen die Kunst, bei positiven Irrtümern im Verstande sicher zu 10  
 seyn. Ist intensiv der Verstand geübt, so erhält er seine Kraft auch  
 im Zertreten; so fern er an der eigenen geschliffenen Schärfe  
 das Fremde leicht erkennt, deßwegen nicht leicht irre wird in un-  
 15 gewissen Situationen. 15

So tritt Jason, ein Zögling des Centauren, vor den Pelias:

ich glaube die Lehre

Chirons zu haben. Aus der Grotte nemlich komm' ich

Bei Charikli und Philyra, wo des 20

20 Centauren Mädchen mich ernähret,

Die heiligen; zwanzig Jahre aber hab'

Ich zugebracht und nicht ein Werk

Noch Wort, ein schmutziges jenen

Gesagt, und bin gekommen nach Haus, 25

25 Die Herrschaft wiederzubringen meines Vaters.

Aus: FHA 15, 347 und 333.

## Abstracts

### Hölderlin-Forschung außer Hause

2001-2003 (mit Nachträgen 1996-2000)

#### *Nachtrag Monographien 1996-2000*

Uwe Beyer / Ursula Brauer, „Streit und Frieden hat seine Zeit“. Hölderlins Entwicklung seiner Geschichtsphilosophie aus der Anschauung der Gegenwart. Fünf Zeitgedichte vor 1800, Stuttgart [u.a.] 2000. Nicht erst im späten Werk der Elegien und Hymnen, sondern schon in seiner Lyrik vor der Jahrhundertwende hat Hölderlin sich die Realgeschichte neu-mythisch gedeutet. Diese Kernthese illustrieren die Interpretationen von fünf ‚Zeitgedichten‘ der Jahre 1796/97-99: ‚Die Muße‘, ‚Die Völker schwiegen, schlummerten ...‘, ‚Der Frieden‘, ‚Buonaparte‘ und ‚Dem Allbekanntem ...‘. Besonderes Augenmerk gilt den Wechselwirkungen zwischen Geschichtsphilosophie und Biographie. Die Arbeit gewinnt als gemeinsame durch ihre Verbindung unterschiedlicher Forschungsschwerpunkte (Beyer: Philosophie; Brauer: Geschichte, Religionswissenschaft) und daraus, daß kontroverse Interpretationen ihr Eigenrecht behalten.

Monica Gargano, *La ricerca della misura. Essere, armonia e tragico nel pensiero di Hölderlin*, Pisa 1996.

Das Buch ist der Versuch, das philosophische Denken Hölderlins durch die Untersuchung seiner theoretischen Fragmente, der vielen Fassungen des Briefromans ‚Hyperion‘ und des Schauspiels ‚Empedokles‘ zu rekonstruieren. Der Einführung folgen sieben Kapitel über den Begriff des Maßes: Maß als Maßeinheit, als *metron*, aber auch Maß als Mäßigkeit, als Ausgeglichenheit, Harmonie und Ebenmaß; das Maß als Erfahrung und Zweck des Denkens und des Dichtens. Für Hölderlin ist die Poesie und nicht die Philosophie das Maß, das sich der wahren Wirklichkeitserfassung nähert, da sie eine lebendige und gleichzeitig bestimmte Totalität schafft. Eine Totalität, die Leben und Geist versöhnt und die sinnliche und fühlbare Erscheinung des Unendlichen ist. Solche Totalität ist die unendliche Aufgabe des Denkens und des Dichtens.

Da die Poesie sich der wahren Wirklichkeitserfassung nähert, meint die Autorin, daß das endgültige Wort Hölderlins das Tragische von Hesperien ist, das heißt das Tragische der Moderne als leichtes und zartes Zeichen, das in der Erwartung ihrer Rückkehr auf das Verschollensein der Götter verweist. Das ist auch die einzige Möglichkeit, in der dürftigen Zeit ihrer Abwesenheit über sie Verse zu schreiben.

Jennifer Anna Gosetti, *Heidegger, Hölderlin, and the subject of poetic language*, Villanova 1998.

Heidegger stellt sich lyrische Sprache als außerhalb von Subjektivität (oder dem „Selbst“) vor, wie sie in moderner Philosophie außerhalb des persönlichen Willens verstanden und in bezug auf die Dichterpersonlichkeit als idealer „Behälter“ für die Aufnahme von Sein betrachtet wird. Diese Ansicht hält bei Hölderlin einer genauen Untersuchung nicht stand. Heidegger übersieht bei Hölderlin ein alternatives Modell von Sprache und Selbst, das (kontra Heidegger) beides einschließt, die politischen Werte der Aufklärung (Freiheit und Menschenrechte) und die Kritik des epistemologischen Themas der Vernunft. In Hölderlins theoretischen Schriften, denen Heidegger nur wenig Beachtung geschenkt hat, tritt ein neues Modell des Selbst auf, obwohl es niemals vollständig durchgeführt wird. Ich behaupte, daß die Interpretation von Hölderlins theoretischen und lyrischen Schriften, insbesondere angesichts von Hölderlins Beziehung zu Philosophen wie Kant und Fichte, in keine Form der Theorie Heideggers paßt: weder in den voluntaristischen Heroismus der nationalsozialistischen Bewegung noch in das vollständig passive, selbstlose Gefäß des Seins, das jegliche Verbindung zu einem persönlichen, faktischen Selbst meidet.

#### *Nachtrag Aufsätze 1998-2000*

Manuel Barrios Casares, *El signo indescifrado. Apunte sobre Metáfora y traslación del tiempo en Hölderlin*. In: José Manuel Sevilla und Manuel Barrios, *Metáfora y discurso filosófico*, Madrid 2000, 96-108. Die Metapher als strukturierendes Prinzip des Denkens und der Sprache ist das Thema des ganzen Bandes. In seinem Aufsatz nimmt Barrios den ersten Vers der zweiten Fassung der Hymne ‚Mnemosyne‘, „Ein

Zeichen sind wir, deutungslos“, als Leitmotiv für eine philosophische Annäherung an die Hölderlinische Auffassung der Metapher. Hier kommt nicht nur ihr Wert als literarisches Ornament in den Blick, sondern auch ihr Beitrag zu einer Ontologie des Übertragungs-Charakters des Seins, wo das Daseiende sich nicht auf ein gleichbleibend gedachtes Sein bezieht.

Manuel Barrios Casares, Hölderlin: o caminho para a excentricidade do absoluto. In: Manuel J. do Carmo Ferreira (Hrsg.), *A génese do idealismo alemão*, Lissabon 2000, 269-282.

Der Sammelband dokumentiert Beiträge von X. Tilliette, M. Buhr, K. Hammacher u.a., die 1997 auf einem – an der Universität von Lissabon zum 200. Jahrestag einiger der frühesten Schriften des deutschen Idealismus (1796/97) – veranstalteten internationalen Kolloquium diskutiert worden sind. Zwei Vorträge über Hölderlin wurden auf diesem Kolloquium gehalten. In ‘A Filosofia dos Contários no ›Hyperion‹’ vertritt Mafalda Blanc die Ansicht, daß Hölderlin aufgrund einer heraklitischen Weltanschauung ein „apollinisches“ Ideal in seinem Bildungsroman gesucht habe.

In seinem Beitrag schlägt Manuel Barrios eine Deutung der Hölderlinischen Philosophie vor, in der die tragische Dimension immer präsent bleibt. Er erkennt ein Thema der Vereinigungsphilosophie – das Motiv der „exzentrischen Bahn“ – als Schlüssel für Hölderlins spätere Auffassung einer Geschichtsphilosophie, die vom metaphysischen Optimismus der Theodizee weit entfernt ist. Das Absolute selbst als reine Exzentrizität ist die Folge dieser Auffassung.

Bernhard Böschenstein, ‘Antigone’ und ‘Oedipus Rex’: Sophokles – Hölderlin – Cocteau. In: Henry Thorau und Hartmut Köhler (Hrsg.), *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir*, Frankfurt a.M. u.a. 2000, 145-157.

Anlässlich der Trierer Antikenfestspiele 1999 wurden Strawinskys ‘Oedipus Rex’ und Honeggers ‘Antigone’, mit Cocteau als Librettisten (im Falle Strawinskys natürlich in der nachträglichen lateinischen Fassung), aufgeführt. Cocteau reduziert seine Übersetzungen auf die bloße Handlung; der Kontrast zu Hölderlins damals (in den 1920er Jahren) erstmals aufgewerteten Sophokles-Übersetzungen ist exemplarisch.

Bernhard Böschenstein, Arbeit an Hölderlins ‘Griechenland’. Zwei Tage im März 1959 am Rötebuckweg. In: Peter Trawny (Hrsg.), „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde“, Frankfurt a.M. 2000, 221-226.

Eingeladen von Heidegger, ihm das Fragment ‘Griechenland’ im Hinblick auf seinen Münchner Vortrag vor der Hölderlin-Gesellschaft im Juni 1959 Wort für Wort zu erläutern, hat Bernhard Böschenstein ex post aus dessen während seines Besuchs entstandenen Notaten zu diesem Gedicht in dessen Exemplar der Großen Stuttgarter Ausgabe und aus der nur gelegentlichen Verwendung der Thesen Böschensteins in seinem Vortrag einen Kontrast, ja Konflikt zwischen einem klassisch-normativen Griechenlandbild bei Hölderlin und dem nach Ansicht des Verfassers ruinösen in Hölderlins Spätwerk herausgehört.

Bernhard Böschenstein, Hölderlin-Forschung. Text und Kontext – Anstöße und Antworten. In: Silvio Vietta und Dirk Kemper (Hrsg.), *Germanistik der siebziger Jahre. Zwischen Innovation und Ideologie*, München 2000, 201-218.

Sowohl in einer allgemeinen Übersicht als auch anhand von exemplarischen Fällen werden die Haupttendenzen der Hölderlin-Forschung der 1970er Jahre kritisch zusammengefaßt, wobei besonders Bertaux und Sattler analysiert und kontextualisiert werden. Ihnen werden ausgewogenere Rezeptionsformen des ‚Zeitgeistes‘ gegenübergestellt. Die anschließende Diskussion fragt nach den Gründen der Sonderart der Hölderlin-Forschung.

Véronique M. Fóti, Heidegger, Hölderlin, and Sophoclean tragedy. In: Heidegger toward the turn. *Essays on the work of the 1930s*, Albany 1999, 163-186.

Diese Arbeit erforscht Heideggers kryptische „Auseinandersetzung“ mit totalitärer Ideologie in seinen Analysen der Tragödiendichtung des Sophokles, insbesondere der ‘Antigone’, in ‘Einführung in die Metaphysik’ (1935/36), und in der Vorlesung über Hölderlins Hymne ‘Der Ister’ (1942). Heidegger glaubte, im ersten Stasimon der ‘Antigone’ die Quelle von Hölderlins Hymnendichtung zu finden und diese Quelle, die Frage nach dem Verhältnis von *techné*, *poiesis*, Technik, und Sterblichkeit, ist auch eine Grundfrage seiner eigenen Philosophie. Ist diese Frage wirklich die maßgebende für Hölderlins Dichtung; und ist des Dich-

ters Verständnis der 'Antigone' als einer Tragödie der Zeitenwendung der Vorläufer von Heideggers Geschichtsphilosophie? Die Antwort, zu der diese Arbeit tendiert, ist negativ.

Alexander Honold, Die Milchtrinker und die Weintrinker. Früchte der Hölderlin-Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 3, 2000, 596-611.

Im Mittelpunkt dieses Forschungsüberblicks stehen neuere Arbeiten aus kulturwissenschaftlicher und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive (u.a. Link, Mottel), die Hölderlins Werk vor dem Hintergrund zeitgenössischen Naturwissens lesen. Ein Leitmotiv bildet dabei die Auseinandersetzung mit dem Pindarischen Fragment 'Das Belebende' und dem Motiv der Kentauren als Chiffre für die natur- und siedlungsgeschichtliche Bedeutung der Ströme.

Alexander Honold, Kolomb, Hölderlin. In: Nana Badenbergh u.a. (Hrsg.), Exzentrische Räume. Festschrift für Carlos Rincón, Stuttgart 2000, 359-378.

Hölderlins geographisches Wissen steht im Kontext der großen 'Aufbrüche' des 18. Jahrhunderts, und hier v.a. der Weltumsegelungen Ansons, Bougainvilles und Cooks. Kenntnisse über die Weltreise Georg Forsters und dessen Studie 'Cook, der Entdecker' (1785) hat er vermutlich über Heinse und Sömmerring erlangt. Hölderlins 'Kolomb'-Hymne wird hier, im Anschluß an die Arbeiten Jean-Pierre Lefebvres, verstanden als geographisches Gedankenexperiment. Darin setzt sich Hölderlin anhand einer mythopoetischen Evokation der Kolumbusfahrt mit dem Zeitalter der Entdeckungen und seinen kulturellen Konsequenzen auseinander. Kolumbus gehört zu den Männern, die als historisch handelnde zugleich transhistorischen Einfluß ausüben, indem sie die Bedingungen künftigen Handelns verschieben. Im Falle Kolumbus' liegen diese Verschiebungen auf epistemologischer (eine „Neue Welt“, ein Konzept von Globalität) wie auch auf politisch-ökonomischer Ebene (Beanspruchung von Territorien, Kolonialismus).

Keiji Ihara, „Exzentrische Bahn“ und 'Triade' bei Friedrich Hölderlin (2). In: Waseda-Blätter, hrsg. v. der Germanistischen Gesellschaft der Universität Waseda, Tōkyō 1998, 28-43.

Hölderlin zeichnete in der „Halbelipse“ ein Dreieck (Triade), dessen

Scheitelpunkt zugleich der höchste Punkt der „vollständigen Ellipse“ (der exzentrischen Bahn) ist. Die triadische Struktur bestimmt bei ihm den Charakter seines Denkens und seiner Dichtung. Beide Brennpunkte der Ellipse zeigen symbolisch die „Entgegengesetzten“, und der Scheitelpunkt des Dreiecks zeigt das „Einig-entgegengesetzte“. Wenn man sie so betrachtet, kann man in dieser komplizierten Figur (FHA 14, 263) fast alles finden, was er als Dichter gewünscht und worauf er abgezielt hat.

Loralea Michaelis, The Wisdom of Prometheus: Kant, Marx, and Hölderlin on Politics, Disappointment, and the Limits of Modernity. In: Polity 31, 1999, 537-559.

Dieser Aufsatz ist dem Thema der politischen Enttäuschung in den Schriften von Kant, Marx und Hölderlin gewidmet. Für Kant und Marx ist die Erfahrung der Enttäuschung problematisch, weil sie eine ernsthafte Bedrohung der zukunftsorientierten Energien darstellt, auf denen die Moderne ihr Selbstverständnis gründet. Im Gegensatz dazu ist die Erfahrung der Enttäuschung für Hölderlin genau deshalb bedeutsam, weil sie das Selbstverständnis der Moderne destabilisiert; sie enthüllt die Illusion der Selbstgenügsamkeit, denen moderne Konzepte von Politik und Handeln zuneigen.

Loralea Michaelis, The Deadly Goddess: Friedrich Hölderlin on Politics and Fate. In: History of Political Thought 20, n. 2, 1999, 225-250. Dieser Aufsatz stellt die politische Theorie Friedrich Hölderlins mittels einer Analyse des Schicksalskonzepts im 'Hyperion' dar. Im Gegensatz zu einer langen Deutungstradition, nach der Hyperion Politik zugunsten einer poetischen Vereinigung mit der Natur zurückweist, wird hier dargelegt, daß die Begegnung mit dem Schicksal ein neues Verständnis von Politik als ästhetischer Erziehung erzeugt.

Ernst Mögel, Hölderlin als Pädagoge. In: Suevica. Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte, hrsg. v. Reinhard Breyer, Bd. 8/9, Stuttgart 2000, 191-216.

Hölderlin war in den gut zwölf Jahren seines Berufslebens die meiste Zeit als Hauslehrer tätig und hat, inspiriert durch Rousseau, eigene pädagogische Ansätze entwickelt, die auch heute noch bedenkenswert sind. Die Brisanz von Hölderlins pädagogischer Intention zeigt sich am deut-

lichsten an seiner leidenschaftlichen Kritik des Bildungswesens seiner Zeit, wie sie im 'Hyperion' formuliert ist, – eine Kritik, welche im Blick auf die Leistungszwänge und Auslesemechanismen des modernen Schul- und Universitätssystems von unverkennbarer Aktualität ist.

Edgar Pankow, *Epistolary Writing, Fate, Language: Hölderlin's 'Hyperion'*. In: Aris Fioretos (Hrsg.), *The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin*, Stanford/California 1999, 142-172 und 438-446.

Die Arbeit erörtert die Briefform des 'Hyperion' und deren Beziehung zu Hölderlins Auffassung vom „Geschik“ zeitgemäßer Dichtung. Es wird plausibel gemacht, daß die Bedeutung der Brieflichkeit im 'Hyperion' weit über die Bestimmung einer Gattung hinausreicht, da Hölderlin die Sache des Briefes grundsätzlich mit dem Verhältnis zum anderen, der Psyche, der Übersetzung und der Literatur in Zusammenhang bringt. Gezeigt wird, daß Hölderlin den Brief nicht als Instrument einer Kommunikation zwischen isolierten Subjekten in Anspruch nimmt, sondern als die ‚techné‘ einer „Schiksaalsweise“, von der der Einzelne, die Geschichte und die Kultur durchgängig gezeichnet sind. (Erscheint auch in: Edgar Pankow, *Brieflichkeit. Revolutionen eines Sprachbildes*, München 2002, 83-117.)

Arnold Pistiak, „Glaube, wer es geprüft!“ Hölderlin – Heine: Beobachtungen. Feststellungen. Fragen. In: Heine-Jahrbuch 39, 2000, 95-110. In dem knappen Essay wird die Tatsache problematisiert, daß der Dichter und Literaturkritiker Heinrich Heine, der Verfasser solcher Texte wie 'Die romantische Schule' oder 'Der Schwabenspiegel', in keiner seiner Schriften Friedrich Hölderlin auch nur erwähnt hat, obgleich ihm dessen Texte mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht unbekannt waren. Das Nachdenken über diesen (vermutlichen) Widerspruch läßt überraschende Gemeinsamkeiten beider Dichter sichtbar werden, die – bislang nicht thematisiert – geeignet scheinen, neues Licht auf die poetische Produktion des einen wie des anderen zu werfen.

Elena Polledri, *Friedrich Hölderlin e la fortuna di Platone nel Settecento tedesco. Divus Plato: Platone o Ficino?* In: *AEVUM. Rassegna di Scienze storiche linguistiche e filologiche* 3, Milano 2000, 789-812. Der Aufsatz zeigt, wie Platons Bild, wie es im Werk Friedrich Hölderlins erscheint, das Ergebnis der Lektüre sowohl der lateinischen Platon-

Ausgabe und der Kommentare von Marsilio Ficino als auch der Werke von anderen modernen Autoren wie Herder und Shaftesbury ist, deren Denken vom Neuplatonismus stark geprägt wurde. Hölderlins Platon-Rezeption scheint für das Ende des 18. Jahrhunderts in deutschsprachigen Gebieten paradigmatisch zu sein, wo die neuplatonische Interpretation von Platons Werk dank Schleiermachers Übersetzung erst Anfang des 19. Jahrhunderts aufgegeben wird.

Rudolf Schier, *Die Donau als Paradigma der Kreativität bei Wordsworth und Hölderlin*. In: *Journal of English and Germanic Philology*, Champaign Ill., Bd. 99, 2000, 157-169.

Durch einen Vergleich von Hölderlins Gesang 'Am Quell der Donau' mit dem Sonett 'The Source of the Danube' von Wordsworth werden drei Paradigmen der Kreativität dargestellt. Auf Hölderlins Gesang läßt sich sowohl das Paradigma der Mimetik wie auch jenes der numinosen Inspiration anwenden. Diese beiden Paradigmen werden aber im Sinne einer Hegelschen Dialektik aufgehoben in einer neuen, genetischen Form der Kreativität.

Holger Schmid, *De la révolution des états d'esprit et des modes de représentation*. In: Nicole Parfait (Hrsg.), *Hölderlin et la France*, Paris 1999, 97-124.

Der Vortrag fragt nach Hölderlins Unterscheidung vom geläufigen Nexus zwischen französisch-politischer und Kantisch-philosophischer Revolution, als einem unzulänglichen Hängen der Kultur an der „Notdurft“. Was dabei „Ganzes“ und „Harmonie“ bedeute, wird dann, kritisch gegen eine fehlgedeutete „Synthesis“, an Texten um 1799 und exemplarisch-konkret an 'Hälfte des Lebens' dargestellt.

Holger Schmid, *Geschick und Verhältnis des Lebendigen. Die griechische Sphäre zwischen Heidegger und Hölderlin*. In: Peter Trawny (Hrsg.), *„Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde“: Heidegger und Hölderlin*, Frankfurt a.M. 2000 (= Schriftenreihe der Martin-Heidegger-Gesellschaft; 6), 163-179.

An Hauptbegriffen von Heideggers Hölderlin-Deutungen – die 'Mitte', das 'Geviert', das 'Heilige' – wird eine maßgebend platonische Prägung freigelegt und so an der Dynamik der Abkehr Hölderlins von Platon ermessen. Am zweiten Böhlendorff-Brief (die Rede vom „Geschik“ klä-

rend) und an 'Griechenland' wird die philosophische Bedeutung von Heideggers Frage nach der Poesie neu durchdacht.

Francesca Sensini, Hölderlin Hermeneus di Pindaro. Pitica III, 7, 81-83. In: Orpheus. Rivista di umanità classica e cristiana, Fasc. 1-2, N.S. Anno XXI, 2000, 123-140.

Es geht um die Analyse zweier Stellen der dritten Pythischen Ode (7, 81-83). Die griechische Version wird Wort für Wort mit der Übersetzung Hölderlins verglichen, um so ursprüngliche Sprachrichtigkeit und etymologische Genauigkeit zu erläutern und zu erklären. Mittels der philologischen und semantischen Betrachtung versteht man den Sinn in den ‚Fehlern‘ und der Überspanntheit des Übersetzers, der sich die Rolle des Auslegers zugeschrieben hat.

Yuna Shin, „She Would Rather Depart the Earth in Fire“: Reading Diotima's Death in Friedrich Hölderlin's 'Hyperion or The Hermit in Greece'. In: Women in German Yearbook 15, 2000, 97-115.

Dieser Aufsatz untersucht den Tod der Diotima in Friedrich Hölderlins 'Hyperion oder Der Eremit in Griechenland'. Er stellt die These auf, daß ihr Tod eher eine Männerphantasie als eine textliche „Notwendigkeit“ ist, wie frühere Forscher behauptet haben. Gleichzeitig wird in genauer Textanalyse gezeigt, daß der Selbstmord einer Frau, sorgfältig geplant und inszeniert, als Mittel des Widerstandes gegen die männliche Phantasie gelesen werden kann.

Andreas Siekmann, „... nemlich zu Hauß ist der Geist / Nicht im Anfang, nicht an der Quell“. Deutsche Flußgedichte um 1800. In: Claus Bussmann / Friedrich A. Uehlein, Mythische Provokationen in Philosophie, Theologie, Kunst und Politik, Würzburg 1999, 1-43.

Der Verfasser interpretiert insbesondere Goethes 'Mahomets-Gesang', Stolbergs 'Felsenstrom' und Hölderlins Rhein-Hymne als Stationen einer wirkungsgeschichtlichen Entwicklung des Fluß-Motivs, die auf Umbrüche im Welt- und Selbstverständnis künstlerischer Subjektivität um 1800 verweist. Die Entwicklung reicht von einer Verquickung neuplatonischer und pindarischer Tradition (Goethe) bis hin zur Selbstkonstitution des transzendental verfaßten poetischen Ichs im schöpferischen Akt (Hölderlin).

Katsumi Takahashi, „Pain et vin“ (1800-1801) de Hölderlin et la restauration origénienne. Par égard pour Heinse (1749-1803) et les romantiques, Novalis (1722-1801) et Brentano (1778-1842). In: Forschungsberichte der Universität Kôchi, Geisteswissenschaften, Bd. 48, 1999, 21-28.

Der Verfasser zeigt zwei Wege der origenistischen Wiederbringung in 'Brod und Wein': Hölderlin versuche, den heidnischen Heinse zum Christentum und die Romantiker zum Griechentum zurückzuführen. Diese Mittlerrolle spielt der Dichter, in dessen tiefstem Herzen Christus als „verborgenwirkender“ „stiller Genius“ mit den mythischen Figuren der griechischen Tragödie wie Antigonä übereinstimmt.

Katsumi Takahashi, Phasen der Apokatastasis in der deutschen Dichtung. Von Klopstocks 'Messias' (1748-1773) bis zu Hölderlins 'Brod und Wein' (1800-1801). In: Forschungsberichte der Universität Kôchi, Geisteswissenschaften, Bd. 48, Kôchi 1999, 28-64.

Mit dem Aspekt der Rettung der Dämonen durchkreuzt der Verfasser die deutsche Dichtung des 18. Jahrhunderts. Dabei pointiert er die Intoleranten einschließlich Leibniz und Lessing im Kontrast mit den origenistischen Dichtern, die sogar Tantalus Heil und Segen wünschen, wie Goethes 'Iphigenie', Hölderlins „Dichter in dürftiger Zeit“ etc. angesichts des griechischen Mysteriums voller Licht.

Katsumi Takahashi, Friedrich Stolbergs „Auserlesene Gespräche des Platon“ (1795-1796) im Zusammenhang mit Goethe, Schiller und Hölderlin. In: Forschungsberichte der Universität Kôchi, Geisteswissenschaften, Bd. 48, Kôchi 1999, 65-72.

Durch keine gefärbte Brille der deutschen Klassiker sieht der Verfasser Friedrich Stolbergs 'Platon' an, weil jene von seelischer Veredlung und mystischem Puls der Natur um der trockenen Wahrheit willen abstrahieren. Im Gegensinn vertrauen Friedrich Stolberg und Hölderlin auf den sokratischen Ernst der Metaphysik, von dem auch das durchgängige Raisonement und die wirksame Ironie abhängen.

Katsumi Takahashi, Hölderlins „hellenisch kristallisiertes Apollinisches“. In: Jinbunkagaku-kenkyû, Kôchi 2000 (= Etudes des sciences humaines de la Faculté des Lettres de l'Université de Kôchi), 1-25. Der Aufsatz zeigt den Hauptmangel der bisherigen Anmerkungen zu

den Versen 55-65 von 'Brod und Wein', daß man zwar Vergil oder Horaz zitiert, aber kaum das „seelige Griechenland“ (v. 55) auf das tragische Griechentum hin interpretiert hat, dessen delphischer Apollo in „schröcklichfeierlichen Formen“ mit dem „großen Geschick“ (v. 62) übereinstimmt und die Helden wie ein Blitz aus heiterem Himmel erschlägt.

Hans Dieter Zimmermann, Kabbalistische Einflüsse bei Friedrich Hölderlin? In: Kabbala und die Literatur der Romantik. Zwischen Magie und Trope, Tübingen 1999, 223-233.

Einen direkten Einfluß der Kabbala, der jüdischen Mystik, auf Friedrich Hölderlin gibt es nicht, aber einen indirekten, durch den schwäbischen Pietismus Friedrich Christoph Oetingers vermittelten. Der Verfasser weist zunächst auf Hölderlins enge Beziehung zu diesem Pietismus durch Familie und Erziehung hin, sodann erläutert er die Grundzüge der christlichen Kabbala am Beispiel der Lehrtafel von Bad Teinach, die von Antonia von Württemberg 1658 in Auftrag gegeben wurde. Elemente dieser Kabbala, aber auch Gedanken Jakob Boehmes, die mitunter an die Kabbala erinnern, finden sich beim späten Hölderlin. Der Verfasser nimmt an, daß Hölderlin ab 1801 sich wieder mit Oetinger befaßt haben dürfte, seit dem Aufenthalt in Hauptwil, denn dann häufen sich Bilder, Gedanken, zuweilen sogar wörtliche Zitate aus Oetinger und Boehme. Die „gradualistische Vorstellung eines Höchsten, der sich stufenförmig im Seienden manifestiert“, wie sie Wolfgang Binder im Spätwerk Hölderlins erkennt, kommt daher.

#### *Monographien 2001-2003*

Manuel Barrios Casares, Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo, Valencia 2001.

Wie läßt sich der Verlust der Weltgewißheit erzählen, in eine literarische und philosophische Form bringen? Hölderlin und Nietzsche versuchen, diese Frage zu lösen und befinden sich damit an den modernen Wurzeln einer solchen Welterfahrung. Ihr Werk beweist, daß die Theorie der Postmoderne oft einem Reduktionismus verfällt, wenn sie die Moderne als bloße Zeit der Metanarrative charakterisiert. Damit substantialisiert sie die Epochen und fällt in die alte Weise der Geschichts-

darstellung zurück. Diesem Verfahren stellen schon Hölderlin und Nietzsche sich scharfsinnig entgegen. So kann man z.B. den Bezug zur Zeitgeschichte in Hölderlins Denken nicht im Sinne einer Geschichtsphilosophie aus der Tradition der Theodizee begreifen: Das Gedicht als „Blick des Augenblicks“ besteht auf dem Übergang und bejaht unaufhebbar das Transitorische.

Jochen Bertheau, Hölderlins französische Bildung, Frankfurt a.M. 2003 (= Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur; 14).

Französische Bildung wird hier zunächst als Kenntnis der französischen Sprache und Literatur verstanden. Dazu gehört eben nicht nur Rousseau, den Hölderlin fruchtbar mißverstanden, was an den vier großen Gedichten mit Erwähnung Rousseaus gezeigt wird, sondern auch und vielleicht mehr Hemsterhuis, Helvetius und vor allem die Menschenrechtserklärungen der Verfassungen der Französischen Revolution, die maßgeblich für Hölderlins Begriff der „Freude“ wurden. Zur französischen Bildung gehört aber auch Hölderlins Frankreichaufenthalt, über den zahlreiche biographische Details neu erkundet wurden, unter anderen der kurze Aufenthalt in Lyon, die tatsächliche Wohnanschrift in Bordeaux, der Weg zum Meer, der Raubüberfall auf der Rückreise, ein Kurzbesuch in einem Schloß bei Tours laut Hartmanns 'Eine Vermuthung', der Aufenthalt in Paris, der Grenzübergang Straßburg in Richtung Frankfurt mit zusätzlicher Deutung von Hölderlins Gedicht 'Wenn aus der Ferne ...'. In zwei Exkursen werden der besondere geistige Einfluß von Hugenotten und die Probleme von Krankheit und Familie behandelt.

Ursula Brauer, Hölderlin und Susette Gontard. Eine Liebesgeschichte, Hamburg 2002.

Bei der Erzählung der Liebesgeschichte Hölderlins und Susette Gontards nach Briefen, Gedichten und sonstigen noch erhaltenen Quellen für ein breiteres Publikum war es das Anliegen der Verfasserin, diese so tief in beider Leben eingreifende, bürgerlich nach den gegebenen sozialen und psychischen Konstellationen nicht lebbare Beziehung dennoch so ‚geerdet‘ wie möglich darzustellen. Spekulationen sind selbstverständlich gekennzeichnet, romanhafte Ausschmückungen aber vermieden. Dabei wurde sowohl Wert auf die Liebes-Vorgeschichte beider gelegt als auch die lebenslange ‚Anwesenheit‘ Susette Gontards in Hölderlins zurückgezogenem, behütetem Leben im Tübinger Turm gezeigt.

Martin Götze, *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn u.a. 2001.

Bei dieser Bamberger Dissertation handelt es sich um eine Studie zum Zusammenhang von philosophischem und poetologischem Diskurs in der Frühromantik, wobei Hölderlins theoretische Überlegungen dem frühromantischen Denken zugeordnet werden. Die Arbeit bezieht sich in zweierlei Hinsicht auf Hölderlin: Sie behandelt zum einen das Fragment «Urtheil und Seyn» als Paradigma der frühromantischen Selbstbewußtseinstheorie, welche Fichtes Unterscheidung zwischen Bewußtsein und Bewußtseinsgrund als Problem der ‚Darstellbarkeit‘ des Absoluten durch die Reflexion thematisiert. In diesem Sinne steht Hölderlins grundsatzphilosophische Skizze in einer Linie mit den ‚Fichte-Studien‘ des Novalis und den ‚Philosophischen Lehrjahren‘ Friedrich Schlegels. Zum anderen gilt das Augenmerk der „frühromantischen“ Verbindung von Philosophie und Ästhetik in den ‚Hyperion‘-Vorstufen. Es wird die These vertreten, daß der philosophische Plan zum ‚Hyperion‘ bereits den Übergang von Fichtes Begriff der intellektuellen Anschauung zu Schellings These von der höchsten Darstellung des Absoluten durch „ästhetische Anschauung“ vollzieht und damit die Intention des frühromantischen Programms einer „Neuen Mythologie“ antizipiert.

Alexander Honold, *Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike*, Berlin 2002.

Die bürgerliche Welt des 18. Jahrhunderts bildete ihr kulturelles Selbstverständnis am Ideal der Antike heraus. Doch waren die Traditionslinien, auf die man sich berufen konnte, alles andere als ungebrochen: Ruinen und beschädigte Plastiken, unvollständige Überlieferungen und ein zeitlicher Abstand von mehr als zwei Jahrtausenden machten es vielmehr erforderlich, die ideale Antike neu zu erfinden. Ausgehend von Hölderlins ‚Hyperion‘ und dessen dichterischem Entwurf des antiken Olympia wird in diesem Buch das historische Panorama jener außerordentlichen Griechenland-Begeisterung entfaltet, die in pittoresken Reisebeschreibungen Ausdruck fand und zum Beginn der modernen Archäologie wurde. Das Olympia-Projekt erweist sich als *der* Fokus, in dem sich die Tendenzen eines antikisierenden Bildungsideals und des nationalkulturellen Reform-Diskurses um 1800 bündelten. Nach dem Vorbild der antiken Kampfspiele setzten philanthropische Pädagogen und graecophile Poeten Turner und Verse für das Vaterland in Bewe-

gung. Der Spuren dieses Dreiecks von Literatur, Archäologie und Körperpädagogik haben sich bislang weder die Literatur- und Kulturgeschichte angenommen noch die Chronisten der olympischen Bewegung. So gibt diese Studie nicht nur eine neue Sicht auf das Werk Hölderlins, sondern bietet darüber hinaus einen Abriß der Vorgeschichte des modernen Olympia-Gedankens.

Julián Marrades und Manuel Vázquez (Hrsg.), *Hölderlin. Poesía y pensamiento*, Valencia 2001.

Dieses Buch belegt die Bedeutung der Hölderlin-Studien in Spanien mit Beiträgen zu einem Kolloquium, das unter Mitarbeit der Hölderlin-Gesellschaft 1999 an der Universität Valencia veranstaltet wurde. Der Abschied von Griechenland und die neue hermeneutische Beziehung zur Vergangenheit als Antwort auf die „Querelle des anciens et des modernes“ (M. Barrios, H. Cortés, S. Mas); das nach-idealistische Sagen des Seins in Hölderlins Denken (F. Duque, J. Kreuzer, M. Vázquez), der Kompromiß mit dem Schicksal des Zeitalters (A. Ferrer, J. Marrades, J.P. Lefebvre) oder die Kritik am Narzismus des idealistischen Ichs (J.L. Villacanas) sind die Grundthemen dieses Sammelbandes. (Abstracts einzelner Beiträge unter den Namen der Autoren.)

Elena Polledri, „... immer bestehet ein Maas“. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Würzburg 2002.

Der Begriff des Maßes, der am Anfang der griechischen und der abendländischen Kultur steht, ist im ganzen Werk Hölderlins präsent. Die Arbeit legt die Entwicklung dieser Vorstellung im Gesamtwerk Hölderlins und ihre Beziehung zu den Gegenbegriffen des Chaos und des „Aorgischen“ dar. Die Autorin untersucht nicht nur das ganze Werk Hölderlins, sondern weist durchgehend auch auf seine antiken und modernen Quellen hin: Philosophen der Antike (Heraklit, Pythagoras, Empedokles, Platon und Ficino) und Autoren der neuzeitlichen Philosophie (Kepler, Leibniz, Wolff, Oetinger, Kant, Lambert, Rousseau, Herder, Fichte, Schiller, Winckelmann und Heinse) werden in Exkursen dargestellt und in ihrer Beziehung zu Hölderlin analysiert. Die Arbeit legt in Übereinstimmung mit den neuen Forschungsrichtungen besonderen Wert auf die „Konstellationen“ und „Texturen“, in denen Hölderlin sich fand und auf die er poetisch antwortete, nicht zuletzt auf die Zeitgeschichte – die Französische Revolution und die napoleo-



nischen Kriege. Sie hebt die Bedeutung hervor, die der Dichter der „exzentrischen Bahn“ vom Früh- bis ins Spätwerk dem Maß zuschreibt und darüber hinaus, wie er auch angesichts der Gefahr des „Aorgischen“ sich in zunehmendem Maße in seiner Dichtung und durch sie mühte, das Störende und Zerstörende zu bewältigen.

Norina Procopan, Hölderlins Donauhymnen. Zur Funktion der Strommetapher in den späthymnischen Gesängen ‘Am Quell der Donau’, ‘Die Wanderung’ und ‘Der Ister’, Eggingen 2004.

In dieser Arbeit erfolgt der Nachweis, inwiefern in Hölderlins Donauhymnen die Gestaltung des Raumes und die dem Dichter aufgegebenen Zukunftserfüllung von der Metapher der Richtung her unternommen werden. Zunächst wird anhand der Bemerkungen Hölderlins in seinen Briefen an Schiller, Böhlendorff, Wilmans und der Überlegungen zum Tragischen in den ‘Anmerkungen zur Antigonä’ – in allen Texten geht es um das Verhältnis von Antike und Moderne – die allmähliche Entwicklung seines Konzepts aufgezeigt. Die in den Bemerkungen, Briefen und Überlegungen formulierten Thesen finden eine Entsprechung in der Ausarbeitung und Gestaltung der Hymnen ‘Am Quell der Donau’, ‘Die Wanderung’ und ‘Der Ister’.

Luigi Reitani, Hölderlins „Nänie“. ‘Menons Klagen um Diotima’ als ästhetische Replik auf Schiller, Udine 2003.

Hölderlins Elegie ‘Menons Klagen um Diotima’ wurde bisher immer im Rahmen der Liebesgeschichte des Dichters mit Susette Gontard interpretiert. Das Buch versucht zum ersten Mal eine intertextuelle Deutung, die das Gedicht von seinem engeren biographischen Hintergrund befreit. Gezeigt wird eine intensive Auseinandersetzung Hölderlins mit der Poetik Goethes und vor allem Schillers, dessen Elegie ‘Nänie’ der Ausgangspunkt der Gedanken Hölderlins zu sein scheint. Gegen Schillers Poetik des Erhabenen, die als Versuchung zum Nihilismus betrachtet wird, stellt Hölderlin eine utopische Kunstauffassung entgegen, der ein politisch konstruktives Moment innewohnt.

Gustav Schlesier, Hölderlin-Aufzeichnungen, hrsg. v. Hans Gerhard Steimer, Weimar 2002.

Anderthalb Jahre nach Hölderlins Tod machte sich Gustav Schlesier Auszüge und Abschriften aus dem Briefwechsel des Dichters. Er sah

noch den heute verschollenen Teil der Korrespondenz, den der Bruder verwahrte. Jedes fünfte Stück aus Hölderlins Briefwechsel vor dem Tübinger Turm ist allein durch Schlesier überliefert. Er registrierte auch Lebensdokumente sowie Varianten inzwischen verschwundener Werkmanuskripte und protokollierte seine Recherchen bei Handschriftenbesitzern. Die für Hölderlins Biographie grundlegende Quellensammlung, 1904 entdeckt, ist hier zum ersten Mal vollständig ediert. Ein Nachwort klärt die Hintergründe der Entstehung und macht auf bis heute Übersehenes aufmerksam. So vermerkt Schlesier Hölderlins Erwähnung des Philosophen Johann Benjamin Erhard, er zitiert aus einem bisher unbekanntem Brief Neuffers an Hölderlin, er nennt den Namen von Hölderlins Hausherrn in Bordeaux. Die Edition verbessert die Genauigkeit der Textwiedergabe gegenüber den vorliegenden Hölderlin-Ausgaben, sie enthält insbesondere die häufig unterschlagenen Auslassungszeichen Schlesiers.

Karin Schutjer, Narrating Community after Kant: Schiller, Goethe, Hölderlin, Detroit 2001.

Dieses Buch untersucht die narrative Struktur von Kants „ästhetischer Urteilskraft“. Anhand von Schillers ‘Ästhetischen Briefen’, Goethes ‘Wilhelm Meisters Lehrjahre’ und Hölderlins ‘Empedokles’ zeichnet es die Bedeutung dieser Struktur für unterschiedliche Darstellungen von Gemeinschaft nach. Kant impliziert eine neue Form von Gemeinschaft, bei der das Ganze auf dem Leben des Einzelnen, und das Leben des Einzelnen auf dem Ganzen fußt. Diese dualistische, gleichursprüngliche Struktur gerät bei Schiller, Goethe und Hölderlin in Konkurrenz zu direkteren, monistischen Gemeinschaftskonzepten, in denen das Miteinander der Menschen von Kräften und Sinneseindrücken bestimmt ist. Das Buch zeigt, wie Kants ästhetisches Paradigma in der Literatur weitergeführt, beansprucht und schließlich untergraben wird.

Christian Sinn, Dichten und Denken. Entwurf einer Grundlegung der Entdeckungslogik in den exakten und „schönen“ Wissenschaften, Aachen 2001, 72-98.

Durch Formrekursionen wie Periode, proportio divina, Inversion, vor allem aber durch sein Prinzip der Gegenrhythmik stellt Hölderlin die semiotischen Bedingungen des Denkens dar und überführt es zugleich in die Dichtung. Er ist damit auch für eine Wissenschaftstheorie inter-

essant, die Entdecken nicht als Intuition, sondern als konstruktive Leistung begreift.

Barbara Smitmans-Vajda, *Überflüssiges? Wahn-Witzige Sprach- und Denk-Spiele in einer alten Stadt mit Platon, F.H. Jakobi, Hölderlin, Nietzsche, G. Simmel, Wittgenstein, Heidegger, Celan, Derrida u.a.*, Würzburg 2002.

Wittgenstein vergleicht die Sprache mit einer alten Stadt, die nur durch die Vielfalt ihrer „Spiele“ lebendig bleiben kann. Demgegenüber bezeichnet er als „eine Hauptursache philosophischer Krankheiten“ eine „einseitige Diät: man hält es nur mit *einer* Art von Beispielen.“

Seine Aussage wird zunehmend von der Wirklichkeit eingeholt. Die Streichung alles „Überflüssigen“ nähme der Stadt letztlich ihren Atem. In einer toten Stadt gäbe es nichts, was nicht überflüssig wäre. „Gold“ und „Überfluß“ können im mehrfachen Sinne verstanden werden, ebenso wie „Wahn“, „Witz“, „Wahr“, „Geschichte“ und „Wissen“. Vor dem Horizont apokalyptischer Visionen lädt das vorliegende Buch ein zum Spaziergang durch eine alte Stadt. Ein Kaleidoskop unterschiedlicher Sprach-Spiele, dichterisch-denkerischer Collagen zeigt Ungleichzeitige im Gespräch, deren ständiger Bezug Hölderlin ist: Sophokles, Sokrates-Phaidros, Kant, F.H. Jakobi, Nietzsche, G. Simmel, Heidegger, Wittgenstein, Derrida, Celan u.a.

Horst Zimmermann, *O Stimme der Stadt, der Mutter! – Hölderlins Verhältnis zu Nürtingen*, Nürtingen 2002.

Hölderlin habe sich Nürtingen, und Nürtingen habe sich ihm verweigert – dieses geläufige Fehlurteil wird widerlegt. Eingebettet in die Landschaft, ist ihm die Stadt ein Teil der All-Natur, und seine Briefe bezeugen, gerecht gelesen, daß ihm Stadt und Landschaft in inniger Gemeinschaft mit „den Seinigen“ Heimat und Halt waren. Die Interpretation der Elegie 'Heimkunft' sichert diesen Beweis.

Claudia Albert, *Nationalsozialismus und Exilrezeption / Deutsche Germanistik der BRD/DDR*. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2002, 444-448 und 449-453.

Der erste Teilabschnitt widmet sich der am meisten ideologisierten, aber auch widerspruchsvollsten Phase der Hölderlin-Rezeption. Er skizziert die verschiedenen Ebenen zwischen etablierter Universitätsphilologie über die Popularisierungen im Umfeld des Jubiläums 1943 bis zur – auch musikalischen – Exilrezeption. Der zweite Teilabschnitt zeichnet das Fortwirken dieser Impulse unter den Bedingungen des Ost-/West-Gegensatzes und neuerer Trends von der Psychologisierung bis zur Rephilologisierung nach.

Manuel Barrios Casares, *Hölderlin (tras Vico): la lógica poética de la revolución*. In: Emilio Hidalgo-Serna, Massimo Marassi, José M. Sevilla, José Villalobos (Hrsg.), *Pensar para el nuevo siglo. Giambattista Vico y la cultura europea*, 3 Bde., Napoli 2001, Bd. 1, 37-55.

Akten des internationalen Symposiums in Sevilla 1999 über die Gegenwart des rhetorischen Humanismus und Vico. Die Beiträge von Eugenio Coseriu, Donatella di Cesare und Vincenzo Vitiello beziehen sich teilweise, der Beitrag von Manuel Barrios ausschließlich auf Hölderlin.

Auf dem Hintergrund der Philosophie Vicos erklärt Barrios das Verhältnis von Ontologie und Revolution im Werk des Dichters: indem das Wirkliche sich konstitutiv umgestaltet, löst es seine frühere Gestalt auf und nimmt neue Gestalten an. Daher hat für Hölderlin das poetische Wort Vorrang, denn nur dieses Wort hat die Fähigkeit, Sachverhalte zu nennen, ohne ihren Sinn mit einer einzigen Bestimmung festzulegen.

Hansjörg Bay, *De revolutionibus. Bahnen und Bahnungen im Werk Hölderlins*. In: *MLN* 117, Heft 3, (April) 2002, 599-633.

Der Beitrag bildet ein Pendant zur Dissertation des Verfassers („Ohne Rückkehr“. Utopische Intention und poetischer Prozeß in Hölderlins 'Hyperion', München 2003). Anhand von Hölderlins Gebrauch des Wortes ‚Bahn‘ verfolgt er den dort am 'Hyperion' aufgewiesenen Durcharbeitungsprozeß von Hölderlins früher Lyrik bis hin zu den vaterlän-

dischen Gesängen. Den Übergang von den „ewigen Bahnen“ der Himmelskörper zu den „sterblichen Pfaden“ der Ströme, der dabei sich abzeichnet, begreife ich als einen Weg hin zur Akzeptanz von Endlichkeit und Begrenztheit. Hervorgehoben wird dabei der Schwellencharakter des Romans: Im Kontext von Hölderlins übergreifender Arbeit am Bahn-Motiv erweist sich die „exzentrische Bahn“ als ein Modell, das das problematisch gewordene Streben ins Unendliche harmonisierend einzuholen versucht, dabei aber bereits in der Endfassung des Romans seine Tragfähigkeit verliert, weil die Bahn immer wieder abbricht in einem Bereich, der sich mit den ‘Anmerkungen zum Oedipus’ als „exzentrische Sphäre“ beschreiben läßt.

Anke Bennholdt-Thomsen, Nachtgesänge. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 336-346.

Die „kinderähnliche Kultur“ der Gegenwart ist der Adressat der neun Gedichte. Die Zielsetzung der Schulung läßt sich an der Überarbeitung der Oden und an der Differenz des ganzen Zyklus zu den vaterländischen Gesängen zeigen. Die mittelbare Darstellung des Verhältnisses zur (hesperischen) Natur, zur (untergegangenen, nur in Gästen präsenten) Antike und zur ungewissen Zukunft akzentuiert den nüchternen, aber der Begeisterung fähigen Blick auf die Erde.

Anke Bennholdt-Thomsen, Entwürfe. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 395-402.

Die späten Entwürfe – zweifellos als vaterländische Gedichte projiziert und ihnen thematisch nahe – entsprechen in der poetischen Umsetzung eher den späten Überarbeitungen der Elegien und Hymnen. Der heroische Charakter der Natur, der Religionen und der Kulturschicksale wird im großen Horizont der Bildungs- und Krisengeschichte der Erde als Garant des Wandels exponiert, um vergleichsweise die Möglichkeiten einer ‚neuen Gestalt‘ in Hesperien zu eruieren.

Susan Bernofsky, Hölderlin as Translator. The Perils of Interpretation. In: The Germanic Review 76(3), 2001, 215-233.

Übersetzung wird sowohl in Hölderlins Sophokles-Anmerkungen als auch Übersetzungen der Stücke thematisiert. In ‘Oedipus’ spiegelt sie

die Sünde der voreiligen „zu unendlichen“ Deutung, in ‘Antigonä’ werden dagegen die Götter „unserer Vorstellungsart“ genähert, „beweisbarer“ dargestellt. Dieser Widerspruch führt Hölderlin nicht in eine Aporie, sondern zu einer Kreuzung, einer Synthese von Sprachen, die der Schlüssel zu seinem Projekt der Verbindung griechischer und deutscher Kultur ist.

Rudolf Boehm, Eine gescheiterte Tragödie. Hölderlins ‘Tod des Empedokles’. In: ders., Tragik. Von Oidipus bis Faust, Würzburg 2001, 91-102.

Der Aufsatz versucht, Hölderlins Behauptung im Brief an Neuffer vom 4.6.1799, sein Trauerspiel sei „bis auf den letzten Akt fertig“, ernst zu nehmen und zu rechtfertigen, und die überlieferten ‚Fragmente‘ aufzufassen als die nahezu vollständige Erstfassung einer vieraktigen Tragödie. Ein fünfter Akt war freilich dramaturgisch unmöglich. Das Tragische wird darin erblickt, daß Dienstbarkeit – hier Empedokles’ Verherrlichung der ‚Natur‘ – sich in die Anmaßung einer Herrschaft – hier Empedokles’ Selbstvergottung – verkehren kann.

Bernhard Böschstein, Nominaldetermination im Deutschen und Französischen. In: Kirsten Adamzik und Helen Christen (Hrsg.), Sprachkontakt, Sprachvergleich, Sprachvariation. Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag, Tübingen 2001, 31-38.

Als Replik zu seinem Beitrag in Böschsteins Festschrift ‘Zwiesprache’ wurde für den Nominaldeterminationsforscher Kolde der Artikelgebrauch anhand zweier Übersetzungsvergleiche (2. Beispiel: ‘Der Ister’ in André du Bouchets Übersetzung) dahin akzentuiert, daß starke Abweichungen in beiden Sprachen auch auf den bewußten syntaktischen Traditionsbruch bei Hölderlin und bei du Bouchet und auf den pindarischen gnomischen Stil zurückgehen.

Bernhard Böschstein, Sophokles-Anmerkungen; Übersetzungen. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 247-253 und 270-289.

Die Abfolge von Hölderlins Übersetzungen aus der griechischen und lateinischen Dichtung wird hier im Überblick und zugleich mit besonderer Betonung der Hölderlinischen Eigenheiten vorgestellt. Der letzte Teil dieser Übersetzungsgeschichte handelt vor allem von der Interakti-

on zwischen der kühnen, eigensinnigen Theorie der auch in einem eigenen Artikel behandelten Sophokles-Anmerkungen und der nur durch sie verständlichen extremen Abweichungen vom Sophokleischen Original, die an zahlreichen Beispielen der 'Oedipus'- und mehr noch der 'Antigone'-Übersetzung vorgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit wird den Chorliedern beider Tragödien geschenkt.

Bernhard Böschenstein, 'Tübingen, Jänner'. Involution. In: Hans-Michael Speier, Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, Stuttgart 2002, 96-104.

Die Interpretation von Paul Celans Gedicht 'Tübingen, Jänner' betont das „kontradiktorische Zwiegespräch“ Celans mit Hölderlin. Als „involutive Reduktion früheren Aufschwungs“ wird hier der Widerruf der aus der vierten Strophe der Hymne 'Der Rhein' stammenden Verse bezeichnet. Trümmerhaft nachhallende Hölderlinverse werden vom neuen Kontext aus gedeutet.

Ursula Brauer, Hölderlins hymnischer Entwurf 'Dem Fürsten'. Begründung der Textzuordnung Homburger Folioheft S. 57/58. Anmerkungen zu diesem Fragment. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 234-272.

In dem Aufsatz wird zunächst die Textgestalt des Entwurfs begründet, wie sie in der Stuttgarter Ausgabe vorliegt, d.h. die von Dietrich Uffhausen in seiner Ausgabe 'Bevestigter Gesang' vorgeschlagene Textgestalt wird mit der Begründung aus der Handschrift des Homburger Foliohefts zurückgewiesen. Es wird gezeigt, daß und wie dieser Entwurf aus Hölderlins biographischer Situation in Homburg 1804-1806 hervorgeht, wo er nach Sinclairs (schuldloser) Verwicklung in eine Hochverratsanklage in Angst und „Unglück“ allein und erneut ohne Freundesgespräch zurückblieb. Der Entwurf macht klar, daß Hölderlin damals zu politischen Überzeugungen von der Berechtigung überkommener „Sazungen“ statt einer von ihm zeitweise erwarteten neuen, ohne Gesetze auskommenden Gesellschaftsform zurückgekehrt war, sogar zur Anerkennung der Herrschaftsform der Monarchie.

Dieter Bremer, Hölderlin als Pindar-Übersetzer. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 157-173.

Die Übersetzung Pindars markiert eine wichtige Etappe nicht nur in der Aneignung dieses Dichters, sondern zugleich – den theoretischen Konzeptionen Hölderlins entsprechend – auf dem Weg vom Vertrauten zum Fremden als einer Befreiung zum Eigenen. Für eine angemessene Beurteilung der ästhetischen Intention und der künstlerischen Qualität dieser Übersetzung sind philologische Fehlerurteile auszuräumen und philosophische Hinweise (von Theodor W. Adorno) zu differenzieren. Der in der Übersetzung freigelegte ‚Kunstcharakter‘ von Pindars Sprache hat Hölderlins spätere poetische Praxis geprägt. Die Affinität im Satzbau bei Pindar und dem späten Hölderlin entspricht gegenläufigen Bewegungen. Bei Pindar signalisiert die Tendenz von der parataktischen zur hypotaktischen Syntax den historischen Moment einer ästhetischen Balance zwischen archaischer und klassischer Kunst. In seiner Pindar-Übersetzung hat Hölderlin diesen Übergang in umgekehrter Richtung nachvollzogen – als einen Schritt auf dem Weg zur Überwindung des Klassizismus.

Thomas H. Brobjer, A Discussion and Source of Hölderlin's Influence on Nietzsche. In: Nietzsche-Studien 30, 2001, 397-412.

Der Aufsatz diskutiert den starken Einfluß von Wilhelm Neumanns 'Hölderlin' auf den jungen Nietzsche (und besonders auf seinen Schulaufsatz über Hölderlin). Er geht auch auf allgemeinere Fragen ein. Zwei Anhänge: 1. Chronologische Auflistung von Nietzsches nachweisbaren Hölderlin-Lektüren. 2. Vergleich zwischen Nietzsches Schulaufsatz und Neumanns 'Moderne Klassiker: Hölderlin' (1853).

Helena Cortés Gabaudan, El desarraigo y la tierra natal. Poemas del peregrino. In: Julián Marrades, Manuel E. Vázquez (Hrsg.), Hölderlin. Poesía y pensamiento, Valencia 2001, 33-63.

Wanderung, Strom-Dichtung und Heimat sind die Schlüsselwörter und Themen, die in diesem Beitrag aus der Perspektive der modernen Heimatlosigkeit betrachtet werden. Dazu werden folgende ‚Wander-Gedichte‘ Hölderlins (um 1800) analysiert: 'Abendphantasie', 'Der Wanderer', 'Der Main', 'Der Nekar', 'Die Wanderung', 'Die Heimat', 'Rückkehr in die Heimat' und 'Heimkunft'.

Angela Esterhammer, Locationary Acts. Blake's 'Jerusalem' and Hölderlin's 'Patmos'. In: Peter J. Kitson, Placing and Displacing Romanticism, Aldershot 2001, 178-190.

Der Aufsatz untersucht die Beziehungen zwischen *location* und *locution*, Ort und Äußerung in William Blakes 'Jerusalem' und Hölderlins 'Patmos', zwei Gedichten, die eine Betonung des Ortes mit einer besonderen illokutionären oder performativen Dimension der Sprache verbinden. 'Genesis' und 'Offenbarung des Johannes' bieten Paradigmen für die Einbeziehung der Stimme in die Begründung eines Ortes. In der Dichtung Blakes und Hölderlins kommen Orte jedoch zur Existenz durch Anrede innerhalb von Netzwerken des Dialogs und hermeneutischer Beziehungen.

Michael Franz, Theoretische Schriften. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 224-246.

Der vorliegende Beitrag unternimmt einen vollständigen Durchgang durch die von Hölderlin erhaltenen theoretischen Schriften. Er beginnt deshalb nicht erst mit den späten Jenaer Texten ('Seyn, Urtheil, Modalität'), wie es heute üblich zu werden droht (als ob Hölderlin erst durch Fichte auf die Philosophie gekommen wäre), sondern mit dem Platonischen Projekt Hölderlins aus der Waltershausener Zeit, das an die Versuche Hölderlins schon in Tübingen anknüpft, Platon mit Kant zu verbinden. Daher spielt Fichte nach den Darlegungen dieses Beitrags nur eine nebeneordnete Rolle, auch wenn es spektakulär erscheinende, terminologische Anlehnungen gibt. Die dialektische Struktur, die Hölderlin nach und nach als poetisches Weltverhältnis konstruiert, wird vielmehr aus einer Dynamisierung der platonischen Prinzipienlehre verständlich gemacht.

Michael Franz, Pindarfragmente. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 254-269.

In diesem Beitrag wird zum erstenmal versucht, die neun Texte, die unter diesem Titel firmieren, als eine durchdachte Komposition nachzuweisen. Aus der Neunzahl der Texte, bekanntlich der Zahl der Musen, wird ein Kriterium gewonnen, die Gesamtkonzeption der Hölderlinschen Komposition als die eines Museums zu verstehen, in dem vergangene

Kunst, wie in einer Ausstellung (*rétrospective*), präsentiert wird. Die Einzeltex-te selbst werden als Pindarische Ringkomposition interpretiert, in der dann vom Mittelpunkt ('Das Höchste') aus ein spiralförmiger Gedankengang entwickelt wird, der mit 'Das Belebende' seinen äußersten Punkt erreicht.

Bärbel Frischmann, Hölderlin und die Frühromantik. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 107-116.

Der Beitrag erörtert die auffälligen Parallelen in den philosophischen Positionen Hölderlins und der Jenaer Frühromantiker Novalis und Friedrich Schlegel. Dabei werden zunächst gemeinsame Anknüpfungspunkte (Platon, Kant, Fichte) aufgezeigt, dann inhaltliche Schwerpunkte behandelt: der Topos der Unendlichkeit, das Verhältnis Philosophie/Poesie, die Auffassungen von Religion und Mythologie, die Bildungsphilosophie und Geschichtsutopie.

Ulrich Gaier, Jean-Jacques Rousseau. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 72-78.

Im Durchgang durch Hölderlins Werk wird die Bedeutung Rousseaus als Warnfigur für den modernen Menschen und insbesondere den Dichter herausgearbeitet, mit deren Schicksal Hölderlin sich immer wieder auseinandersetzte. Weder im Bereich der Geschichtstheorie noch der Staatstheorie noch der Pädagogik blieb Hölderlin bei den von Rousseau erhaltenen Anregungen stehen, sondern dachte sie konsequent weiter.

Ulrich Gaier, Späte Hymnen, Gesänge, Vaterländische Gesänge? In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 162-174.

In diesem Beitrag wird diskutiert, wie weit für Hölderlin hymnisches Sprechen, vor allem Hymne im strengen Sinne der Gattung, nach 1800 noch möglich war. Es wird nachgewiesen, daß die drei grundlegenden Sprechakte der Hymne, nämlich Anrufung, Rühmung, Bitte oder Gelübde, trotz der Sehnsucht danach nicht möglich sind, weil das Verhältnis zwischen den Menschen und dem Göttlichen durch Kälte und Sprachlosigkeit gestört sind. Die späten „Gesänge“ haben demnach den Charakter der imaginären Antizipation.

Ulrich Gaier, Nachwirkungen in der Literatur. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 468-488.

Hölderlins Wirkungsgeschichte ist eine Geschichte von Konstrukten und Vereinnahmungen. Sie wird dargestellt an Philosophen, der Schwäbischen Schule, bei den Romantikern, den Jungdeutschen und Realisten, den Literaten vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, der Literatur der Nachkriegszeit, wo Hölderlin vollends zum „Dichter der Dichter“ wurde.

Ulrich Gaier, „Seit ein Gespräch wir sind“. Dialogische Anthropologie und Poetik. In: Reinhard Valenta, Barbara Bauer, Johannes Stockmeier (Hrsg.), Dialoge, Kronach 2003, 334-339.

Dialog zwischen Materie und Geist, Körper und Seele, Mensch und Sphäre, Mensch mit sich selbst, Mensch mit Menschen bestimmt Hölderlins Anthropologie und erklärt die Formulierung, daß „ein Gespräch wir sind“. Die Dichtung inszeniert Dialoge auf diesen Ebenen, ist im Wechsel der Töne wesentlich dialogisch, um durch Einsicht und Einübung die Leser dialogfähig zu erhalten und sie darauf vorzubereiten, daß sie sich zum „Gesang“ zusammenfinden, der zugleich im Sinne des „höheren Zusammenhangs“ ihre Vorstellungsarten und Lebensweisen vereinigt.

Emery E. George, Homburger Folioheft. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 379-394.

Der Aufsatz befaßt sich mit dem Homburger Folioheft (HK 307), dem wichtigsten Konvolut von Hölderlins Lyrik. Es ist „die letzte Bühne, auf dem sich die Vielschichtigkeit hymnischen Sprechens in seiner ganzen [...] Fülle artikuliert“ (Handbuch, 384). Entstehung, Zweck und die Möglichkeiten seiner Analyse werden untersucht sowie die Geschichte seiner Edition, von Norbert von Hellingrath bis Dieter Burdorf.

Martin Götze, Schönheit und Vereinigung. Zur philosophischen Konstellation in Hölderlins 'Hyperion'-Vorstufen. In: Gudrun Schury / Martin Götze (Hrsg.), Buchpersonen – Büchermenschen. Heinz Gockel zum Sechzigsten, Würzburg 2001, 105-126.

Der Aufsatz beleuchtet die philosophische Konzeption, welche Hölder-

lin seinem Roman 'Hyperion' zugrunde legt, vor dem Hintergrund von Fichtes 'Wissenschaftslehre' und Schillers Utopie einer Überwindung des modernen Dualismus zwischen Vernunft und Natur. Es wird gezeigt, wie Hölderlin in den Vorstufen seines Romans versucht, Fichtes transzendente Auffassung des Selbstbewußtseins in eine von Schiller und Platon inspirierte, sowohl geschichtsphilosophisch als auch ästhetisch orientierte Anthropologie zu integrieren. Besonderes Augenmerk gilt dabei der Funktion des Schönen in diesem Konzept sowie der Bedeutung des Spinozismus in Hölderlins Denken um 1794/95.

Sieglinde Grimm, Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlins Empedokles-Tragödie. In: Poetica 33, 2001 (Heft 1-2), 191-214. Der Aufsatz gibt Aufschluß über die Verarbeitung des Fichteschen „Wechsel“-Begriffs in Hölderlins Tragödientheorie und in seiner Empedokles-Tragödie. Hölderlin modelliert die Komplementarität von Natur und Kunst bzw. von Aorgischem und Organischem in der Auseinandersetzung mit Fichtes Dichotomie von „Nicht-Ich“ und „Ich“. In der Tragödie spiegelt sich dieser Gegensatz zwischen den Agrigentinern und Empedokles wider.

Alexander Honold, Krumme Linie, exzentrische Bahn: Hölderlin und die Astronomie. In: Michael Scheffel (Hrsg.), Erschriebene Natur. Internationale Perspektiven auf Texte des 18. Jahrhunderts, Bern/Frankfurt a.M./New York u.a. 2001, 309-333.

Wer sind „die Himmlischen“, die in Hölderlins Gedichten immer wieder besungen werden? Was hat es mit der „exzentrischen Bahn“ des „Hyperion“-Werkkomplexes auf sich? Die Studie versucht zur Klärung dieser vieldiskutierten Fragen beizutragen, indem sie sich ihnen von der Astronomiegeschichte her nähert. Die Bewegungsformen der Planeten und Kometen sind in der astronomischen Theoriebildung zwischen Kepler, Newton und Kant *das Thema* schlechthin; an der Lösung der Bahnfragen (Regelmäßigkeit? Zyklizität?) hängt nichts weniger als das Theodizee-Problem und die Wohlverfaßtheit des Universums. Die durch Kants 'Theorie des Himmels' formulierte entscheidende Pointe der „krummen Linie“ wird hier als Kernstück auch des Hölderlinschen Modells exzentrischer Kräfte und Bewegungen nachgezeichnet.

Alexander Honold, Hölderlin e a invenção de uma antigüidade contemporânea. (Nachwort zu) Friedrich Hölderlin: Hipérion ou O eremita na Grécia, São Paulo 2003, 167-182.

Aus Anlaß der neuen brasilianischen Übersetzung des Hyperion ‚verortet‘ dieses Nachwort, einmal mehr und aus betontem Abstand, den deutschen Philhellenismus. Die Bedeutung eines imaginären Griechenlandes für den kulturellen Erneuerungsdiskurs um 1800 wird vor dem Hintergrund der „Querelle“ und des Schillerschen Modells einer kulturgeschichtlichen Triade konturiert. Im ‚Hyperion‘ setzt Hölderlins Antike-Rezeption insbesondere auf die konstitutiven Bildungsmächte der Archäologie und Kunstgeschichte einerseits, der Körperpädagogik andererseits, um der deutschen Misere das Ideal des „ganzen Menschen“ entgegenzustellen.

Annette Hornbacher, „Eines zu seyn mit Allem, was lebt“. Hölderlins „intellectuale Anschauung“. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 24-47.

Hölderlins Begriff der „intellectualen Anschauung“ entstammt der früh-idealistischen Philosophie und bezeichnet seit Kant einen problematischen Grenzbegriff für die Einheit des Reflexionsgegensatzes und damit für Wahrheit. Diese terminologische Nähe darf jedoch nicht über Hölderlins grundlegende inhaltliche Differenzen mit der Philosophie hinwegtäuschen. Der Aufsatz arbeitet diese Unterschiede heraus, indem er die Entwicklung von Hölderlins Begriff der „intellectualen Anschauung“ nachzeichnet. Dabei zeigt sich eine früh einsetzende kritische Abkehr von den sprachlichen Darstellungsmöglichkeiten der Philosophie sowie eine radikale Umdeutung der „intellectualen Anschauung“ selbst, die vom spekulativen Prinzip absoluter Einheit zur innerweltlichen ästhetischen Versöhnungserfahrung wird und schließlich in die Mitte von Hölderlins Theorie tragischer Dichtung rückt.

Manfred Koch, Hölderlin-Rezeption im Westen. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 454-460.

Der Artikel gibt einen Überblick über die wichtigsten Stationen der literarischen, philosophischen und literaturwissenschaftlichen Hölderlin-Rezeption in Westeuropa, den USA und Lateinamerika. Am ausführ-

lichsten behandelt wird die Hölderlin-Rezeption in Frankreich, die untrennbar verbunden ist mit der begeisterten Aufnahme des Denkens von Martin Heidegger durch französische Schriftsteller und Philosophen nach 1945. Eingegangen wird in der gebotenen Kürze auch auf Probleme der Hölderlin-Übersetzung ins Französische und Englische.

Masashi Koiso, Herudarin ‘Koronbus’-kô dokkai no kokoromi. Zweiter Teil (= Über Hölderlins späte Hymne ‘Kolomb’, ein textkritischer interpretatorischer Versuch). In: Iduna 2, hrsg. v. Herudarin-Kenkyûkai, Tôkyô 2002, 29-62.

Der Verfasser interpretiert aufgrund der exakten Textkritik die zweite Hälfte (HF 307/79-82) ‘Kolombs’. Die schwer zu lesenden Stellen (79) werden alle emendiert und im Zusammenhang mit ‘Heimath’ die Kontinuität aufgezeigt. Es wird darauf hingewiesen, daß Hölderlin einen Mitbesitz-Gedanken aufgestellt hat: die Teilung der von Kolomb entdeckten „Inseln“. Die Rekonstruktion schwer zu entziffernder Zeilen (81, v. 5-7) führt zu einer bis jetzt übersehenen, jedoch einer der wichtigsten Fragen, warum „Leidenschaft zum Christentum“ neben „Hypostasierung des vorigen orbis“ hier von ihm „beiseite“ gesetzt werden mußte. Daraus ergibt sich, daß eine komplementäre Zusammenarbeit zwischen „Himmlichen“ und „Erde“ entstanden ist, weil keines von beiden „allein“, „einsam“ den „Reichtum“ „tragen“ kann. Es wird betont, daß er den Nichtgegensatz-Grundgedanken durch den weiteren Verlauf der Seefahrt eines neuen Kolomb gestaltet hat.

Johann Kreuzer, Ästhetik als Ethik. Überlegungen im Anschluß an die ‘Kritik der Urteilskraft’. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 7-23.

Bei der „Ästhetik“ geht es um die „cacumina rerum“: mit dieser These schließt Hölderlin an Kants dritte Kritik an. Von theoretischer Erkenntnis unterscheidet sich ästhetische Erfahrung deshalb, weil sie sich als Selbstbesinnung der Natur im Menschen erweist. In diesem Sinn ist die Überschrift „Ästhetik als Ethik“ zu verstehen. Aspekte der daraus folgenden Ethik ästhetischer Selbstbesinnung werden abschließend anhand von Adornos ‘Ästhetischer Theorie’ diskutiert.

Johann Kreuzer, Hölderlin y el idealismo. In: Julián Marrades / Manuel E. Vázquez (Hrsg.), Hölderlin. Poesía y pensamiento, Valencia 2001, 103-120.

Der Text diskutiert die Bedeutung Hölderlins für die Entwicklung und in der Geschichte des Deutschen Idealismus im Anschluß an Kant. Die Spannweite des „und“ in 'Hölderlin und der Idealismus' reicht von „Seyn, Urtheil, Möglichkeit (Urteil und Sein)“ bis zu den Pindarfragmenten. Konturiert wird Hölderlins Auffassung poetischer Sprache und der Rang, der ihr nicht nur in der Epochenschwelle 1800 zukommt.

Johann Kreuzer, Hölderlins Beiträge zur Philosophie. In: Bad Homburger Hölderlin-Vorträge 1998-2000, hrsg. v. der Stadt Bad Homburg v.d.H. und der Hölderlin-Gesellschaft, Bad Homburg v.d.H. 2002, 33-47.

Der Text gibt einen Überblick über Hölderlins philosophische Entwicklung. Dargestellt wird, daß Hölderlins Beiträge zur Philosophie a) grundlegend für die Ausbildung des idealistischen Systemgedankens sind, daß sie b) singulären Rang innerhalb des Idealismus haben und daß sie c) Perspektiven eröffnen, die Hölderlin gerade in nachidealistischer Zeit zum Gesprächspartner haben werden lassen.

Johann Kreuzer, Vom Ich zur Sprache: Fichte und Hölderlin. In: Helmut Girndt / Klaus Hammacher (Hrsg.), Fichte und die Literatur, Amsterdam/New York 2002, 185-198 (= Fichte-Studien; 19).

In dem, was Hölderlin als Verfahrensweise des *poetischen* Geistes diskutiert, bringt er nicht zuletzt Fichtes Bestimmung der Einbildungskraft und den Gedanken der Wechselwirkung konsequent zur Anwendung. Der Schritt vom ‚Ich übers Erinnern zur Sprache‘ ist insofern die Konsequenz transzendentalphilosophischer Einsichten. Hingewiesen wird auch auf Hölderlins implizite Kritik am Theorem der intellektuellen Anschauung.

Johann Kreuzer, Zeit, Sprache, Erinnerung: Dichtung als Zeitlogik. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 147-161.

Der Beitrag behandelt den für Hölderlins Verständnis von Dichtung zentralen Zusammenhang von Zeit – Erinnerung – Sprache. Dies geschieht in Auseinandersetzung mit dem 'Fragment philosophischer Briefe', den

für Hölderlins ‚Spätwerk‘ und für den Begründungszusammenhang ‚freier Kunstnachahmung‘ basalen theoretischen Fragmenten 'Das untergehende Vaterland' und 'Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist' sowie mit Hölderlins Anmerkungen zu seinen Sophokles-Übersetzungen. Von besonderer Bedeutung für das Verständnis poetischer Sprache als artikulierter Zeitlogik ist schließlich der Bezug zu Pindar.

Johann Kreuzer, Hölderlins Kritik der intellektuellen Anschauung. In: Burkhard Mojsisch und Orrin F. Summerell (Hrsg.), Platonismus im Idealismus. Die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie, Leipzig 2003, 119-137.

Hölderlin unterscheidet sich von anderen ‚Idealisten‘ dadurch, daß er die intellektuelle Anschauung nicht als privilegierte Erkenntnismöglichkeit in positiver Weise unterstellt, sondern zu einem ‚Ton‘ der Verfahrensweise des poetischen Geistes depotenziert hat. Darüber hinaus zeigt der Beitrag, daß seine Bezugnahme auf den Platonismus und Platon im Kontext des Deutschen Idealismus eine singuläre Position einnimmt – eine singuläre Position, die zugleich Hölderlins Bedeutung in nachmetaphysischer Zeit erklärt.

Valérie Lawitschka, Nachwirkungen in der bildenden Kunst. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar, 489-499.

Diese Studie gibt einen Überblick über die internationale Rezeption Hölderlins in der bildenden Kunst seit 1843 (chronologisch) und geht bis zur aktuellen Gegenwart, bis 2002. Sie stellt die Werke von 25 Malern, Graphikern und Bildhauern in Kurzanalysen vor: Emmerich Andresen, Heinrich Reifferscheid, Erich Heckel, Max Ernst, Ivo Beucker, Josua Reichert, Alfred Hrdlicka (Österreich), Bram van Velde (Niederlande), Simone Boiescq (Frankreich), Eduardo Chillida (Spanien), CHC Geiselhart, Paul Pfarr, Erich Walz, Hansjörg Quaderer (Liechtenstein), Hans-Joachim Madaus, drei Schüler von Hrdlicka Herbert Göser, Angela Laich und Joachim Sauter, Frédéric Benrath (Frankreich), Giuseppe Satta (Italien), Robert Schwarz, Jürgen Brodwolf (Schweiz), Hubertus Gojowczyk, Linda Schwarz, Daniel Seret (Belgien). In der Auswahl bekamen Werke nicht illustrativer Art den Vorzug, Werke, die eine Auseinandersetzung im Sinne des Über-Setzens in korrespondierender und dialogischer Weise sind.



Diese Studie zeigt – wie auch diejenige zur Rezeption in der Musik –, daß die Beschäftigung mit Hölderlins Werk vor allem auf dem späten und fragmentarisch gebliebenen liegt.

Valérie Lawitschka, *Nachwirkungen in der Musik*. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 500-512.

Die Studie gibt einen Überblick über die Rezeption Hölderlins in der Musik von den Anfängen 1805 mit Bettina von Arnim bis 2001 mit der finnischen Komponistin Kaija Saariaho. International angelegt, berücksichtigt sie von den rund 2000 Kompositionen von 500 Komponisten alle Formen der Vertonung, von der Lied- bis zur reinen Instrumentalvertonung. Abgesehen von dem bis heute nicht entzifferten Manuskriptentwurf Bettina von Arnims stammt die erste bekannte Vertonung von dem bedeutendsten schweizerischen Komponisten der Romantik Friedrich Theodor Fröhlich (1803-1836). Er vertonte 1830 'Hyperions Schicksalslied' und 'Rückkehr in die Heimat'. Die zweite Vertonung stellt gleich zu Beginn der Musikgeschichte der Hölderlin-Vertonungen das Extrem zur Liedvertonung dar. Es sind die 1853 von Robert Schumann (1810-1856) komponierten 'Gesänge der Frühe. Fünf charakteristische Stücke für das Pianoforte' (op. 133).

Unter Berücksichtigung der epochalen Einschnitte in der Musikgeschichte werden die wichtigsten Komponisten mit ihren Hölderlin-Vertonungen und kurzen Werkanalysen vorgestellt: 1. *Das 19. Jahrhundert und Fin de siècle* mit Bettina von Arnim, Robert Schumann, Johannes Brahms und Max Reger; 2. *Die Zwölftonmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts* mit Josef Matthias Hauer; 3. *Die 1930er und 1950er Jahre* mit Paul Hindemith, Hanns Eisler, Viktor Ullmann und Gideon Klein; 4. *Die 1950er bis 1970er Jahre: Serialismus und Tradition* mit Carl Orff, Benjamin Britten, Hans Werner Henze und Bruno Maderna; 5. *Die 1970er Jahre bis in die Gegenwart: Von der Tonmusik zur Klangmusik*. Diese Rubrik ist die umfangreichste und vermittelt einen Einblick in die neue, auch minimale Musik mit ihren Clustern und Klangteppichen. Aufnahme fanden die Kompositionen (Ordnungskriterium ist ihr Entstehungsdatum) von Wolfgang Rihm, Heinz Holliger, Jacques Wildberger, Roland Moser, Luigi Nono, György Ligeti, György Kurtág, Hans Zender, Wilhelm Killmayer, Hans Florey, Karl Ottomar Treibmann, Hieronymus Schädler, von dem Chinesen Shirui Zhu und der Finnin Kaija Saariaho.

Karl Maurer, *Vom Genuß des Vaterlands in dürftiger Zeit*. Hölderlins 'Gesang des Deutschen' und Aleksandr Bloks 'Skythen'. In: Wolfgang Klein / Ernst Müller (Hrsg.), *Genuß und Egoismus. Zur Kritik ihrer geschichtlichen Verknüpfung*, Berlin 2002, 152-178.

Hölderlins 'Gesang des Deutschen' gehört zu den Gedichten, die seine Einreihung unter die Vorläufer eines ungunstigen deutschen Nationalismus begünstigt haben. Die Ode ist eher nüchterne Bilanz, zugleich Liebeserklärung an das Vaterland nach Horazischem Vorbild. Sie ist in dieser Ambivalenz Aleksandr Bloks zur Zeit des Friedensschlusses von Brest-Litowsk geschriebenem Gedicht 'Die Skythen' vergleichbar.

Lorelea Michaelis, *Politics and the Art of Suffering in Hölderlin and Nietzsche*. In: *Philosophy and Social Criticism* 27(5), 2001, 89-115.

Leiden als tragische Idee erscheint bei Hölderlin wie auch bei Nietzsche, aber während Hölderlin diese Idee für die Demokratie entfaltet, setzt Nietzsche sie gegen Demokratie ein. Der Aufsatz legt nahe, daß die Unterschiede in Hölderlins und Nietzsches politischem Denken weniger auf substantielle Unterschiede in ihren Denkstrukturen zurückgehen als auf die verschiedenen Phasen in der Entwicklung der modernen demokratischen Politik, in denen sie standen.

Ernst Mögel, *Zeus – Jupiter – Jehova. Geschichtsphilosophische Perspektiven zu Hölderlins Ode 'Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter'*. In: *Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge* 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 174-194.

In der Ode 'Natur und Kunst' wird die moderne Naturentfremdung mythologisch-allegorisch veranschaulicht, wobei Hölderlin die antike Tradition polemisch zuspitzt: Der gestürzte Saturn erscheint nicht als wilder urzeitlicher Tyrann, sondern – entsprechend dem Weltalter-Mythos in Hesiods 'Werken und Tagen' – als Gott des Goldenen Zeitalters. Diese kulturkritische Pointe wird in dem Vortrag weiter aufgeschlüsselt: Der siegreiche Jupiter repräsentiert die neuzeitliche Verbindung von griechischer Rationalität, römischer Imperialität und christlicher Moralität: Zeus – Jupiter – Jehova.

Ludolf Müller, 'Patmos'. Hölderlins Gespräch mit dem Landgrafen Friedrich von Homburg über die Bestimmung des Dichters in der gegenwärtigen Weltenwende. In: *Hölderlin: Philosophie und Dichtung*

tung, Turmvorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 195-233.

Das Hauptthema der Hymne ist nicht Christus, sondern der Dichter selbst. Er sieht seine Aufgabe in der gegenwärtigen Weltenwende nicht darin, eine neue Christusdichtung zu schreiben, sondern darin, durch den „Stab des Gesanges“ die Menschen vorzubereiten auf den neuen Offenbarungstag, an dem nicht nur „der frohlokende Sohn des Höchsten“ gepriesen wird, sondern „der Himmlischen jedes“.

Sigrid Nieberle, Hölderlin: Varianten und Variablen seiner Bitextualität. In: Annegret Heitmann, Sigrid Nieberle, Barbara Schaff und Sabine Schülting (Hrsg.), Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares. Ein Buch für Ina Schabert, Berlin 2001, 303-320.

Die Dichterfigur Friedrich Hölderlin ist ein wissenschafts- und rezeptionsgeschichtliches Phänomen des 20. Jahrhunderts, angesiedelt auf den psychopathologischen und geschlechtsspezifischen Grenzen des Sprachverbots. Ein cursorischer Durchgang durch Roman, Lyrik und Spielfilm von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart vergleicht Varianten und Variablen dieser bitextuellen und bimedialen Inszenierung.

Sigrid Nieberle, „Daß der suchende Blick es / Kaum noch erkennt.“ Hölderlin und Sinclair. In: Gislinde Seybert (Hrsg.), Das literarische Paar / Le couple littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse / Intertextualité et discours des sexes, Bielefeld 2003, 149-168.

Hölderlin und Sinclair gelten nicht nur als ein schreibendes Paar, sondern auch – so Sinclairs Angebot an den Freund – „als ein treues Paar“. Ausgehend von dieser performativen Geschlechtermaskerade läßt sich mit Tobins Konzept der „Warm Brothers“ ein fraternal-homozözialer Kontext rekonstruieren, der bisher mit „Fingerspitzengefühl“ (Bertaux) behandelt wurde. Textbegehren und politische Aspekte spielen dabei in Briefe und Widmungsgedichte hinein, die jenseits der homosexuellen Konnotation des 19. Jahrhunderts gelesen werden können.

Ute Oelmann, Hölderlins Frauengestalten. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 114-130.

Der Beitrag befaßt sich mit den Frauengestalten in Hölderlins Leben und Werk. Den von Hölderlin wahrgenommenen und in Briefen ge-

schilderten sowie den erfundenen fiktiven Frauen unterliegt ein und dieselbe weibliche Idealgestalt. Als solche ist die Frau Natur; vor jeder Spezialisierung erscheint sie als Einheit und Ganzheit und ihre Funktion ist es, den exzentrischen Mann zu beruhigen, ins Gleichgewicht zu setzen und dadurch selbst heil werden zu lassen.

Ulrich Port, „Vor dem Bilde der ewigeinigen Welt“. Zur Ikonologie der Landschaft im ‚Hyperion‘. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 72-93.

Der Vortrag versucht, einen Einblick in die literarische, ästhetische und kulturhistorische Komplexität der Landschaften im ‚Hyperion‘ zu geben. Hierfür wird das von Erwin Panofsky für Werke der bildenden Kunst entwickelte Interpretationsverfahren der ‚Ikonologie‘ auf die Analyse literarischer Texte übertragen. Verschiedene Landschaftsbilder des ‚Hyperion‘ werden phänomenologisch (vorikonographisch), ikonographisch und ikonologisch (kultursymptomatisch) analysiert. Dabei wird deutlich, wie stark Wahrnehmung, Erinnerung und Dramaturgie des Erzählers von einem traditionsgesättigten Bildgedächtnis gelenkt werden, das die vermeintlich spontane Zuwendung zur Natur kulturell filtert. Dieses ‚imaginäre Museum‘ entscheidet mit bei der Frage, was im Text überhaupt in den Horizont des Wahrnehm- und Darstellbaren gelangt.

Luigi Reitani, Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni italiane di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento. In: Il bianco e il nero 5, 2002, 95-104.

In den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts entsteht in Italien ein reges Interesse für die Lyrik Hölderlins, die intensiv übersetzt wird. Diese Übertragungen stellen ein neues Paradigma für die Annäherung an fremde Texte dar; ferner liefern sie entscheidende Impulse für die Entwicklung der italienischen Lyrik, wie es an den Beispielen von Mario Luzi und Andrea Zanzotto gezeigt wird.

Luigi Reitani, Übersetzung als Edition. Hölderlins Lyrik in einer neuen italienischen Ausgabe: Probleme und Perspektiven. In: Bodo Plachta / Winfried Woesler (Hrsg.), Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers, Tübingen 2002, 317-322.

Der Aufsatz versteht sich als Zwischenbilanz der Probleme, die Reitanis italienische Hölderlin-Edition aufgeworfen hat. Insbesondere werden die Kriterien der Anordnung der Gedichte und der graphischen Umsetzung vielschichtiger Texte erläutert. Als Hauptprinzip gilt die Trennung zwischen den Texten aus dem Nachlaß und jenen Gedichten, die vom Autor in Zeitschriften und Almanachen veröffentlicht wurden.

Luigi Reitani, Face to Face. Hölderlin in a new Italian bilingual edition. In: MLN 117/3, 2003, 590-598.

Lyrikübersetzungen werden heute in der Regel in zweisprachigen Ausgaben angeboten, wobei der Leser die Möglichkeit hat, sich direkt mit dem ihm „fremden“ Text zu konfrontieren. Diese Form der Ausgabe impliziert aber eine textkritische Überprüfung des „Originals“. Als Beispiel werden die Probleme von Reitanis italienischer Hölderlin-Ausgabe dargelegt.

Volker Rühle, Geschichtserfahrung und poetische Geschichtsschreibung. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 128-137.

Der Aufsatz verfolgt die Wandlungen in Hölderlins „poetischer Ansicht der Geschichte“: von der Kritik an Fichtes ‘Historiographie des menschlichen Geistes’ im Blick des „absoluten Ich“, über die dramatische Erfahrung der Zeitlichkeit des Ich im ‘Empedokles’-Projekt, bis hin zur Idee poetischer Erinnerung, die als vergänglicher Moment geschichtlichen Werdens diesem neue und zukunftsweisende Aspekte abgewinnt.

Volker Rühle, Tragische Erfahrung und poetische Darstellung des Tragischen. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 138-146.

Der Beitrag geht dem Wandel von Hölderlins Umgang mit der Tragödie von deren anfänglicher Idealisierung über die Verstrickungen des eigenen Trauerspiels bis zu den Sophokles-Übersetzungen nach. Dieser Wandel läßt sich gleichermaßen als Ausdruck seines Lebensschicksals, als philosophische Reflexion der dramatischen Einheit von Ideal und Realität und als poetische Vergegenwärtigung der Verbindung von Inspiration und Formgebung begreifen.

Holger Schmid, Wechsel der Töne. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 118-127.

Behandelt sind die „Töne“ (Modi) in Hölderlins Theorie und Praxis. Differenz zu Platon, zum Pseudo-Longinus u.a., besonders zu Schiller und Fichte bei der poetischen „Verfahrensweise“ und Reproduktion, prägt eine Lehre von der Manifestation. Auf einen Neuanatz hin ist überprüft, was Verwirklichung der Theorie auch im Spätwerk angeht, indem u.a. der Begriff des „Geistes“ sich präzisieren läßt.

Wilhelm Schmid, „Im Kunstwerk das Leben lernen“. Hölderlins ‘Grund zum Empedokles’. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 99-113. Die Suche nach dem „großen Akkord“ hatte Hölderlins poetisches Anliegen lange geprägt und ist noch im zweiten Band des ‘Hyperion’ und im ersten Entwurf zum ‘Empedokles’-Drama zu finden. Dann aber bemerkt er, denkerisch wie auch existenziell, daß ihm auf diese Weise die tragische Struktur entgleitet, und er nimmt aufs neue die Auseinandersetzung mit dem alten Problem der Widersprüche von Subjekt und Objekt, Selbst und Welt, Mensch und Natur auf, um sich schließlich an die Neubestimmung des Tragischen und des tragischen Kunstwerks zu machen. Das Schicksal, um das es ihm in der Tragödie geht, ist allerdings menschengemacht. Es spannt sich zwischen der Wahl, die der Mensch trifft, und den Konsequenzen, die das nach sich zieht. Das ist die reale moderne Tragödie, die Hölderlin am Beginn der Epoche der Moderne bereits als solche erkennt, theoretisch zu durchdringen und dichterisch zu gestalten sucht. Er denkt dabei nicht daran, die Widersprüche aufzuheben, sondern mit dem dichterischen Entwurf zu ermöglichen, mit ihnen zu leben, ja sogar die Spannung des Lebens aus ihnen zu beziehen.

Gerhard Schneider, Naturschönheit und Kritik. Kant und Hölderlin. In: Hölderlin: Philosophie und Dichtung, Turm-Vorträge 5, 1992-1998, hrsg. v. Valérie Lawitschka, Tübingen 2001, 48-71.

Die jüngste Interpretation zur ‘Kritik der Urteilskraft’ Kants kann auch ein Licht werfen auf Hölderlins Kant-Rezeption. Ausgehend von dieser Neuinterpretation versucht der Autor in einem Textvergleich zu belegen, daß Hölderlin die ‘Kritik der Urteilskraft’ genau kannte und in der

heutigen Sicht sogar besser verstand als viele seiner Zeitgenossen. In der Frage nach dem Primat des Naturschönen oder Kunstschönen, nach dem Zusammenhang von Naturschönheit und Moralität und in der Auseinandersetzung mit Natur, Kultur und Humanität lassen sich so auffällige Parallelen zwischen Kant und Hölderlin aufzeigen, die einerseits Hölderlins Nähe zum späten Kant, andererseits das kreative Selbstdenken des Dichterphilosophen belegen. Der gemeinsame Grund beider ist die Naturschönheit. Für Kant ist sie Symbol der Sittlichkeit, für Hölderlin ist der Weg zur Schönheit zugleich Ziel: Schönheit und Freiheit sind ihm eins.

Francesca Sensini, Hölderlin da Pindaro: L'Olimpica II. In: Enrica Salvaneschi (Hrsg.), *Per un divano letterario. Sette serate di comparatistica*, Pisa 2001, 11-51.

Es geht um die vergleichende Untersuchung der zweiten Olympischen Ode Pindars und der Übersetzung Hölderlins. Strophe für Strophe, Wort für Wort, wird der Sinn des Originals erklärt und die Wahl, die der Übersetzer jeweils trifft, um diesen Sinn zu erläutern und auszulegen. Auf diese Weise entdeckt man interessante und illustrierende Übereinstimmungen zwischen der Übertragung und der Originaldichtung Hölderlins.

Francesca Sensini, Hölderlin da Pindaro: La Pitica I. Poiché l'armonia è giustizia. In: *Quaderni della sezione di glottologia e linguistica* 12-13, 2000/2001, 281-310.

Es geht um die komparative Betrachtung der ersten Pythischen Ode von Pindar und der Übertragung von Hölderlin. Durch eine philologische und semantische Wort-für-Wort Analyse wird versucht, gleichzeitig den Wert des Originals und der Auslegung Hölderlins zu erklären und das Verfahren des Übersetzens zu deuten. Die Originaldichtungen sind ständig der Bezugspunkt, um den tieferen Sinn der Übertragung zu ‚entschlüsseln‘ und die jeweilige Wortwahl zu begründen.

Gideon Stiening, Entre Fichte et Schiller. La notion de Trieb dans le 'Hyperion' de Hölderlin. In: *Revue germanistique internationale* 18, 2002, 87-103.

In den Jenaer Vorfassungen zu seinem Roman 'Hyperion oder der Eremit in Griechenland' entwirft Hölderlin einen Begriff des „Triebes“,

der an die Verwendungen des Terminus in den zeitgenössischen Diskussionen anknüpft. Insbesondere in der sogenannten «Metrischen Fassung» (1795) konturiert Hölderlin in Aufnahme und kritischer Revision sowohl des Schillerschen als auch des Fichteschen Triebbegriffes hierbei eine eigene Position. Dabei zeigt sich, daß Hölderlins „Trieb“ kein anthropologischer Begriff ist – was die Verwendung dieses Terminus aufgrund seiner Herkunft aus der zeitgenössischen Naturtheorie problematisch macht –, sondern ein ethischer Begriff für das, was Kant u.a. in der 'Religionsschrift' und der 'Kritik der praktischen Vernunft' als Bedürfnis der (praktischen) Vernunft bezeichnet hatte.

Teruaki Takahashi, Japanische Rezeption. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2002, 461-465.

Die Geschichte der japanischen Hölderlin-Rezeption wird von der ersten Erwähnung des Romantitels 'Hyperion' im Jahr 1898 bis zur Gegenwart skizziert. Sie zeichnet sich vor allem durch das große Interesse für die Naturthematik aus. Fast alle Werke des Dichters wurden bereits ins Japanische übersetzt. Auch die meisten Themen in der deutschsprachigen Hölderlin-Forschung wurden bearbeitet.

Andreas Thomasberger, Oden. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2002, 309-319.

Die Oden werden sechs Arbeits- und Lebensphasen zugeordnet (Maulbronn, Frankfurt, Homburg, Stuttgart und Hauptwil, Tübingen, Nürtingen) und im Kontext der Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert exemplarisch gedeutet ('Keppler', 'Dem Sonnengott' – 'Sonnenuntergang', 'Der Main', 'Das Ahnenbild' – 'Unter den Alpen gesungen', 'Stimme des Volks', 'Nicht alle Tage ...' – 'Wenn aus der Ferne ...'). Der virtuose Umgang mit den drei von Hölderlin verwandten Strophenformen (alkäisch, asklepiadeisch, sapphisch) findet dabei besondere Beachtung.

Martin Vöhler, Frühe Hymnen. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2002, 290-308.

In der Arbeit an den Tübinger Hymnen (1790-93) gewinnt Hölderlin sein dichterisches Selbstverständnis. Die Hymnen entstehen als fest

umrissene Gedichtgruppe in der produktiven Auseinandersetzung mit Klopstocks „heiliger Dichtung“ und Schillers Vereinigungsphilosophie. Den gemeinsamen thematischen Bezug bildet die Französische Revolution, Hölderlin begrüßt sie emphatisch und verarbeitet in der Hymnenreihe seine zunehmende Desillusionierung, die ihn schließlich zur Aufgabe des Hymnenprojekts führt.

Violetta L. Waibel, Kant, Fichte, Schelling. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2002, 90-106.

Hölderlin studiert Kants ‘Kritiken’, erörtert mit Fichte die ‘Wissenschaftslehre’, profiliert sich im Streitgespräch mit Schelling. In der Antinomie von Freiheit und Notwendigkeit entdeckt er den Geist Kants, transformiert zu Fichtes Widerstreit der schwebenden Einbildungskraft. Das erklärt nach Schelling Kants Programm synthetischer Urteile a priori. Über Kant hinaus entwirft er eine Metaphysik des Schönen, weiß sich mit der Poetologie Fichtes Methodologie verpflichtet.

Manfred Weinberg, „Nächstens mehr.“ Erinnerung und Gedächtnis in Hölderlins ‘Hyperion’. In: Günter Oesterle (Hrsg.), Erinnern und Vergessen in der Europäischen Romantik, Würzburg 2001, 97-116. Der Aufsatz unternimmt eine Relektüre des ‘Hyperion’ vor dem Hintergrund des in der Habilitationsschrift des Verfassers („Das unendliche Thema“. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie, Tübingen 2004) entfalteten, alle Konzeptualisierungen von Erinnerung und Gedächtnis prägenden Verhältnisses von Unendlichkeit und ‚Vereinheitlichungen‘. Dabei zeigt er die zunehmende Komplexität des im ‘Hyperion’ thematisierten *und* strukturbildenden Erinnerns, das sich zuletzt als Überbietung des im platonischen ‘Ion’ entfalteten Modells dichterischen Erinnerns verstehen läßt, wodurch der Protagonist tatsächlich zum ‚Hyper-Ion‘ wird.

Gregor Wittkop, Die Jahre 1806-1843. In: Johann Kreuzer (Hrsg.), Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart / Weimar 2002, 51-55.

Der biographische Beitrag befaßt sich mit Hölderlins zweitem Lebensabschnitt, der 1806 mit der gewaltsamen Einlieferung ins Tübinger Universitätsklinikum begann. Dargestellt werden die Überlieferung und ihre

Lücken (hier besonders die enorme Zahl verlorengangener Werke), Vorgeschichte, faktische Entmündigung und Klinikaufenthalt sowie Verhalten und tägliches Leben bei der Kostfamilie Zimmer. Kritische Anmerkungen zur pathographischen Debatte beschließen den Artikel.

Bericht des Präsidenten über die 28. Jahresversammlung  
vom 23. bis 26. Mai 2002 in Dessau/Wörlitz

Von

Peter Härtling

Zum ersten Mal tagte die Gesellschaft an diesem Ort, den Hölderlin 1795 nach seinem Jenaer Aufenthalt besucht hat. Es ist ein Ort, der sein Werk angeregt hat und sich entscheidend auf eine neue Erfahrung der Natur auswirkte. Ein neues Naturbild beginnt sich ab diesem Zeitpunkt herauszubilden, das in seiner Dichtung Ausdruck finden wird. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Erfahrung der Wörlitzer Antiken.

Fürst Leopold Friedrich Franz hatte mit dem Architekten Erdmannsdorf, in bewußter Abgrenzung zu Versailles, die Idee des Englischen Landschaftsparks in der Gegend um Wörlitz verwirklichen wollen. Der Landschaftspark sollte aber nicht im Vordergrund stehen. Es ging ihm vielmehr um Gärten, die Natur und Kultur verbinden, um zur Verschönerung des Landes beizutragen.

Die Wörlitzer Anlagen stehen in engem Zusammenhang mit den Neuerungen, die zu jener Zeit eingeführt wurden: ein reformiertes Bildungswesen, Sozialreformen (medizinische und Armen-Versorgung), Landesreformen, die neue Techniken einführten, schließlich die Fest-Idee, ausgehend von der Idee der Olympischen Spiele. Ein „glückliches Eiland“ ist daraus geworden, und Hölderlin spricht von einer „vergnüglichen Reise“ dorthin, gar von einer „Lustreise“. Dieses Eiland ist inzwischen zum Weltkulturerbe geworden.

Das Thema, das wir uns für diese Jahrestagung setzten, lautete *Landschaft und Garten*. Aus Hölderlins Gedicht 'Aus stillem Hauße senden ...' haben wir vier Verse als Motto gewählt. Die *Vorträge* und *Arbeitsgruppen* behandelten die verschiedenen Aspekte des Themas, wobei im Zentrum des Interesses die Wörlitzer Gärten, die Antiken und das Luisium standen. Doch war das Thema der Tagung nicht ausschließlich auf Hölderlin bezogen, sondern sehr viel breiter angelegt. So sollten auch der Dessauer Dichter Wilhelm Müller und der hier geborene Moses Mendelssohn Beachtung finden.

Die Dessauer Museumsnacht (25. Mai) ermöglichte zwar, noch spät die Meisterhäuser und das Bauhaus zu besuchen, aber sie verhinderte auch, daß die Hauptvorträge und Arbeitsgruppen konstant an einem Ort gehalten werden konnten.

Das Tagungsprogramm wird wieder in diesem Jahrbuch abgedruckt. Eine Veränderung gab es bedauerlicherweise: Gerhard Kurz war erkrankt, sein Vortrag mußte ausfallen. Insgesamt war die Resonanz der über 150 Mitglieder und etwa 60 Gäste höchst erfreulich.

Die Mitgliederversammlung am Samstag, 25. Mai 2002, wurde vom Präsidenten eröffnet. Anwesend waren 78 Mitglieder (einschließlich der Mitglieder des Vorstands) und sieben Gäste. Nach guter Tradition stand am Beginn der Versammlung die Ehrung der seit der letzten Tagung verstorbenen Mitglieder. Gestorben sind:

2000

Dr. Tula Huber-Simons, Freiburg  
Prof. Dr. Willi Birn, Tübingen  
Elisabeth Bahnsen, Ahrensburg  
Elisabeth Bach, Langenhagen  
Ilse Burger, Mannheim  
Moriz von Rom, Freiburg  
Carlos Ehrensperger, Winterthur/Schweiz

2001

Silke Schmidt, Stuttgart  
Manfred Dietz, München  
Prof. Dr. Lothar Kempfer, Winterthur/Schweiz  
Dr. med. August Schmidt, Ofterdingen  
Edith Picht-Axenfeld, Hinterzarten  
Prof. Dr. Erich Trunz, Altenholz-Klausdorf  
Johannes Poethen, Stuttgart  
Prof. Dr. Hans Mayer, Tübingen  
Prof. Johanna Heinz, Tübingen

2002

Maria Egigi, Bad Homburg vor der Höhe  
Susanne Lowsky, Laichingen

Der Präsident dankte allen, die diese Tagung unterstützt haben. Besonders erwähnt wurden die Stadt Dessau für ihre Gastfreundschaft und die Arbeitsgemeinschaft für literarische Gesellschaften und Gedenkstätten e.V., Berlin, welche die Tagung finanziell förderte. Es folgte der Dank an alle, die an der Vorbereitung der Tagung beteiligt und zum guten Gelingen beigetragen haben. Namentlich dankte er der Geschäftsführerin Valérie Lawitschka sowie den Mitarbeitern Ute Allmendinger, Klaus Bruckinger und Ralf Neubauer.

Sodann dankte der Präsident dem ausscheidenden Vorstandsmitglied Prof. Dr. Bernhard Böschstein und den ausscheidenden Beiräten. Für den Beirat werden nicht mehr kandidieren: PD Dr. Michael Franz, Bremen; Dr. Ulrich Gauß, Waiblingen; Prof. Dr. Cyrus Hamlin, New Haven/USA; Prof. Dr. Christoph Jamme, Lüneburg; Prof. Dr. Hans Joachim Kreutzer, Regensburg; Hans-Jürgen Müller-Arens, Stuttgart; Prof. Dr. Werner Weber, Zürich/Schweiz.

Der Präsident begann seinen Bericht mit einigen Nachrichten:

Prof. Dr. Bernhard Böschstein feierte am 2. August 2001 seinen 70. Geburtstag; Prof. Dr. Günter Mieth feierte am 2. November 2001 seinen 70. Geburtstag – in Leipzig fand ein Kolloquium zu seinen Ehren statt – und Vizepräsident Prof. Dr. Gerhard Fichtner feierte am 4. April 2002 seinen 70. Geburtstag.

Es folgten Informationen zu Publikationen und Geplantem: Der Nachdruck von Uvo Hölschers 'Empedokles', herausgegeben von Gerhard Kurz erschien, wie vorgesehen, im Dezember 2001. Die Publikation Otfried Kies: 'Hölderlin und seine Familie in Lauffen am Neckar' ist am 2. April 2001 in Lauffen am Neckar präsentiert worden. Der *Heimatverein Alt-Lauffen* und die Stadt hatten sich durch eine Festabnahme engagiert. An der Buchvorstellung wirkten der Präsident und Otfried Kies mit.

Im Rundbrief 2001 wurde berichtet, daß die *Hölderlin-Bibliothek* von Gerhard Böltz, die durch die Vermittlung von Frau Bennholdt-Thomsen in einem Zimmer an der FU Berlin zugänglich gemacht wurde, einen anderen Standort finden müsse. Lauffen am Neckar mit seinem Hölderlinhaus erschien als angemessener Ort. Der Kontakt zu Bürgermeister Klaus-Peter Waldenberger war fruchtbar: die Bibliothek wird nach Lauffen a.N. kommen, zunächst in die dortige Stadtbibliothek. Der besondere Dank gilt Herrn Gerhard Böltz, der den Bestand der Bibliothek aufgenommen hat; eine Kopie seiner Datenbank ging auch

an das Hölderlin-Archiv. Auf dieser Tagung ist er Gast der Gesellschaft.

Der *Heimatverein Alt-Lauffen* bemüht sich weiterhin zusammen mit der Stadt um den Erwerb des Hölderlinhauses. Die Familie Hirschmüller sucht noch nach einer anderen Möglichkeit: Sie beabsichtigt, einen Förderverein mit dem Ziel einer öffentlichen und privaten Nutzung zu gründen. Die Böltzsche Bibliothek könnte in diesem Haus einmal ihren Standort finden.

Das *Hölderlin-Jahrbuch 32, 2000/2001*, ist im Mai 2002 fertig geworden; die Mitglieder konnten es im Tagungsbüro in Empfang nehmen. Der Doppelband *Turm-Vorträge 5, 1992-98*, lag ebenfalls vor und war im Tagungsbüro erhältlich.

Im Frühjahr 2001 wurde im Hölderlinturm eine Ausstellung zu Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange gezeigt. Die Ausstellung hatte zwei Schwerpunkte: zum einen das gemeinsame Werk des Künstlerpaares, 'Atemkristall', in dessen Umkreis über zwanzig Originalbriefe und Dokumente gezeigt wurden; zum anderen eine Retrospektive aus dem Werk von Celan-Lestrange mit über 80 Bildwerken. Anlaß für die Ausstellung war das Erscheinen des Briefwechsels 'Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange', der zur Ausstellungseröffnung im März 2001 – in Anwesenheit von Eric Celan, der in großzügiger Weise die Exponate zur Verfügung stellte – zweisprachig vorgestellt wurde. Zur Ausstellung, die dank der Generosität von Eric Celan über ein Jahr lang im Hölderlinturm zu sehen war, ist ein Katalog erschienen. Valérie Lawitschka konzipierte dazu ein auf die Ausstellung thematisch bezogenes Turmprogramm, das sich vornehmlich mit dem Bild-Text-Bezug beschäftigte. Im nächsten Band der *Turm-Vorträge* werden die Beiträge veröffentlicht. Die Ausstellung geht im Anschluß ins Oberrheinische Museum nach Karlsruhe, danach nach Hannover und von dort nach Bernay (Normandie).

Die *Bad Homburger Vorträge 1998-2000*, die in Verbindung mit der Hölderlin-Gesellschaft herausgegeben werden, sind vor kurzem erschienen. Daß die *Texturen* nicht in der geplanten Weise vorangekommen sind, liegt zum einen an unseren Finanzen, zum anderen an der Personalsituation. Wir haben deshalb versucht, mehr Mittel einzuwerben. Das ist gelungen, so daß ein zusätzlicher Werkvertrag vergeben werden kann. Als Förderer sind zu nennen: die Arbeitsstelle für Literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg, Marbach am Neckar, die das Projekt mit 50 % der Sachkosten – mit Ausnahme also der

Personalkosten – fördert; das Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Baden-Württemberg, die OEW (Oberschwäbischen Elektrizitätswerke) und die Landesstiftung Baden-Württemberg. Herr Gaier hatte sich bei den beiden letztgenannten Organisationen mit Erfolg für einen Zuschuß eingesetzt. Der Band 'Hölderlin Texturen 4: „Wo sind jetzt Dichter?“' erscheint Ende dieses Jahres zur Ausstellungseröffnung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; der Teilband 1.1 zur Epoche der Kindheit und Jugend Hölderlins und seiner Schulbildung in Denkendorf und Maulbronn erscheint im Mai 2003 zur Ausstellungseröffnung im Kloster Maulbronn. Gleichzeitig wird dort die *Poesie-Skulpturen*-Ausstellung mit der Pariser Bildhauerin Simone Boisecq gezeigt. Weitere Einladungen für die *Texturen*-Ausstellung: Homburg v.d.H. (Juni/Juli 2003); Anlaß ist die Vergabe des Hölderlin-Preises der Stadt.

In Planung ist ferner der Nachdruck von Albrecht Seifert, 'Hölderlin und Pindar', herausgegeben von Anke Bennholdt-Thomsen. Es ist der Band 22 in der *Schriftenreihe* (1998), der inzwischen vergriffen ist.

Des weiteren ist zu berichten über Veranstaltungen und Tagungen:

Die *Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V.*, Berlin, tagte vom 13. bis 15. September 2001 in Wien. Im Jahr davor war die ALG-Tagung in Karlsruhe (vom 14. bis 17. September 2000). Eingeladen hatte diesmal die Nestroy-Gesellschaft. Unsere Gesellschaft wurde durch Valérie Lawitschka vertreten. Die Hölderlin-Gesellschaft hatte einen Antrag auf Förderung des kulturellen Programms der Jahresversammlung 2002 gestellt. Der Antrag wurde bewilligt.

Der *Friedrich-Hölderlin-Preis 2001*, gestiftet von der Universitätsstadt Tübingen und der Universität Tübingen, ging an György Kurtág. Die Preisverleihung war am 28. Oktober 2001 im Festsaal der Universität. Heinz Holliger spielte Oboe und Englischhorn, ein ihm von Kurtág gewidmetes Stück wurde uraufgeführt; er hielt auch die Laudatio. Der Baßbariton Kurt Widmer trug Kurtágs *Hölderlin-Gesänge* vor. Im ganzen ein beeindruckendes Programm. Die Justizministerin Frau Prof. Dr. Herta Däubler-Gmelin, der Leitende Ministerialrat Ralf Jandl, Stuttgart, und Oberbürgermeisterin Brigitte Russ-Scherer hielten Reden, Rektor Prof. Dr. Eberhard Schaich begrüßte. Nach der Preisverleihung spielten Márta und György Kurtág Kompositionen von Kurtág und seine Transkription von Bachs 'Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit' vierhändig auf dem Klavier. Das Interesse der Jurymitglieder für einen Musiker zu wecken, war nicht einfach gewesen.

In Hagen fand vom 10. bis 13. November 2001 eine Tagung zu *Hölderlins späten Hymnen* statt; Prof. Dr. Christoph Jamme hatte sie organisiert.

Eine Tagung zu *Hölderlin: Sprache und Musik* fand vom 7. bis 10. Juni 2001 in Tübingen, Bad Wildbad und Maulbronn statt. Das Konzert mit dem Arditti-Quartett in Tübingen (zum Todestag Hölderlins am 7. Juni) hatte eine bemerkenswerte Resonanz: Es gab eine Uraufführung einer Komposition von Hans Zender in Anwesenheit des Komponisten, *Mnemosyne (Hölderlin lesen IV)*, mit der Sprecherin Salome Kammer; zu Gehör gebracht wurden ferner das *1. Streichquartett* von György Kurtág und *Fragmente – Stille, An Diotima* von Luigi Nono.

Eine Tagung zu *Hölderlin in Frankreich* fand vom 7. bis 9. Januar 2002 in Lyon statt, eine Zusammenarbeit von Goethe-Institut, Nationaltheater in Lyon, Jean-Pierre Lefebvre und der Hölderlin-Gesellschaft. Anlaß war der 200. Jahrestag von Hölderlins Aufenthalt in Lyon. Das Thema der *Consulta*, Bonaparte/Napoleon und Hölderlins Reise nach Bordeaux, besonders sein Aufenthalt in Lyon, standen im Zentrum. Gleichzeitig wurde ein neues Theaterstück über Hölderlin, *Un lourd destin*, von Charles Juliet uraufgeführt. (Juliet war 1986 erster Stipendiat der *Robert Bosch Stiftung* in Tübingen und Stuttgart.) Während dieser Tagung wurden die Ausstellungsteile *Texturen 2* und *3* im TNP gezeigt; dazu ist das französische Text-/Exponatenheft erschienen.

Ein *DFG-Rundgespräch zur Universitätsbildung von Hölderlin, Hegel und Schelling* fand vom 5. bis 8. Mai 2002 in der Fortbildungsstätte Kloster Denkendorf statt. Herr Franz berichtete über die Tagung und den Stand der Publikation der vorangegangenen Denkendorfer Tagung. Die Publikation zur ersten Denkendorfer Tagung ist in Vorbereitung.

Der Präsident wies noch auf einen neuen Forschungsbeitrag hin: Zu Bordeaux und Hölderlins dortigem Wohnort hat jüngst Jochen Bertheau eine Studie vorgelegt.

Zur Herausgabe des *Hölderlin-Jahrbuchs*: Herr Böschstein gibt seit über 35 Jahren das *Hölderlin-Jahrbuch* mit heraus. Er wird noch den nächsten, die Dessauer/Wörlitzer-Tagung betreffenden Band 33, 2002/2003 mitbesorgen. Herr Dr. Martin Vöhler, Berlin, konnte für die Nachfolge gewonnen werden. Das jetzige Herausbergremium von drei Personen hat sich als positiv erwiesen, deshalb soll an einem Dreiergremium festgehalten werden.

Den Tagesordnungspunkt *Kassenbericht* übergab der Präsident dem



Vizepräsidenten. Die Rechnungslegungen der Haushaltsjahre 2000 und 2001 lagen den anwesenden Mitgliedern vor.

Die finanzielle Situation der Hölderlin-Gesellschaft bleibt schwierig und angespannt. Zwei Gründe werden angeführt: Die sicheren Einnahmen (Mitgliedsbeiträge und feste Zuschüsse) stehen im Verhältnis zu den sicheren ständigen Ausgaben in keinem ausgewogenen Verhältnis. Die Zuschüsse gehen nicht immer, wie es erforderlich wäre, in der gewünschten Zeitspanne ein, sondern periodisch – und auch an diesen periodischen Punkten meist mit Verzögerung. Es bedarf deshalb mancher Bemühung, um die Liquiditätsengpässe zu vermeiden. Drei Punkte in den Rechnungslegungen werden genauer erläutert:

Auf der Einnahmenseite 2001 der Gehälter sind nicht etwa Zuwächse zu verzeichnen; die augenscheinliche Mehreinnahme erklärt sich aus dem im Haushalt 2000 nicht rechtzeitig am Jahresende eingegangenen städtischen Zuschuß. Andererseits sind Mehrausgaben bei den Personalkosten zu verzeichnen, da die Steuerprüfung eine Nachforderung geltend machte: die Gehaltsabteilung der Stadt Tübingen, welche die Gehälter für die Hölderlin-Gesellschaft ausrechnet, hatte die Steuerabgaben nicht richtig berechnet.

Es bedarf größter Anstrengungen, Spenden und Zuschüsse in der gebotenen Höhe einzuwerben. Institutionen gewähren häufig nur Zuschüsse bei sogenannten Fehlbedarfsfinanzierungen, d.h. Zuwendungen werden nur dann gewährt, wenn bereits weitere Zuschußgeber gefunden sind.

Die Einnahmen der Mitgliedsbeiträge weisen in den beiden Haushaltsjahren eine große Differenz auf. Der Grund liegt nicht etwa an einer sinkenden Mitgliederzahl, sondern an offenen Beiträgen, die erst im Jahr 2002 eingingen.

Das Rechnungsprüfungsamt der Universitätsstadt Tübingen hat die Rechnungslegungen geprüft und die satzungsgemäße Verwendung der Gelder bestätigt. Beanstandungen haben sich nicht ergeben. Der Mitgliederversammlung wird die Entlastung für die beiden Haushaltsjahre 2000 und 2001 empfohlen.

Aus den Reihen der Mitglieder wird der Antrag auf Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführung gestellt. Die Abstimmung darüber ergibt bei einer Enthaltung, bei Enthaltung der Vorstandsmitglieder sowie der Geschäftsführung und keiner Gegenstimme die Entlastung für die beiden Haushaltsjahre 2000 und 2001.

Die vom Finanzamt Tübingen verlangte Satzungsänderung war im Rundbrief vom März 2002 den Mitgliedern bekannt gemacht worden. Sie wurde der Mitgliederversammlung zum Beschluß vorgelegt. Die Satzungsänderung wird einstimmig beschlossen.

§ 2 Satz 2 lautet nun folgendermaßen: „Die Hölderlin-Gesellschaft verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige und wissenschaftliche Zwecke im Sinne des Abschnitts »steuerbegünstigte Zwecke« der Abgabenordnung.“

Den Tagesordnungspunkt *Beitragsumstellung auf Euro* übergibt der Präsident dem Vizepräsidenten. Die Beitragsumstellung bedeutet eine neue Beitragsfestsetzung, es handelt sich ja nicht um eine rechnerisch genaue Umstellung von DM auf Euro.

Die Mitglieder haben den Vorschlag des Vorstands im Rundbrief vom März 2002 erhalten. Inzwischen wurde dieser Vorschlag im Beirat diskutiert. Zwei Mitglieder hatten sich zuvor an den Vorstand gewandt mit der Bitte, weder den Normalbeitrag noch den ermäßigten Beitrag anzuheben, sondern abzurunden.

Das intensive Gespräch darüber hat nun im Einverständnis mit dem Beirat zu einem neuen Ergebnis geführt, so daß der Mitgliederversammlung folgende Beiträge zur Abstimmung empfohlen werden: Jahresbeitrag 40 Euro; ermäßigter Beitrag 15 Euro; Institutionen 60 Euro – ohne *Hölderlin-Jahrbuch* jeweils abzüglich 10 Euro.

Die Senkung des ermäßigten Beitrags kommt dem Wunsch vieler Mitglieder entgegen, und es ist in der Tat ein großes Anliegen der Gesellschaft, daß der Nachwuchs verstärkt gefördert und für die Gesellschaft gewonnen werden müsse. Darüber hinaus gab es und gibt es die Möglichkeit, daß in besonderen Fällen individuell entschieden werden kann. Von dieser Möglichkeit wurde auch schon in der Vergangenheit Gebrauch gemacht.

Die zur Abstimmung empfohlenen Mitgliedsbeiträge wurden von der Mitgliederversammlung bei zwei Enthaltungen und keiner Gegenstimme einstimmig beschlossen.

Bevor der Präsident zum Tagesordnungspunkt *Wahlen des Vorstands und Beirats* kommt, unterbreitet er den Mitgliedern den Vorschlag des Vorstands und des Beirats, Herrn Böschstein zum Ehrenmitglied zu wählen und ihm dadurch für seine Tätigkeit für die Hölderlin-Gesellschaft den Dank auszusprechen. Herr Böschstein gehört seit Juni 1965 dem Vorstand an und ist seit über 35 Jahren Mitherausgeber des *Hölderlin-Jahrbuchs*.

Die Mitglieder reagierten auf diesen Vorschlag mit großem Applaus. Unter standing ovations wird Herr Böschenstein zum Ehrenmitglied ernannt. Er bedankt sich in einer kurzen Ansprache dafür und betont, wie wichtig ihm die Hölderlin-Gesellschaft in wissenschaftlicher Hinsicht sei und welche entscheidende persönliche Begegnungen er ihr verdanke.

Die Vorschläge zu den Wahlen des Vorstands und des Beirats 2002 sind mit der Einladung zur Jahrestagung nach Dessau/Wörlitz versendet worden. Hinzugekommen ist ein Vorschlag aus den Reihen der Mitglieder: Frau Prof. Dr. Eva Bannmüller hat Herrn Klaus Bruckinger für den Beirat vorgeschlagen. Dieser Vorschlag ging rechtzeitig satzungsgemäß bei der Geschäftsstelle ein; unterstützt wurde er durch 27 Unterschriften. Damit ist die Kandidatur von Klaus Bruckinger, Tübingen, angenommen.

Auf der Liste, die den Mitgliedern mit der Einladung zur Jahrestagung zugesandt worden ist, stand noch Herr Prof. Dr. Hans Joachim Kreuzer, Regensburg, als Kandidat für den Beirat. Entgegen seiner Zusage vom November 2001 hat er in einem Brief vom April 2002 seine Kandidatur zurückgenommen. Zur Wahl stehen damit zwanzig Kandidaten für den Beirat.

Der Präsident schlägt Herrn Dr. Ulrich Gauß als Wahlleiter vor. Die Mitgliederversammlung stimmt dem Vorschlag zu.

Herr Gauß erläutert die Wahlliste für den Vorstand. Geheime Wahl wird nicht beantragt. In der anschließenden offenen Wahl wird der neue Vorstand – bei Enthaltung der Kandidaten – gewählt. Dann erklärt der Wahlleiter die Wahlliste für den Beirat. Die neuen Kandidaten stellen sich vor: Klaus Bruckinger, Prof. Dr. Johann Kreuzer, Prof. Dr. Luigi Reitani, Birgit Schneider und Dr. Martin Vöhler. Die beiden nicht anwesenden Kandidaten, Prof. Dr. Georg Braungart und Klaus Schwarz, werden vom Präsidenten vorgestellt.

Auch für die Wahl des Beirats wird keine geheime Wahl gewünscht. In der offenen Wahl wird der neue Beirat – bei zwei Enthaltungen und Enthaltung der Kandidaten – gewählt.

Zum Tagesordnungspunkt *Verschiedenes* berichtet Frau Bennholdt-Thomsen über den Gesprächsstand zur kommenden Tagung 2004. Aus dem ursprünglich vorgesehenen Doppelthema für die Dessauer/Wörlitzer-Tagung ist der Komplex des *Brief*-Themas zurückgestellt worden. Es erscheint sinnvoll, die vorgeschlagenen Orte in Verbindung mit dem

Tagungsthema zu diskutieren. Die bisherigen Vorschläge sind: Hamburg, Bamberg, Regensburg und Leipzig.

Frau Dr. Brauer hat inzwischen den Vorschlag für Hamburg zurückgezogen; dieser sei im Zusammenhang mit dem Todesjahr Susette Gontards gedacht gewesen. Auch sei einmal Konstanz als Tagungsort zu erwägen, in Verbindung mit Hauptwil. 1974 habe dort zum letzten Mal eine Tagung stattgefunden.

Herr Härtling hatte zusätzlich Coburg, in Verbindung mit dem Waltershausener Schloß, vorgeschlagen. Das Thema *Hölderlin und die Pädagogik* (Hofmeister / Bildungskonzepte um 1800) wäre hier besonders geeignet. Falls das *Brief*-Thema gewählt werden sollte, spräche dies eher für Leipzig als Tagungsort. Zusätzlich ist das Thema der *Editionen* vorgeschlagen worden, das einmal Gegenstand einer Tagung sein sollte. Im Vorstand und im Beirat bildete sich die Meinung heraus, daß sich dieses editionskritische Thema besser für ein Kolloquium eigne, eventuell 2005, im Zwischenjahr einer Jahrestagung. Damit bliebe auch genügend Zeit, denn dies bedürfe einer sehr intensiven Vorbereitung.

In der Diskussion darüber bildete sich im Plenum eine Tendenz zugunsten des Themas *Briefe* mit dem Tagungsort Leipzig heraus. Auch die kulturelle Offenheit der Stadt spräche für eine solche Entscheidung. Herr Dr. Pagenkopf schlug das ehemalige Reichsgerichtsgebäude, einen Neurenaissancebau von 1888, in welchen das Bundesgericht im Sommer 2002 einziehen wird, als Ort für die Tagung vor. Dort könnten alle Veranstaltungen stattfinden; weite Wege würden vermieden.

Der Vizepräsident erläuterte an dieser Stelle, warum die Tagung 2004 auswärts sein sollte: Die Jahresversammlung war 1996 in Bad Homburg v.d.H., 1998 war sie in Frankfurt a.M., 2000 in Tübingen. Damit die Wahlen wieder in Tübingen stattfinden können, sollte das nächste Mal wieder auswärts getagt werden. Um ein Meinungsbild herzustellen, ließ der Vizepräsident darüber abstimmen: Die große Mehrheit stimmte für das *Brief*-Thema und für Leipzig als Tagungsort.

Mit dem Dank an die Mitglieder und dem Wunsch für einen weiteren schönen Verlauf der Tagung schloß der Präsident die Mitgliederversammlung.

Programm der 28. Jahresversammlung  
vom 23. bis 26. Mai 2002 in Dessau/Wörlitz

Thema der Tagung: Landschaft und Garten

*Denn wo die Reinen wandeln, vernehmlicher  
Ist da der Geist und offen und heiter blühn  
Des Lebens dämmernde Gestalten  
Da, wo ein sicheres Licht erscheint.*  
(Friedrich Hölderlin. 'Aus stillem Hauße senden ...',  
MA I, 255, v. 17-20)

Donnerstag, 23. Mai 2002

- Rathaus, Zerbster Str. 4, Zimmer 226  
15.30 Uhr Sitzung des Beirats
- Treffpunkt: vor dem Schloß Luisium  
16.00 Uhr Führung im Schloß und Garten Luisium
- Marienkirche, Am Schloßplatz  
19.00 Uhr Vortrag  
Günter Oesterle, Gießen  
DER GARTEN DER POESIE UND DIE KUNST DES  
GARTENS – EINE KOMPLEXE RELATION
- Marienkirche, Am Schloßplatz  
20.00 Uhr Empfang der Mitglieder durch die Stadt Dessau
- Im Anschluß Treffen der Mitglieder  
im Braugasthaus, Lange Gasse 16, Dessau

Freitag, 24. Mai 2002

- Marienkirche, Am Schloßplatz  
8.45 Uhr Eröffnung der Jahresversammlung durch den Präsidenten  
Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Dessau,  
Hans-Georg Otto
- Marienkirche, Am Schloßplatz  
9.00 Uhr Vortrag  
Hans von Trotha, Berlin  
DER LANDSCHAFTSGARTEN DES 18. JAHRHUNDERTS  
ALS LITERARISCHES PHÄNOMEN
- Marienkirche, Am Schloßplatz  
10.30 Uhr Vortrag  
Ulrich Port, Köln  
DER PTOLEMÄER. ÜBER HÖLDERLINS LANDSCHAFTSKUNST
- Schloß Georgium, Puschkinallee 100  
Palais Dietrich, Zerbster Str. 35  
14.00-15.30 Arbeitsgruppen
- A Bernhard Böschstein, Genf/Schweiz  
HÖLDERLIN UND ROUSSEAU: DER GARTEN ALS ASYL UND ELYSIUM
- B Bart Philipsen, Leuven/Niederlande  
LANDSCHAFT IN DEN SPÄTESTEN GEDICHTEN HÖLDERLINS
- C Adelheid Müller, Berlin  
DAS EXEMPLARISCHE DER VERGANGENHEIT –  
ANTIK(ISIEREND)ES IN WÖRLITZ
- D Annemarie Mieth, Leipzig  
PHILANTHROPINUM IN DESSAU

- 16.15 Uhr Rathaus, Zerbster Str. 4, Ratssaal  
Vortrag  
Dietrich E. Sattler, Bremen  
ZU DEN BÄNDEN 7 UND 8 DER FRANKFURTER HÖLDERLIN-  
AUSGABE
- 17.15 Uhr Rathaus, Zerbster Str. 4, Ratssaal  
Vortrag  
Dietrich Uffhausen, Tübingen  
ÜBER DAS SCHICKSAL DER SPÄTHYMNEN HÖLDERLINS
- 18.15 Uhr Rathaus, Zerbster Str. 4, Ratssaal  
Forum  
Moderation: Dieter Burdorf, Hildesheim  
und Maria Teresa Dias Furtado, Lissabon/Portugal  
Mit Robert André, Hansjörg Bay, Stefanie Hölscher,  
Fabian Stoermer
- 20.15 Uhr Schloß Georgium, Puschkinallee 100  
Besichtigung der Anhaltischen Gemäldegalerie  
mit Norbert Michels, Direktor
- 21.00 Uhr Schloß Georgium, Puschkinallee 100  
Lesung  
Ursula Brauer, Hamburg  
„... UND BLEIBST, SOLANG ICH BLEIBE. –“  
FRIEDRICH HÖLDERLIN UND SUSETTE GONTARD:  
IHRE LIEBESGESCHICHTE

Samstag, 25. Mai 2002

- 9.00 Uhr Schloß Georgium, Puschkinallee 100, Orangerie  
Vortrag  
Gerhard Kurz, Gießen  
VOM WOHNEN DER SCHÖNHEIT AUF ERDEN.  
ZU HÖLDERLINS SPÄTER POETIK
- 10.30 Uhr Schloß Georgium, Puschkinallee 100, Orangerie  
Vortrag  
Stefan Metzger, Konstanz  
„AUFLÖSUNG“
- Palais Dietrich, Zerbster Str. 35  
Rathaus, Zerbster Str. 4  
Stadtarchiv, Lange Gasse 16
- 14.00-15.30 Arbeitsgruppen
- E Anke Bennholdt-Thomsen, Berlin  
ANTIKE UND MODERNE IN DER LANDSCHAFT DES SPÄTWERKS
- F Jean-Pierre Lefebvre, Paris/Frankreich  
LA MER EN CE JARDIN / DAS MEER IN DIESEM GARTEN
- G Christiane Braun, Berlin  
ALLEGORIE UND LANDSCHAFT BEIM  
DESSAUER DICHTER WILHELM MÜLLER
- H Emery E. George, Trenton, N.J./USA  
„DAS KONNTE NUR EIN GRIECHE FINDEN.“ – WER SPRICHT IN DER  
ATHENERREDE?
- Rathaus, Zerbster Str. 4, Ratssaal
- 16.15 Uhr MITGLIEDERVERSAMMLUNG  
Tagesordnung:  
1. Bericht des Präsidenten  
2. Kassenbericht

3. Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführung
4. Satzungsänderung
5. Beitragsumstellung auf Euro
6. Wahlen des Vorstands und des Beirats
7. Verschiedenes

Schloß Georgium, Puschkinallee 100, Orangerie  
 20.00 Uhr Lese-Konzert  
 Peter Härtling liest aus WERKEN VON MOSES MENDELSSOHN  
 DIE SCHÖNE MÜLLERIN (D 795, op. 25) von  
 Franz Schubert, Text: Wilhelm Müller  
 Bernhard Berchtold, Tenor  
 Hartmut Höll, Klavier  
 Peter Härtling, Lesung

DESSAUER MUSEUMSNACHT von 19 bis 24 Uhr  
 Veranstaltungen in elf musealen Einrichtungen  
 (Bauhaus, Meisterhäuser etc.).

Sonntag, 26. Mai 2002

Treffpunkt: Hotel Astron  
 9.30 Uhr Exkursion mit dem Bus zu den WÖRLITZER ANLAGEN  
 Schloß – Gartenanlagen – Bootsfahrt  
  
 Gastwirtschaft im Küchegebäude  
 (neben dem Wörlitzer Schloß)  
 13.00 Uhr Gemeinsames Mittagessen  
  
 14.30 Uhr Rückfahrt mit dem Bus nach Dessau  
 Ankunft in Dessau (Hauptbahnhof) gegen 15 Uhr

Die Hölderlin-Gesellschaft ist eine Vereinigung von Freunden des Werkes Friedrich Hölderlins und umfaßt Liebhaber, Forscher und Künstler im In- und Ausland. Sie hat sich zur Aufgabe gesetzt, das Interesse und das Verständnis für das Werk Hölderlins zu wecken und zu vertiefen und die Erforschung und Darstellung seines Werkes, seines Lebens und seiner Welt zu fördern.

Eine weitere Aufgabe der Gesellschaft ist die Pflege der Hölderlin-Gedenkstätten. Die Gesellschaft fördert die Hölderlinforschung durch eigene Publikationen und durch das Hölderlin-Jahrbuch, das neueste Ergebnisse der Forschung vermittelt und über die Arbeit der Gesellschaft berichtet. Sie fördert wissenschaftliche Ausgaben von Hölderlins Werk. Mit dem Hölderlin-Archiv in Stuttgart arbeitet sie eng zusammen. Sie pflegt Kontakt mit anderen literarischen Vereinigungen.

Sie veranstaltet Vorträge, Lesungen, Rezitationen, Diskussionen, Ausstellungen und Schülerseminare, und bietet in mehrtägigen Jahresversammlungen – alle zwei Jahre alternierend in Tübingen und an anderen Orten – ein öffentliches Forum des Austausches zwischen Publikum und Fachleuten, Studenten, Schülern, Forschern, Publizisten und Künstlern.

Im Auftrag der Stadt Tübingen verwaltet sie das Hölderlinhaus in Tübingen als Gedenk-, Ausstellungs- und Tagungsstätte. Die Gesellschaft wird geleitet von einem von den Mitgliedern gewählten Vorstand unter dem Präsidium von Professor Dr. h.c. Peter Härtling. Seine Tätigkeiten werden unterstützt von einem Beirat. Ihm gehören Vertreter von Behörden und Institutionen, Künstler, Publizisten und Wissenschaftler an, die sich um das Werk Hölderlins verdient gemacht haben.

Jeder kann Mitglied der Gesellschaft werden. Wer Mitglied werden möchte, wird gebeten, sich bei der Geschäftsstelle, Hölderlinturm, Bursagasse 6, D-72070 Tübingen, Tel. 07071-22040, Fax 07071-22948 anzumelden. Der Jahresbeitrag beträgt 40 Euro, für Schüler und Studenten 15 Euro, für Institutionen 60 Euro. Die Mitglieder erhalten das Hölderlin-Jahrbuch unentgeltlich. (Mitglieder, die kein Jahrbuch wünschen, erhalten eine Ermäßigung von 10 Euro auf den Jahresbeitrag.) Gleichfalls unentgeltlich ist für die Mitglieder der Besuch des Hölderlinturms in Tübingen. Sie haben außerdem ermäßigten Zugang zu den Veranstaltungen der Gesellschaft und erhalten einen Preisnachlaß bei den Publikationen, die über die Gesellschaft bezogen werden können (z.B. Stuttgarter Ausgabe, Schriften der Hölderlin-Gesellschaft, Hölderlin-Bibliographie).

Spenden an die Hölderlin-Gesellschaft sind steuerlich abzugsfähig.

Konten der Gesellschaft:

Kreissparkasse Tübingen 80 48 04 (BLZ 641 500 20)

Bei Zahlungen aus dem Ausland:

IBAN: DE19 6415 0020 0000 8048 04 BIC: SOLA DE S1 TUB

Deutsche Bank Tübingen 151 3076 (BLZ 640 700 24)

Bei Zahlungen aus dem Ausland:

IBAN: DE79 6407 0024 0151 3076 00 BIC: DEUTDEDB640

Postbank Stuttgart 397 70-708 (BLZ 600 100 70)

Bei Zahlungen aus dem Ausland:

IBAN: DE33 6001 0070 0039 7707 08 BIC: PBNKDEFF

## VORSTAND UND BEIRAT DER HÖLDERLIN-GESELLSCHAFT

Präsident

Prof. Dr. h.c. Peter Härtling, Mörfelden-Walldorf

*Stellvertretender Präsident*

Prof. Dr. Gerhard Fichtner, Tübingen

*Ehrenpräsident*

Prof. Dr. Gerhard Kurz, Gießen

*Die weiteren Vorstandsmitglieder*

Prof. Dr. Anke Bennholdt-Thomsen, Berlin

PD Dr. Michael Franz, Bremen

Prof. Dr. Ulrich Gaier, Konstanz

Prof. Dr. Jean-Pierre Lefebvre, Paris/Frankreich

Dr. Ute Oelmann, Stuttgart

*Beirat*

Der Oberbürgermeister der Universitätsstadt Tübingen

Der Rektor der Universität Tübingen

Der Direktor der Universitätsbibliothek Tübingen

Der Direktor der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart

Dr. Ursula Brauer, Hamburg

Prof. Dr. Georg Braungart, Tübingen

Klaus Bruckinger, Tübingen

Prof. Dr. Dieter Burdorf, Hildesheim

Dr. Maria Teresa Dias Furtado, Lissabon/Portugal

Prof. Dr. Dieter Henrich, München

Prof. Dr. Kerstin Keller-Loibl, Leipzig

Prof. Dr. Johann Kreuzer, Oldenburg

Prof. Uta Kutter, Stuttgart

Dr. Matias Mieth, Jena

Prof. h.c. Dr. Ulrich Ott, Marbach a.N.

Dr. Martin Pagenkopf, Bonn

Prof. Dr. Luigi Reitani, Udine/Italien

Prof. Dr. Alain Ruiz, Bordeaux/Frankreich

Prof. Dr. Lawrence Ryan, Tübingen

Birgit Schneider, Leipzig  
Klaus Schwarz, Jena  
Dr. Dietrich Uffhausen, Tübingen  
PD Dr. Freyr Roland Varwig, Bad Homburg vor der Höhe  
PD Dr. Martin Vöhler, Berlin

*Geschäftsführung*  
Valérie Lawitschka, Tübingen

*Sekretariat*  
Lotte Mayer, Herrenberg

*Ehrenmitglied*  
Prof. Dr. Bernhard Böschenstein, Corseaux/Schweiz

#### HÖLDERLIN-GESELLSCHAFT

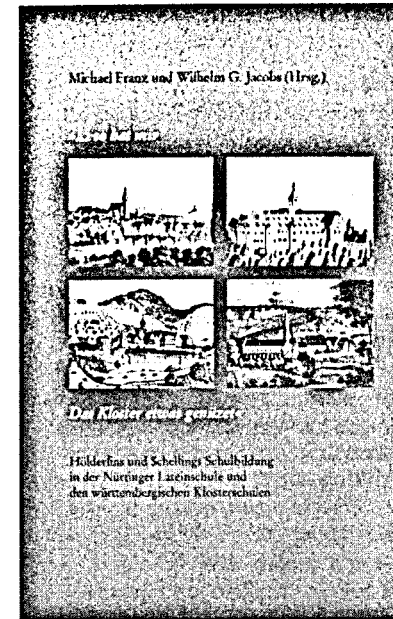
Hölderlinturm  
Bursagasse 6  
72070 Tübingen  
Deutschland

Tel.: 07071-22040  
Fax: 07071-22948

Internet: [www.hoelderlin-gesellschaft.de](http://www.hoelderlin-gesellschaft.de)  
E-mail: [info@hoelderlin-gesellschaft.de](mailto:info@hoelderlin-gesellschaft.de)

#### Anschriften der Mitarbeiter

Rahel Bacher, Deutsches Seminar der Universität Tübingen, Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen  
Prof. Dr. Anke Bennholdt-Thomsen, Lohmeyerstraße 23, D-10587 Berlin  
Prof. Dr. Bernhard Böschenstein, Le Belvédère, 51, Chemin du Grand-Pin, CH-1802 Corseaux  
Prof. Dr. Gerhard Fichtner, Frischlinstraße 29, D-72074 Tübingen  
Prof. Dr. Emery E. George, 16 Buckingham Avenue, USA-Trenton, New Jersey 08618  
Marc Kauffmann, 6, avenue de la Liberté, F-68000 Colmar  
Prof. Dr. Gerhard Kurz, Ehrsamer Weg 30, D-35398 Gießen-Allendorf  
Prof. Dr. Jean-Pierre Lefebvre, 86, rue Prosper Legouté, F-92160 Antony  
Dr. Stefan Metzger, Rathausstraße 4, D-78570 Mühlheim-Stetten  
Prof. Dr. Annemarie Mieth, Weinligstraße 3, D-04155 Leipzig  
Adelheid Müller, M.A., Vorbergstraße 7, D-10823 Berlin  
Prof. Dr. Dr. Ludolf Müller, Denzenbergstraße 38/1, D-72074 Tübingen  
Prof. Dr. Bart Philipsen, Katholieke Universiteit Leuven, Departement Literatuurwetenschap – Duitse Literatuur, Blijde-Inkomststraat 21, B-3000 Leuven  
Priv.-Doz. Dr. Ulrich Port, Krieler Straße 13, D-50935 Köln  
Monika Sproll, Ebersstraße 10, D-10827 Berlin  
Dr. Hans Gerhard Steimer, Trupe 22a, D-28865 Lilienthal  
Dr. Hans von Trotha, Sybelstraße 7, D-10629 Berlin



Michael Franz und Wilhelm G. Jacobs  
(Hrsg.)

»... so hat mir / Das Kloster etwas genüzt«  
**Hölderlins und Schellings Schulbildung in  
der Nürtinger Lateinschule und den würt-  
tembergischen Klosterschulen**

Materialien zum bildungsgeschichtlichen  
Hintergrund von Hölderlin, Hegel und  
Schelling, Band 1 (Schriften der Hölderlin-  
Gesellschaft, Band 23/1)  
302 Seiten mit 61 Farbabbildungen.  
Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft und  
Edition Isele 2004. ISBN 3-86142-308-1  
Preis 28,- Euro

*Erhältlich bei:*

Hölderlin-Gesellschaft  
Bursagasse 6, 72070 Tübingen  
Tel.: 07071 / 22040; Fax: 07071 / 22948  
E-Mail: [info@hoelderlin-gesellschaft.de](mailto:info@hoelderlin-gesellschaft.de)

Auch die herausragendsten Leistungen genialer Einzelner können nur auf dem Boden und im Rahmen der primären Bildungsausstattung verständlich werden, die den Autoren vermittelt worden war. Große Teile der jeweiligen Terminologie und manches Bestandteil einer Problemstellung sind nur aus den durch schulische Institutionen vermittelten Definitionen und Distinktionen der benutzten Lehrbücher zu erläutern. Von daher müssen tatsächlich Lehrpläne und Prüfungsordnungen, Schulbücher und schulische Handbücher als die einschlägigen Quellen zur Rekonstruktion des geistigen Hintergrunds eines „großen“ Individuums in der Philosophie- oder Literaturgeschichte angesehen werden.

Entsprechend werden in diesem Band erstmals die personellen und institutionellen Ressourcen von Hölderlins und Schellings Bildungsgang durch das Höhere Schulwesen des Herzogtums Württemberg vorgestellt. Lehrer, Professoren und Lehrbücher werden ebenso detailliert beschrieben wie die erstaunlich reichhaltigen Bibliotheksbestände in der wohlhabenden Stadt Nürtingen, die durch zahlreiche Erstveröffentlichungen von Titelblättern belegt werden.

Fortgesetzt wird dieser Band durch zwei Bände zur Universitätsbildung der Tübinger Drei:

***Cavaliereamente im Reiche des Wissens?***

**Hölderlins, Hegels und Schellings Philosophiestudium an der Universität Tübingen.**

Hrsg. von Michael Franz und Wilhelm G. Jacobs.

Materialien zum bildungsgeschichtlichen Hintergrund von Hölderlin, Hegel und Schelling, Bd. 2  
[Erscheint 2005]

***An der Galerie der Theologie?***

**Hölderlins, Hegels und Schellings Theologiestudium an der Universität Tübingen.**

Hrsg. von Michael Franz und Wilhelm G. Jacobs.

Materialien zum bildungsgeschichtlichen Hintergrund von Hölderlin, Hegel und Schelling, Bd. 3  
[Erscheint 2005]

Vorbestellungen zum Subskriptionspreis je Band 25,- Euro (späterer Ladenpreis 30,- Euro) bei der Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen.



## HÖLDERLIN - TEXTUREN

Die Reihe erscheint in sechs Teilbänden als Band 20 der *Schriften der Hölderlin-Gesellschaft* und wird von der Hölderlin-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft herausgegeben. Bisher sind die Bände 1.1, 2, 3 und 4 erschienen. Mitglieder der Hölderlin-Gesellschaft erhalten eine Ermäßigung von 30 % im Abonnement.



**Band 20/1.1: Hölderlin · Texturen 1.1: »Alle meine Hoffnungen«  
Lauffen, Nürtingen, Denkendorf, Maulbronn. 1770–1788.** Von Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel. 2003. 404 S., 160 Abb. 19,90 € / im Abo 17,30 € (Mitgl. 15,90 € / im Abo 13,95 €)



**Band 20/1.2: Hölderlin · Texturen 1.2: »Alle meine Hoffnungen«  
Tübingen. 1788–1793.** Von Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel. Unter Mitarbeit von Ute Bruckinger. Ca. 320 S., ca. 110 Abb. [Erscheint 2004]



**Band 20/2: Hölderlin · Texturen 2: Das »Jenaische Project«  
Das Wintersemester 1794/95 mit Vorbereitung und Nachlese.** Von Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel. 1995. 297 S., mit 117 Abb. 12,80 € / im Abo 11,50 € (Mitgl. 10,25 € / im Abo 9,60 €)



**Band 20/3: Hölderlin · Texturen 3: »Gestalten der Welt«  
Frankfurt 1796–1798.** Von Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel. 1996. 357 S., 94 Abb. 15,35 € / im Abo 13,80 € (Mitgl. 12,30 € / im Abo 11,50 €)

**Band 20/4: Hölderlin · Texturen 4: »wo sind jetzt Dichter?«  
Homburg, Stuttgart. 1798–1800.** Von Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel. 2002. 454 S., 139 Abb. 19,90 € / im Abo 17,30 € (Mitgl. 15,90 € / im Abo 13,95 €)

**Band 20/5: Hölderlin · Texturen 5: »Sprachen des Himmels«  
Hauptwil, Bordeaux, Homburg. 1801–1806.** Von Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel. Unter Mitarbeit von Ute Bruckinger. Ca. 320 S., ca. 110 Abb. [Erscheint 2005]

**Band 20/6: Hölderlin · Texturen 6: »Scardanelli«  
Tübingen. 1806–1843. Rezeption Hölderlins im 19. Jahrhundert.  
Register.** Von Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel. Unter Mitarbeit von Ute Bruckinger. Ca. 380 S., ca. 110 Abb. [Erscheint 2006]

## TURM-VORTRÄGE

### Turm-Vorträge 1: 1985/86

Hrsg. von Uvo Hölscher. Beiträge von Wolfgang Binder, Johann Kreuzer, Adolfo Murguía, Teruaki Takahashi, Andreas Thomasberger, Günter Wohlfart. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1986. 153 S. 7,70 € (Mitgl. 6,15 €)

### Turm-Vorträge 2: 1987/88. Hölderlin und die Griechen

Hrsg. von Valérie Lawitschka. Beiträge von Ulrich Gaier, Uvo Hölscher, Jean-Pierre Lefebvre, Günter Mieth, Jürgen Söring, Jacques Taminiaux. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1988 / Eggingen: Edition Isele, 2. erweiterte Auflage 2003. 141 S., mit Abb. 7,70 € (Mitgl. 6,15 €)

### Turm-Vorträge 3: 1989/90/91. Hölderlin: Christentum und Antike

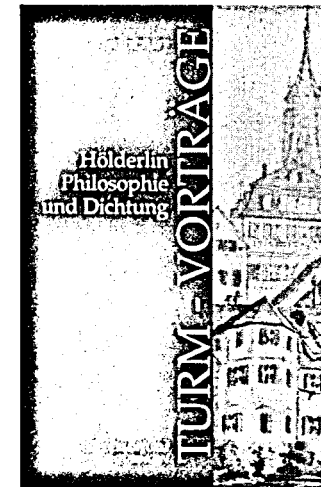
Hrsg. von Valérie Lawitschka. Beiträge von Bernhard Böschstein, Wolfgang Braungart, Ulrich Gaier, Kurt Hübner, Wilhelm G. Jacobs, Gerhard Schäfer, Holger Schmid und Falk Wagner. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1991. 216 S. 7,70 € (Mitgl. 6,15 €)

### Turm-Vorträge 4: 1992. Hölderlin und Sophokles

Eine Vorlesung von Wolfgang Binder. Hrsg. von Uvo Hölscher. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1992. 172 S. 7,70 € (Mitgl. 6,15 €)

### Turm-Vorträge 5: 1992-98. Hölderlin: Philosophie und Dichtung

Hrsg. von Valérie Lawitschka. Beiträge von Ursula Brauer, Dieter Bremer, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Ulrich Hötzer, Annette Hornbacher, Werner Keller, Johann Kreuzer, Ernst Mögel, Ludolf Müller, Ute Oelmann, Bruno Pieger, Ulrich Port, Wilhelm Schmid, Gerhard Schneider. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 2001. 320 S. 15,35 € (Mitgl. 12,30 €)



**Turm-Vorträge 6: 1999-2004.**  
[In Vorbereitung]

Hölderlin-Gesellschaft  
Bursagasse 6  
D-72070 Tübingen  
Fon +49 (0)7071 / 22040  
Fax +49 (0)7071 / 22948  
Internet: [www.hoelderlin-gesellschaft.de](http://www.hoelderlin-gesellschaft.de)  
E-mail: [info@hoelderlin-gesellschaft.de](mailto:info@hoelderlin-gesellschaft.de)

## TURM-VORTRÄGE

### **Turm-Vorträge 1: 1985/86**

Hrsg. von Uvo Hölscher. Beiträge von Wolfgang Binder, Johann Kreuzer, Adolfo Murguía, Teruaki Takahashi, Andreas Thomasberger, Günter Wohlfart. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1986. 153 S. 7,70 € (Mitgl. 6,15 €)

### **Turm-Vorträge 2: 1987/88. Hölderlin und die Griechen**

Hrsg. von Valérie Lawitschka. Beiträge von Ulrich Gaier, Uvo Hölscher, Jean-Pierre Lefebvre, Günter Mieth, Jürgen Söring, Jacques Taminiaux. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1988 / Eggingen: Edition Isele, 2. erweiterte Auflage 2003. 141 S., mit Abb. 7,70 € (Mitgl. 6,15 €)

### **Turm-Vorträge 3: 1989/90/91. Hölderlin: Christentum und Antike**

Hrsg. von Valérie Lawitschka. Beiträge von Bernhard Böschstein, Wolfgang Braungart, Ulrich Gaier, Kurt Hübner, Wilhelm G. Jacobs, Gerhard Schäfer, Holger Schmid und Falk Wagner. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1991. 216 S. 7,70 € (Mitgl. 6,15 €)

### **Turm-Vorträge 4: 1992. Hölderlin und Sophokles**

Eine Vorlesung von Wolfgang Binder. Hrsg. von Uvo Hölscher. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1992. 172 S. 7,70 € (Mitgl. 6,15 €)

### **Turm-Vorträge 5: 1992-98. Hölderlin: Philosophie und Dichtung**

Hrsg. von Valérie Lawitschka. Beiträge von Ursula Brauer, Dieter Bremer, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Ulrich Hötzer, Annette Hornbacher, Werner Keller, Johann Kreuzer, Ernst Mögel, Ludolf Müller, Ute Oelmann, Bruno Pieger, Ulrich Port, Wilhelm Schmid, Gerhard Schneider. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 2001. 320 S. 15,35 € (Mitgl. 12,30 €)

### **Turm-Vorträge 6: 1999-2004.**

[In Vorbereitung]

Hölderlin-Gesellschaft  
Bursagasse 6  
D-72070 Tübingen  
Fon +49 (0)7071 / 22040  
Fax +49 (0)7071 / 22948  
Internet: [www.hoelderlin-gesellschaft.de](http://www.hoelderlin-gesellschaft.de)  
E-mail: [info@hoelderlin-gesellschaft.de](mailto:info@hoelderlin-gesellschaft.de)

