

Elena Polledri
(Udine)

Hölderlins Brief an Leo von Seckendorf vom 12. März 1804 als poetisches Programm

Abstract

This paper presents Hölderlin's letter to Seckendorf of 12th March 1804 and links it both to his biography and to his poetry. The poet considers the idea of the picturesque and confirms a concept of art and poetry which prefers order, geometry and balance between earth and sky instead of variety, irregularity and roughness, characteristics of the picturesque; he considers the world as a system and a heavenly construction («Architektonik des Himmels»). The poet underlines then that his focus is now on the national element, in his difference from the Greeks, on «the study of the fatherland» and particularly on the destiny of «heroes, knights and princes» («Heroen, Ritter und Fürsten»). This short but complex letter results as a poetry program that Hölderlin will only partially realize in his late fragments.

1. «Yorick, Young, Werther haben gefühlt»: Hölderlins Hypochondrie und die Gefahr der Empfindsamkeit

Im März 1804, als Hölderlin seinem Freund Leo von Seckendorf schrieb, wohnte er bei seiner Mutter in Nürtingen; sein psychischer Zustand war labil; der allgemeine Eindruck im Freundeskreis war, dass bei der Familie nicht auf Besserung zu hoffen sei; im Sommer 1804 wird Sinclair den Kranken nach Homburg holen und ihn pro forma als Bibliothekar anstellen. Nürtingen war 1803 das Ziel nach den vielen Wanderungen der Jahre 1801 und 1802. Von Januar bis April 1801 hatte er als Hofmeister in Hauptwil in der Schweiz gearbeitet, wurde gekündigt, wanderte nach Hause, verbrachte den Sommer in Nürtingen, im Dezember ging er zu Fuß nach Frankreich und kam nach einer langen und gefährlichen Wanderung über Straßburg und Lyon Ende Januar 1802 in Bordeaux an; von hier ging er im Mai 1802 wieder weg und, über Paris¹, wo er die Antikensammlungen be-

¹ Über Hölderlins Aufenthalt in Paris vgl. *StA* VII/2: 223 (Schwab); Roland-Jensen Fleming: Zur Frage: Hölderlin in Paris. In: «Zeitschrift für Germanistik» N.F. 2.1992/1:

sichtigte, kehrte er in die Heimat zurück. Am 7. Juni wurde ihm in Straßburg das Ausreisevisum aus Frankreich ausgestellt. Mitte Juni war er zunächst in Stuttgart, dann in Nürtingen und kurze Zeit darauf schon wieder bei Landdauer, wo er psychisch schon geschwächt von der irrtümlicherweise nach Bordeaux geschickten Nachricht vom Tod Susette Gontards getroffen wurde. Im Herbst 1802 reiste er mit Sinclair von Nürtingen nach Regensburg zum Reichstag und traf dort den Landgrafen bei der Reichsdeputation. Am 17.6.1803 schrieb der Freund auf einen (ebenso verlorenen) Brief der Mutter vom 6.6. über Hölderlins Regensburger Aufenthalt:

was wie Gemüths Verwirrung und Abnahme der Geistes Kräfte aussieht, sind hoffe ich nur Symptome die niemand beurtheilen kann, als wer die vielen und grosen Ursachen kennt, die ihn auf den Punkt, wo er ist, gebracht haben. Zu Regensburg war ich auch beinahe der einzige, der ihn nicht für das hielt, wofür ihn die dasigen Ärzte ausgeben: und ich kann mit Wahrheit behaupten, daß ich nie grössere Geistes u. Seelenkraft als damahls bei ihm gesehen.²

Es bleibt offen, ob Sinclair durch diese Worte nur versuchte, die Mutter zu beruhigen, oder ob er davon wirklich überzeugt war; in seinen Bemerkungen zum Untersuchungsprotokoll, die er 1805, nach der Entlassung, fast am Ende seines gegen ihn eingeleiteten Verratsprozesses schrieb, schien er anderer Meinung zu sein und behauptete, dass Hölderlin schon zur Zeit des Besuchs in Regensburg «an Wahnsinn»³ litt: «Es ist bekannt, daß Hölderlin schon seit drei Jahren an Wahnsinn leidet und mich schon in Regensburg bei *Serenissimo meo* in dem Zustand besuchte»⁴. In diesem Fall versuchte er vielleicht, den Freund dadurch vor einer Anklage zu bewahren. Es ist aber zweifellos, dass der Freund seit langem den problematischen geistigen Zustand des Dichters wahrgenommen hatte, so wie auch seinen Versuch sich selbst zu behandeln; die Mutter selbst hatte zur Zeit des Seckendorf-Briefs die zunehmende Entfremdung des Sohnes von der Familie konstatiert und ihre Sorgen dem Freund gegenüber geäußert⁵. Den richtigen Zeitpunkt des Beginns von Hölderlins Pathologie kann man bis heute nicht eindeutig festmachen. Neulich haben sich Psychiater und Literaturwissenschaftler noch

149-161; Hölderlins «Antiquen»: Tübingen, Wörlitz, Kassel, Paris. Ausstellung zur 19. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft im Hölderlinturm in Tübingen, 22. Mai – 27. September 1986. Eingerichtet von Maria Kohler. Tübingen 1986: 114-166.

² Brief Sinclairs an die Mutter, 17. Juni 1803, *StA VII/2*: 232.

³ Sinclair über Hölderlin in Regensburg, Homburg, 2. August 1805, *StA VII/2*: 238.

⁴ Ebd.

⁵ *StA VII/2*: 242.

einmal mit dieser umstrittenen Frage beschäftigt und versucht, die geistige Krankheit aus einer Vielfalt von Perspektiven und auf der Basis der Fortschritte der Psychiatrie zu untersuchen⁶. Gerhard Fichtner, der grundlegend zum Verständnis der Pathologie des Dichters beitrug und sich sein Leben lang damit auseinandersetzte, verzichtete in der bekannten Studie *Der Fall Hölderlin*⁷ auf eine einseitige verbindliche Diagnose. Zu unserem Zweck bzw. zum Verständnis des Briefs und des Kontexts, in dem er entstand, ist aber wichtig, daran zu erinnern, was der Homburger Leibarzt in seinem Gutachten schrieb:

Daß genanter *Magister Hoelderlin* im Jahr 1799 schon, als er sich hier aufhielte, stark an *hypochondrie* litte (*NB* damalen fragte er mich seines Übels wegen um Rath) die aber keinen Mitteln wiche, und mit welcher er auch wieder von hier weg zoge. Von der Zeit an hörte ich nichts mehr von ihm bis im vergangenen Sommer wo er wieder hierher kam, und mir gesagt wurde «*Hoelderlin* ist wieder hier allein wahnsinnig». Seiner alten *hypochondrie* eingedenk fände ich die Saage nicht sehr auffallend, wolte mich aber doch von der Wirklichkeit derselben überzeugen und suchte ihn zu sprechen. Wie erschraße ich aber als ich den armen Menschen so sehr zerrüttet fände.⁸

Im 18. Jahrhundert war Hypochondrie fast eine Modekrankheit; in der Schrift *Über die Hypochondrie* (1777), die Dr. Müller selbst sehr wahrscheinlich kannte⁹, wurde sie als eine chronische Erkrankung bezeichnet, die durch widernatürliche Sensibilität und Schwäche des Nervensystems verursacht sei und darin ihren Sitz habe¹⁰. Hypersensibilität und Nervenschwäche werden hier als prädisponierende Faktoren betrachtet; eine zu lebhaftes Einbildungskraft, heftige Leidenschaften, ein warmes Gefühl bzw. eine hohe

⁶ Vgl. Hölderlin und die Psychiatrie. Hrsg. v. Uwe Gonther und Jann E. Schlimme. Köln 2013³ (2010).

⁷ Gerhard Fichtner: Der «Fall» Hölderlin. Psychiatrie zu Beginn des 19. Jahrhunderts und die Problematik der Pathographie. In: 500 Jahre Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Beiträge zur Geschichte der Universität Tübingen 1477-1977. Hrsg. v. Hansmartin Decker-Hauff, G. F. und Klaus Schreiber. Tübingen 1977: 487-514; wiederabgedruckt in: Aus der Klinik ins Haus am Neckar. Der «Fall» Hölderlin. Hrsg. v. Sabine Doering und Valérie Lawitschka. Tübingen 2013: 39-82. Im Folgenden wird aus diesem Band zitiert.

⁸ *SLA* VII/2: 337.

⁹ Darüber vgl. Fichtner: Der Fall Hölderlin (wie Anm.7): 54f. Fichtner bemerkt, dass diese Schrift eine der Hauptquellen einer Dissertation war, die 1782 in Gießen zur Zeit des Studiums Dr. Müllers verteidigt wurde (Christian Friedrich Bruch: Specimen inaugurale de malo hypochondriaco agens. Diss. Gissae 1782).

¹⁰ Vgl. Fichtner: Der Fall Hölderlin (wie Anm. 7): 55.

Empfindsamkeit werden als Ursachen gezählt: «Die Empfindsamkeit, das warme Gefühl, sind die Götzen unsers Jahrhunderts, worauf wir unsre Tugend und unsre Lebensart einschränken»¹¹. Dr. Müller hatte schon 1799 in Homburg versucht, eine Therapie für Hölderlins Hypochondrie zu finden und, obwohl er im Protokoll behauptete, dass seine Mittel keinen Erfolg hätten, war der Dichter in Wirklichkeit mit der Behandlung sehr zufrieden; an die Mutter schrieb er, Dr. Müller sei «ein immer heiterer treuherziger Mann, [...]. Er ist der Mann für alle Hypochonder»¹². Zu diesen Mitteln zählten, wie Fichtner erinnert, nicht nur die umfassende Regelung der Lebensführung und die Arzneibehandlung, sondern auch die sogenannte *curatio moralis*¹³: Der Hypochonder sollte sich von den schlechten Sitten des Jahrhunderts entfernen; dazu sollte er unter anderem bestimmte Lektüren vermeiden, wie *Hamlet*, *Werther*, Youngs *Night thoughts* und alle jenen Schriften, die das warme Gefühl ernähren und dadurch den Nerven und dem Körper zugleich schaden konnten:

Yorick, Young, Werther haben gefühlt, und alle, die sich eines guten Geschmacks rühmen, weinen mit, oft ohne zu empfinden. Ich weiß nicht, ob nicht schon das Gefühl der Art eine Krankheit ist, womit die Genies behaftet werden, die zuerst in dem Tone schrieben, und damit die halbe lesende Welt angesteckt haben. Daß aber die herrschende Mode zu empfinden, die Nerven abgespannt, und zu einem ungesunden Zustande des Körpers, und einer unnatürlichen Würksamkeit, oder auch [...] zu einer trägen Unthätigkeit der Seele disponirt, das ist eine Sache der traurigsten Erfahrung. Modesitten und Modeschriften sind einer angesteckten Luft gleich, welche die gesündesten Körper befällt – so verderben jene die Seele und die Thätigkeit der Nerven zugleich, und schaden beyden in gleichem Grade.¹⁴

Als Hölderlin im März 1804 an Seckendorf schrieb, um ihm die *Malerischen Ansichten des Rheins* zu empfehlen, musste er täglich gegen die Überspannung seines Geistes kämpfen, wie verschiedene Berichte bekannt geben: Seine Phantasie, «in die Studierstube verschloßen», scheine «sich mehr zu überspannen»¹⁵; er sei «durch das überspannte Studieren in eine solche Verwirrung des Gemüths geraten»¹⁶. Und er wusste wohl, dass er unter an-

¹¹ Anonym: Über die Hypochondrie. Dresden 1777: 14.

¹² Brief an die Mutter, 24. Januar 1800, *StA* VI: 385.

¹³ Vgl. Fichtner: Der Fall Hölderlin (wie Anm. 7): 57f.

¹⁴ Anonym: Über die Hypochondrie (wie Anm. 11): 14.

¹⁵ Bericht des Oberamtverwesers und Bürgermeisters Volz von Nürtingen, 11. März 1805, *StA* VII/2: 327.

¹⁶ Bericht des Dekans Denk von Nürtingen, 11. März 1805, ebd.: 328.

derem, wie ihm der hoch geschätzte Dr. Müller in Homburg empfohlen hatte, jene Lektüren vermeiden sollte, die seine Sensibilität erhöhen und seinen labilen Zustand verschlechtern könnten; er sollte täglich gegen die Empfindsamkeit und das warme Gefühl kämpfen, die sich auch und nicht zuletzt in der Literatur versteckten. Auch in der Vorstellung der *Malerischen Ansichten des Rheins*, von denen im Folgenden die Rede sein wird, scheint er von der Sorge geleitet, sich vor den Exzessen der Empfindsamkeit zu schützen.

2. «Mein Theurer»: Leo Freiherr von Seckendorf

Leo Freiherr von Seckendorf (1775-1809) stammte aus einem alten fränkischen Adelsgeschlecht; er hatte Hölderlin schon 1792 in Tübingen kennengelernt; er gehörte damals zu den Tübinger Patrioten, den Sympathisanten der Französischen Revolution; in Jena, wo er sein Studium fortsetzte, war er in engem Kontakt mit dem radikalen, demokratischen Sinclair; anders als Böhlendorff wurde er nie Mitglied des Bundes der freien Männer, auch weil der strenge adelige Vater das Eintreten in diese Bruderschaft nie erlaubt hätte; er verkehrte aber, wie Sinclair, in revolutionären Kreisen. Im November 1798 zog er als Regierungsassessor in Weimar ein, kam in Kontakt mit Goethe, Schiller, Wieland, Jean Paul, nahm Anteil am literarischen Leben, schloss eine enge Freundschaft mit Herder; er gab Taschenbücher und Anthologien von Gedichten heraus. 1801 verlor er das Wohlwollen des Herzogs durch einen Widersacher, wurde aus Weimar vertrieben und zog zuerst nach Regensburg, wo der Reichstag nach dem Frieden von Lunéville tagte, der die Abtretung des linken Rheinufer an die Franzosen sanktioniert hatte. Im Sommer 1803 trat er als Diplomat in die Dienste Württembergs, wurde Regierungsrat in Stuttgart, wo er im Juni wieder Hölderlin traf. Im Land herrschte seit Jahren Unruhe; seit 1798 hatten revolutionäre Gruppen Kontakte zu dem französischen Gouvernement und im Landtag formierten sich Kräfte, die eine schwäbische Republik anstrebten. Der autokratische Herzog hatte schon Ende 1799 den Reformlandtag aufgelöst und einige Verdächtige, darunter den Herzog Baz verhaftet, der aber, wie die übrigen Inhaftierten, nach dem Frieden von Lunéville freigelassen werden musste. Den Höhepunkt des politischen Konflikts stellte die sogenannte Erbprinzenkrise: Im Sommer 1804 wurde entdeckt, dass die Landgrafschaft den Anfang 1803 nach Paris geflohenen Kronprinzen Wilhelm finanziell unterstützte. Seckendorf traf sich genau zu dieser Zeit mehrmals mit Sinclair und Baz zum Abendessen und führte politische Diskussionen. An den Abenden nahm auch der Finanz-Abenteurer Alexander Blankenstein teil, den Sinclair

in Dienst gestellt hatte, um die Landgrafschaft durch eine Lotterie finanziell zu unterstützen. Als Sinclair den verdächtigen Betrüger Anfang 1805 entließ, denunzierte er Sinclair und gab an, es sei bei den Gesprächen, an denen auch der Freiherr von Seckendorf teilgenommen hatte, einen Anschlag auf den Kurfürsten geplant worden. Sinclair wurde wegen Hochverrats angeklagt und verhaftet, Seckendorf selbst sollte Ende Februar 1805 acht Monate im Gefängnis verbringen und wurde dann des Landes verwiesen. Auch Hölderlin wurde in die Untersuchung hineingerissen, aber das medizinische Gutachten von Dr. Müller bewahrte ihn vor einer Anklage. Seckendorfs Beitrag zur Verbreitung von Hölderlins Werk ist bedeutend; er veröffentlichte 1806 und 1807 in seinen Musenalmanachen verschiedene Gedichte Hölderlins. Nach seinem Eintritt in österreichische Militärdienste kam er 1809 in einem Gefecht ums Leben¹⁷.

Hölderlins Haltung gegenüber Seckendorf scheint durch eine Mischung von Vertrauen und Distanz gekennzeichnet zu sein. Die Anrede «Mein Theurer»¹⁸ ist in verschiedenen Briefen Hölderlins an Freunde zu finden, zum Beispiel in jenen an Johann Gottfried Ebel und an Casimir Ulrich Böhlendorff¹⁹, die, wie Seckendorf, zum demokratischen Kreis um Sinclair gehörten. Den gemeinsamen republikanischen Freund Sinclair selbst erwähnt Hölderlin explizit am Ende des Briefs, in dem auf die schwierige politische Situation des Landes hingewiesen wird: «Ich schätz es eigentlich, daß wir einen Mann, der so gelehrt ist und so menschlich, unter uns haben. Herrn von Sinclair habe ich es geschrieben»²⁰. Einerseits klingt dieser Satz als eine *captatio benevolentiae* und als Ausdruck der hohen Wertschätzung für ihn, andererseits scheint Hölderlin den Freund absichtlich daran erinnern zu wollen, dass beide gemeinsame Ideale und politische Positionen teilen, die in

¹⁷ Über Seckendorf vgl. Una Pfau: «Glühend webt das Ideal in meinem Busen, aber die Sprache fehlt mir, um es zu erreichen»: Biographische Nachrichten aus dem Stuttgarter Nachlass von Hölderlins Freund Leo von Seckendorf. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 38.2012-13: 225-248; Michael Franz: Hölderlin und der «politische Jammer» II: Die Vorgeschichte des «Hochverratsprozesses» von 1805. In: Hölderlin: Literatur und Politik. Hrsg. v. Valérie Lawitschka. Tübingen; Eggingen 2012: 39-67; Cristoph Prignitz: «Der würdige Sinclair»: Eine zeitgenössische Stellungnahme zum Hochverratsprozeß gegen Isaak von Sinclair. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 27.1990-91: 262-273.

¹⁸ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *SLA* VI: 437.

¹⁹ Vgl. Brief an Johann Gottfried Ebel, Frankfurt, 10. Januar 1797, *SLA* VI: 228; Brief an den Bruder, 2. November 1797, *SLA* VI: 253; An Ebel, Homburg, im November 1799, *SLA* VI: 376; Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff, 4. Dezember 1801, *SLA* VI: 425; Brief an Böhlendorff, Nürtingen, wahrsch. im November 1802, *SLA* VI: 432.

²⁰ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *SLA* VI: 438.

dem «Herrn von Sinklair»²¹ den Hauptvertreter und gemeinsamen Ansprechpartner finden. Hölderlin verwendet das Pronomen «wir» und betont dadurch, dass alle drei, Seckendorf, Sinclair und er selbst, zum engen Kreis der demokratischen Freunde bzw. zu jener republikanischen Gemeinde gehören, die «die Feinde des Vaterlandes»²² bekämpfen. Die Verwendung des Ausdrucks «Herrn von Sinklair»²³, um seinen engsten Freund zu erwähnen, sowie verschiedene Ausdrücke, die fast ein Minderwertigkeitsgefühl bzw. eine Art Untertänigkeit gegenüber seinem Adressaten zeigen («es ist Dir möglich, Theil daran zu nehmen»²⁴; «Ich bitte Dich auch»²⁵; «Ich schätz es eigentlich, daß wir [...]»²⁶; «Ich empfehle mich Dir untertänig»²⁷), lassen klar verstehen, dass Hölderlin sich der sozialen Überlegenheit des Freundes bewusst war: Seckendorf war nicht nur Mitglied einer bekannten adeligen Familie, sondern hatte auch in der Gesellschaft sowohl als Diplomat als auch als Intellektueller, denken wir an seine Tätigkeit als Herausgeber in Weimar, eine hohe Position erreicht. Im ganzen Brief ist der Wechsel zwischen Freundschaftston und Verneigung evident. Am Ende unterschreibt er nur mit «Hölderlin»²⁸ und nicht mit «Dein H.»²⁹ oder «Dein Hölderlin»³⁰, wie zum Beispiel in den Böhlendorff-Briefen. Von Seckendorf erwartet er Anerkennung auf sozialer und nicht zuletzt auch auf dichterischer Ebene; er erkennt eine gewisse geistige Affinität mit ihm, fühlt sich aber ihm gegenüber in der Gesellschaft auf einem niedrigeren Niveau und er hofft auf soziale und geistige Beachtung.

3. Der Anlass für das Schreiben: «Malerische Ansichten des Rheins von Mainz bis Düsseldorf»

Anlass für Hölderlins Schreiben war eine Subskriptionsankündigung. Der Verleger Wilmans, der gerade dabei war, Hölderlins Sophokles-Über-

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.: 437.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.: 438.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Brief an Böhlendorff, 4. Dezember 1801, *SLA* VI: 428; Brief an Böhlendorff, Nürtingen, wahrsch. im November 1802, ebd.: 433.

³⁰ Das ist z.B. die Unterschrift in den Briefen an Neuffer. Vgl. als Beispiel Brief an Neuffer, Homburg v. der Höhe, 12. November 1798, *SLA* VI: 291.

setzungen zu veröffentlichen³¹, hatte dem Dichter einen Subskriptionsprospekt zu einem Band geschickt und ihn gebeten, für den Band zu werben. Es handelte sich um die *Malerische[n] Ansichten des Rheins von Mainz bis Düsseldorf. Mit 32 nach der Natur von Schütz aufgenommenen und von Günther gestochenen Kupfern, und einer Karte*³². Das erste von drei Heften erschien bereits 1804. Vom Buch wurde 1807 auch eine französische Fassung publiziert³³, die schon im Ankündigungstext beworben wird. Im Prospekt wird als Verfasser A. Klebe erwähnt; in Wirklichkeit wurden die Texte für das erste Heft, wie Hölderlin wahrscheinlich von Wilmans erfuhr, vom bekannten Historiker Nikolaus Vogt geschrieben, den der Dichter 1796 in Frankfurt im Sömmering-Kreis kennengelernt hatte. Bennholdt-Thomsen vermutet, dass Hölderlin schon vor dem Schreiben des Briefes, also vor Mitte März 1804, noch in Nürtingen ein Exemplar bzw. einen Vorabdruck des ersten Heftes erhielt, denn er schreibt dem Freund, dass sich der Fürst Friedrich von Württemberg dafür interessierte und der Name des Fürsten steht im Pränumerantenverzeichnis des ersten Heftes.³⁴ Aber Hölderlin könnte diese Information auch direkt von Wilmans bekommen haben; hätte er zu dieser Zeit schon ein Exemplar der *Ansichten* nachgeschlagen, wäre außerdem folgende Behauptung im Brief unverständlich: «Ich bin begierig, wie sie ausfallen werden»³⁵. Es ist hingegen wahrscheinlich, dass sich Hölderlin in Bad Homburg in der landgräflichen Bibliothek das erste Heft ansah; der Landgraf von Hessen-Homburg steht mit einem Exemplar auf der Pränumerantenliste von 1805; es ist deshalb anzunehmen, dass er sich schon das erste Heft beschafft hatte. Sicher spielte Vogts Teilnahme am Projekt eine Rolle in seiner Entscheidung, für das Buch zu werben.

Der Band steht am Anfang der romantischen Rheinbeschreibungen, die ihren Ursprung Ende des 18. Jahrhunderts in England hatten: 1792 erschien Gilpins Traktat *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape; to which is added a Poem; On Landscape Painting*; die Schrift popularisierte die Idee des Pittoresken und prägte das Rheinerlebnis der Engländer, die nicht mehr nur das klassische Italien sondern auch zuerst Schottland, Wales und danach eben die Rheingegend zu bereisen begannen.

³¹ Die Übersetzung erschien zur Ostermesse 1804: Die Trauerspiele des Sophokles. Übers. von Friedrich Hölderlin. 2 Bde. Frankfurt/M. 1804.

³² *Malerische Ansichten des Rheins von Mainz bis Düsseldorf. Mit 32 nach der Natur von Schütz aufgenommenen und von Günther gestochenen Kupfern, und einer Karte*. Frankfurt/M. 1804-1806.

³³ *Voyage pittoresque sur le Rhin depuis Mayence jusqu'a Düsseldorf*. Paris 1807.

³⁴ Vgl. Anke Bennholdt-Thomsen: Der Adler. In: ead.; Alfredo Guzzoni: *Analecta Hölderliniana II*. Die Aufgabe des Vaterlands. Würzburg 2004: 61-82, hier 74.

³⁵ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, StA VI: 437.

Grundlegend zur Bestimmung des Pittoresken waren die Schriften William Hogarths und Edmund Burkes, aber auch die Ossian-Dichtungen und Rousseaus *Nouvelle Héloïse*. Es war die Zeit der Auseinandersetzung zwischen französischer und englischer Gartenidee. Einen Einfluss darauf übte die Gestaltung der englischen Gartenanlagen aus: Die Geometrie des französischen Gartens wurde in der Epoche durch die Vielfalt der natürlichen Parks ersetzt, wo die Natur durch Flüsse, Wasserfälle, Felsen und Ruinen bereichert wurde. Gilpin unterscheidet zwischen dem Malerischen und dem Schönen: Das Letztere charakterisiert er durch Glätte (*smoothness, simplicity, uniformity*), das erste durch Rauheit, Unregelmäßigkeit, Mannigfaltigkeit³⁶ (*roughness, irregularity, variety*). Das malerisch Schöne lässt er aus der Vereinigung des Einfältigen mit dem Mannigfaltigen entstehen:

Shall we then seek the solution of our question in the great foundation of picturesque beauty? in the *happy union of simplicity and variety*; to which the rough ideas essentially contribute. An extended plain is a simple object. It is the continuation only of one uniform idea. But the mere *simplicity* of a plain produces no beauty. Break the surface of it, as you did your pleasure-ground; add trees, rocks, and declivities; that is, give it roughness, and you give it also variety. Thus by enriching the parts of a united whole with roughness, you obtain the combined idea of simplicity, and variety; from whence results the picturesque. [...] Simplicity and variety are sources of the beautiful, as well as of the picturesque.³⁷

Price veröffentlichte 1794 ein *Essay on the Picturesque*. Von Burke ausgehend, der *sublime* und *beautiful* als komplementär bezeichnet hatte, bestimmte er das Malerische als einen Begriff, der zwischen den Polen des Schönen und des Erhabenen angesiedelt ist; das Pittoreske entsteht ursprünglich als eine Kompromissbildung und als Ausdruck einer Doppelästhetik: «picturesqueness appears to hold a station between beauty and sublimity»³⁸; «the picturesque fills up a vacancy between the sublime and the beautiful»³⁹. Der Autor betont dann aber vor allem, dass sich das Malerische stark dem Schönen und seinen Haupteigenschaften entgegengesetzt: «In reality, the picturesque not only differs from the beautiful in those qualities Mr.

³⁶ Vgl. William Gilpin: *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape; to which is added a Poem; On Landscape Painting*. London 1782: 1-33 (Essay I. On Picturesque Beauty).

³⁷ Ebd.: 28.

³⁸ Uvedale Price: *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful*. London 1794: 76.

³⁹ Ebd.: 102.

Burke has so justly ascribed to it, but arises from qualities the most diametrically opposite»⁴⁰. Es sei durch hohe Komplexität, Unregelmäßigkeit und Differenziertheit, durch *roughness*, *sudden variation* und *irregularity* charakterisiert, d.h. durch Eigenschaften, die es vom klassischen Schönen stark unterscheiden, das im Gegensatz dazu durch *smoothness*, *equality* und *uniformity* gekennzeichnet ist:

According to Mr Burke, one of the most essential qualities of beauty is smoothness; now, as the perfection of smoothness is absolute equality and uniformity of surface, wherever that prevails there can be but little variety or intricacy; as, for instance, in smooth level banks, on a small, or in open downs, on a large scale. Another essential quality of beauty is gradual variation; that is – to make use of Mr Burke’s expression – where the lines do not vary in a sudden and broken manner, and where there is no sudden protuberance: it requires but little reflection to perceive, that the exclusion of all but flowing lines cannot promote variety; and that sudden protuberances, and lines that cross each other in a sudden and broken manner, are among the most fruitful causes of intricacy. I am therefore persuaded, that the two opposite qualities of roughness, and of sudden variation, joined to that of irregularity, are the most efficient causes of the picturesque.⁴¹

Im Subskriptionsprospekt, den Wilmans Hölderlin geschickt hatte, war folgende Ankündigung zu lesen:

Italien und Frankreich, England und die Schweiz haben ihre malerischen Gegenden, die durch schätzbare Werke dargestellt worden sind. Auch Teutschland hat von der Natur manche reizende Gefilde erhalten, und die Fluren, welche der prächtige Rhein durchströmt, scheinen durch die Verbindung des Heitern und Angenehmen mit dem Erhabenen, Schauerlichen und Romantischen, durch eine Mannigfaltigkeit ohne Gleichen, den Vorzug zu verdienen. Wenn hier die Ruinen einer Ritterburg noch in unvergänglichen Felsen wurzeln, und Römermonumente, Jahrtausenden trotzend, uns versichern, daß diese Gegenden in grauen Zeiten, wie in den neuesten, der Schauplatz großer Taten waren, so entzückt dort das Auge ein friedliches Dörfchen, ein freundliches Landhaus, der Wohnsitz stiller Freuden und der wohlkultivierte Weingarten, wo selbst im Schatten des Pflirsich- und Mandelbaums die goldne Traube reift. Die Gegenden des Rheins sind in ganz Europa berühmt; aus allen Theilen desselben kommen in der schönen Jahreszeit Reisende zusammen, um diese Landschaften zu

⁴⁰ Ebd.: 43.

⁴¹ Ebd.: 43-45.

sehen und den Stroh zu befahren, der zwey große Reiche trennt. Seine Ufer sind häufig beschrieben worden, und man hatte der Wegweiser genug, um sich über die Gegenstände zu unterrichten, die den Reisenden umgeben, der nicht blos sehen, sondern sich auch Kenntnisse sammeln will, aber wir besaßen noch keine malerische Reise auf dem Rhein, die durch würdige Darstellungen der Kunst die schönen Gegenstände dem zur Anschauung brächte, welchen Verhältnisse des bürgerlichen Lebens davon entfernen, oder ihren Anblick jenem wieder zurück ruft, der nach seiner Rückkehr in die entlegene Heimath diesen Genuß sich wieder erneuern will. [...]

Es wird etwa dreyßig nach der Natur gezeichnete Ansichten pittoresker Rhein-Landschaften, von den besten deutschen Künstlern gestochen, wovon ein Probekupfer, von Günther verfertigt, in allen Buchhandlungen zur Ansicht bereit liegt, enthalten, und mit einem alle natürliche, historische, artistische und topographische Merkwürdigkeiten dieser Gegenden beschreibenden Texte verbunden seyn, dessen Bearbeitung ein bereits rühmlich bekannter Schriftsteller Herr Doctor Klebe übernommen hat, der durch seine bey Hrn. Fried. Eßlinger in 2 Bänden erschienene Reise auf dem Rhein, deren Werth durch dieß neue Werk nicht vermindert wird, schon bewiesen hat, daß er die Fähigkeit besitzt, etwas vollkommneres zu liefern.

[...] Druck, Papier und Kupfer werden ganz diesem Prospectus und der schon angeführten Ansicht der romantischen Rheingegend am Mäusethurm bei Bingen gleich seyn.⁴²

Die Einführung ist der Auffassung des Malerischen der Epoche treu: Die Rheinlandschaft der Kupferstiche spiegelt jene Mannigfaltigkeit wieder, die in der Ästhetik als Haupteigenschaft des Malerischen bestimmt wird: Sie vereinigt das Heitere, das Angenehme und das Friedliche einerseits mit dem Schauerlichen und dem Romantischen andererseits. Die ersteren Eigenschaften (das Heitere und das Angenehme) sind auf das Schöne, die letzteren auf das Erhabene zurückzuführen: Das Schöne lasse sich in der Tat bei Burke zum Erhabenen durch emotionale Bezugnahme des Menschen auf Objekte abgrenzen; das letztere werde mit großen schauerlichen Objekten, das erste mit kleinen und angenehmen verbunden. Schöne Objekte sind angenehm, glatt, zart und erregen Liebe; erhabene hingegen seien mit Bewunderung verbunden: «Das Erhabene, das die Ursache der Bewunderung ist, hat seinen Sitz nur in großen und schrecklichen Objekten; Liebe betrifft

⁴² A. Klebe: Prospectus. Ansichten des Rheins. Mit 30 Kupfertafeln, die schönsten Rheingegenden darstellend. Zit. nach Paul Raabe: Der Verleger Friedrich Wilmans. In: «Bremisches Jahrbuch» 45.1957: 160-162.

kleine, angenehme Objekte»⁴³. Schöne, glatte Objekte erregen angenehme, heitere und friedliche Gefühle, erhabene hingegen Schauer; der Mensch, der den Wirkungen des Schönen oder des Erhabenen ausgesetzt ist, reagiere entweder mit einem «vergnüglien heiteren Zustand»⁴⁴ oder mit einer «Spannung, Zusammenziehung oder heftigen Erregung der Nerven»⁴⁵. Als Beispiele der malerischen Rheinlandschaft werden in der Ankündigung Elemente angegeben, die diesen Wechsel zwischen Schönerem und Erhabenem reflektieren: In den Kupferstichen ist folgende Mannigfaltigkeit zu beobachten: Einerseits «ein friedliches Dörfchen, ein freundliches Landhaus, der Wohnsitz stiller Freuden und der wohlkultivierte Weingarten»⁴⁶, d.h. Topoi und Bilder der klassischen Idylle, andererseits die Ruinen einer Ritterburg und die Römermonumente, Schauplatz großer Taten in grauen Zeiten, d.h. romantische Bilder. Es ist die Epoche, in der die Ruinen in die Naturlandschaft eingeführt werden und diese Ruinen verdienen dieselbe Verehrung wie die Werke der Natur.

Dem Prospekt war ein Probekupfer beigelegt: *Die Ansicht vom Mäuseturm bei Bingen*. Auch das Bild spiegelt die Mannigfaltigkeit des Malerischen wider: Im Zentrum, auf einer Insel in der Mitte des Rheins, steht der sogenannte Mäuseturm. Der Turm wurde in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts als Zollwachturm erbaut. Der Name leitet sich wohl von seiner Funktion als Wachturm (mittelhochdeutsch *musen* = lauern) ab, doch er wurde schon im 16. Jahrhundert mit der Legende von Bischof Hatto in Verbindung gebracht, der hier als Strafe für seine Unbarmherzigkeit bei lebendigem Leibe von Mäusen aufgeessen wurde. Der Turm erregt durch sein Aussehen, fast eine Ruine, seinen Namen und seine Geschichte Schauer; er gehört zusammen mit dem Schloss auf dem rechten Ufer, dem Fluss, dem Berg, den Wolken am Himmel und der rauen Natur zur typischen romantischen Landschaft. Auf der linken Seite ist hingegen der Alltag des friedlichen Dorfes dargestellt: Eine Frau und deren Kinder begrüßen den Fischer, wahrscheinlich den Familienvater, der zum Angeln mit seinem Boot hinausfährt; es ist eine typisch idyllische Szene, die nicht Schauer, sondern eben ein angenehmes und heiteres Gefühl erregt. Das Malerische, das in diesem so wie auch in den anderen Kupferstichen des Bandes vorkommt, wo Städte, Dörfer, Ruinen, Schlösser und Berge dargestellt werden, ist ein Wechsel aus Schönerem und Erhabenem, aus idyllischen und romantischen

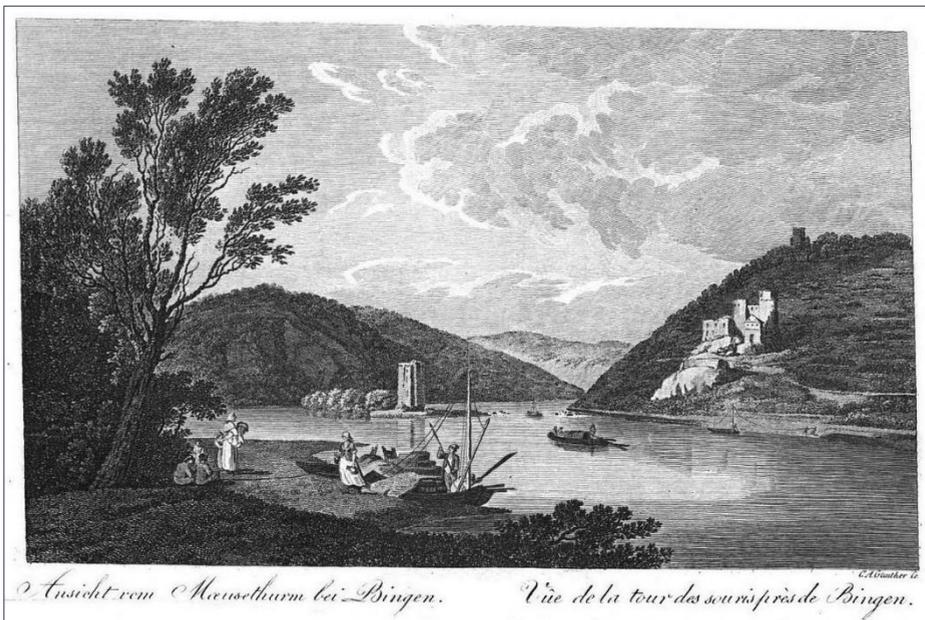
⁴³ Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg 1989: 153.

⁴⁴ Ebd.: 66.

⁴⁵ Ebd.: 172.

⁴⁶ Klebe: *Prospectus. Ansichten des Rheins* (wie Anm. 42): 161.

Elementen, der heitere und angenehme Gefühle neben schauerlichen Spannungszuständen erregt. Wie in den oben erwähnten Theorien über das Pittoreske, die über England nach Deutschland kamen, scheinen aber diese Bilder, so wie der Ankündigungstext es ausdrückt, vor allem auf das Romantische, das Schauerliche und das Erhabene bzw. auf jene typischen Elemente zu insistieren, wie zum Beispiel, die Ruinen, die Felsen und die Berge und die Rauheit der Landschaft, die die malerische Rheingegend stark prägen, und sie von der rein schönen Landschaft unterscheidet. Nicht zufällig wird der Probekupferstich *Ansicht vom Mäuseturm bei Bingen* im Ankündigungstext eine «romantische Rheingegend»⁴⁷ genannt.



Ansicht vom Mäuseturm bei Bingen. Vue de la tour des souris près de Bingen.

Nicolaus Vogt, *Ansichten des Rheins*. Erstes Heft. Mit elf Kupfern.

Verlag Friedrich Wilmans: Frankfurt/M. 1804, 142-143.

4. «Ich bin begierig, wie sie ausfallen werden; ob sie rein und einfach aus der Natur gehoben, so daß an beiden Seiten nichts Unzugehöriges und Unkaracteristisches mit hineingenommen ist»

An das Probekupfer und an einige Wendungen des Ankündigungstextes knüpfen Hölderlins Betrachtungen im Folgenden an. Sie sind als Kommen-

⁴⁷ Ebd.: 162.

tar zum Prospekt bzw. zur Ankündigung wie auch zum Kupferstich selbst zu verstehen; sie enthalten aber darüber hinaus nicht nur die Meinung des Dichters über das Malerische der Ansichten und in der Kunst, sondern auch einige grundlegende Gedanken einer späten bzw. spätesten Ästhetik (und nicht zuletzt auch Poetik!), die sich vor allem, aber nicht nur, durch den Kampf gegen das Schauerliche kennzeichnet; auch die Kunst, so wie die Literatur, kann als *curatio moralis* dienen, scheint Hölderlin hier zu glauben, unter der Voraussetzung, dass sie sich vom «gewaltigen Element»⁴⁸ abwendet. Die Forschung hat bis heute diese Gedanken als Zeugnis für seine Abwehr des Romantischen und des Subjektiv-Entgrenzenden⁴⁹ betrachtet, das die Begrenztheit des Dargestellten auflöst; für Gerhard Kurz möchte sich der Dichter gegen das Pittoreske der Rheinansichten und gegen «das ästhetische Konzept des Malerischen überhaupt»⁵⁰ ausdrücken. Ohne einen Bezug auf die Ästhetik der Epoche ist es schwierig, diese Beobachtungen zu interpretieren und über eine allgemeine Deutung dieser Zeilen als Reaktion des Dichters gegen die drohende Gefahr des Aorgischen hinauszugehen. Der Hinweis auf die Kategorie des Malerischen erlaubt, Hölderlins Feststellungen aus einer neuen Perspektive zu betrachten und sie mit seiner späten Poetik in Verbindung zu setzen.

Der Dichter, der den Kupferstich mit der *Ansicht vom Mäuseturm bei Bingen* gesehen und den Prospekt gelesen hat, wünscht sich als Erstes, dass die Rheinansichten «rein und einfach aus der Natur gehoben sind»⁵¹. Maßstab für jede Landschaftsdarstellung bleibt für ihn die Natur; der Naturbezug ist in seiner Ästhetik und Poetik unentbehrlich: Das Kunstwerk betrachtet er als eine «Welt im verringerten Maasstab»⁵²; er teilt hier seine Theorie, wie Port hervorhebt⁵³, mit Karl Philipp Moritz:

Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der

⁴⁸ «Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels [...] hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen» (Brief an Böhlendorff, November 1802, *StA* VI: 432).

⁴⁹ Vgl. Jochen Schmidt: Kommentar zu dem Brief an Seckendorf. In: *KA* III: 932f.

⁵⁰ Gerhard Kurz: Winkel und Quadrat: zu Hölderlins später Poetik und Geschichtsphilosophie. In: Hölderlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme. Hrsg. v. G. K. und Valérie Lawitschka. Tübingen 1995: 280-299, hier 288.

⁵¹ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *StA* VI: 437.

⁵² Anmerkungen zur *Antigonae*, *StA* V: 272.

⁵³ Ulrich Port. «Die Schönheit der Natur erbeuten». Problemgeschichtliche Untersuchungen zum ästhetischen Modell von Hölderlins «Hyperion». Würzburg 1996: 208.

Natur; welche das noch mittelbar durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte.⁵⁴

In den malerischen Ansichten ist die reine und einfache Nachbildung der Natur nicht Priorität: Das Pittoreske ist ein ästhetisches Ideal; malerisch heißt ursprünglich, etwa seit 1700, typisch für Gemälde, effektiv nach der Art eines Bildes; «malerisch» sind «Dinge, welche in ihrer art oder gruppierung einen guten vorwurf für einen maler bilden»⁵⁵; es ist eine Wahrnehmungsvorgabe und eine Wahrnehmungsverarbeitung, d.h. eine bestimmte Interpretation des Wahrgenommenen; der Maler wählt aus der Natur nur jene Elemente aus, die zur Darstellung einer pittoresken Landschaft dienen; das Naturmaterial wird von ihm zu diesem Zweck organisiert. Price bestimmt es ambivalent mal als Gegenstandsmerkmal, das vom Auge getroffen wird, mal als dessen Wirkungskorrelat; der Maler stellt seine Wahrnehmungsdisposition so ein, dass er die pittoresken Qualitäten einer Landschaft erhebt und sie im Kunstwerk wiedergibt. Es handelt sich um ein komplexes System von Kompositionsregeln, Farben und Formen; es ist nicht mehr die Natur, die die Kunst bestimmt, sondern die Kunst selbst, die ihre Wirkung auf die Landschaft ausübt, wie zum Beispiel im Fall der Architektur der englischen Gärten, zu deren Gestaltung die Landschaftsmalerei als Muster diente. Gilpin wurde von Addisons Prinzip inspiriert, das Hölderlins Idee des Abdrucks des Schönen aus der Natur entgegengesetzt ist: «We find the Works of Nature still more pleasant, the more they resemble those of Art»⁵⁶. In dieser Perspektive scheint Hölderlins Ausdruck «aus der Natur gehoben»⁵⁷ im Kontrast zum Malerischen zu stehen. Im Subskriptionstext spricht man von pittoresken Rheinansichten, die «nach der Natur gezeichnet»⁵⁸ werden; Hölderlin ist radikaler in der Bestimmung der Beziehung der Kunstwerke zur Natur; die Ansichten müssen direkt «aus der Natur gehoben»⁵⁹ werden; prioritär ist und bleibt für ihn die Natur.

Andere Eigenschaften der Ansichten sollen nach Hölderlin folgende sein: Sie müssen «rein und einfach»⁶⁰ sein und «nichts Unzugehöriges und

⁵⁴ Karl Philipp Moritz: Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Horst Günther. Frankfurt/M. 1981. Bd. 2: 560.

⁵⁵ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde.; in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1960: Bd. 12, Sp. 1508.

⁵⁶ Joseph Addison: Pleasures of the Imagination. In: The Spectator 414 (25. Juni 1712).

⁵⁷ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *SLA* VI: 437.

⁵⁸ Klebe: Prospectus. Ansichten des Rheins (wie Anm. 42): 162.

⁵⁹ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *SLA* VI: 437.

⁶⁰ Ebd.

Uncharakteristisches»⁶¹ enthalten. Rein heißt für den Dichter, was dem Ursprunge treu ist⁶², wie der Rhein («Ein Räthsel ist Reinentsprungenes»⁶³), die Kinder, die Halbgötter. Wer, wie Empedokles, die Schranken seines Wesens überschreitet (Hybris), verliert hingegen die Reinheit; das Reine hat mit dem Ursprünglichen, dem Eigenen bzw. dem Individuellen zu tun; so schreibt er über Empedokles: «Er scheint nach allem zum Dichter geboren, [...] Aber diese Anlage sollte nicht in ihrer eigentümlichen Sphäre wirken und bleiben»⁶⁴. Die Bilder, die rein aus der Natur gehoben sind, sind so Bilder, die der Natur treu sind und das Eigentümliche der Natur durch die Kunst nicht verwandeln. Auch das Zugehörige und das Charakteristische sind Eigenschaften, die sich auf das Eigene und das Individuelle beziehen. Das Charakteristische ist eine Kategorie, die zur Ästhetik um 1800 Jahrhundert gehört. Es bezeichnet das Typische und Einmalige, den persönlichen Charakter. So lautet der Artikel *Charakter* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*:

Charakter. (*Schöne Künste*) Das eigentümliche oder unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von anderen ihrer Art auszeichnet. Die schönen Künste, welche Gegenstände aus der sichtbaren und unsichtbaren Natur zur Betrachtung darstellen, müssen jeden so bezeichnen, dass die Gattung, zu der er gehört oder auch das besondere, wodurch er von jedem anderen seiner Art unterschieden wird, kann erkannt werden. Demnach ist die genaue Bemerkung des Charakteristischen, ein Hauptteil der Kunst. [...] Es gehört demnach vorzüglich zu dem Genie des Künstlers, dass er in Gegenständen der Sinne und der Einbildungskraft, das Charakteristische bemerke. Dazu aber wird ein überaus scharfer Beobachtungsgeist erfordert, den man für sichtbare Dinge besonders, ein scharfes malerisches Auge nennt. Wie der Maler, sobald er einen Gegenstand recht in das Auge gefasst hat, so gleich die wesentlichen Züge desselben durch die Zeichnung darstellen kann, so muss jeder Künstler in seiner Art das unterscheidende der Sachen schnell fassen und ausdrücken können. Und in dieser Fähigkeit scheint die Anlage des Genies für die schönen Künste zu bestehen; so dass vielleicht aus der Fähigkeit, die Charaktere der Dinge zu bemerken, der richtigste Schluss auf des Künstlers Genie könnte gemacht werden.⁶⁵

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Walter Otto: *Der Dichter und die alten Götter*. Frankfurt/M. 1942: 46.

⁶³ *Der Rhein*, *StA* II: 143, V. 46.

⁶⁴ *Grund zum Empedokles*, *StA* IV: 156.

⁶⁵ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig 1771-1774. 2. Neuauf. 1786-1787: Bd. 1, 453f.

Nach Burke muss der Maler fähig sein, die Charaktere der Dinge zu begreifen, um sie im Kunstwerk wiederzugeben; alles Unwesentliche und Uncharakteristische muss er vermeiden; das Wesentliche ist das Individuelle, das eine Landschaft prägt; in dieser Hinsicht scheint sich Hölderlin von der Mannigfaltigkeit als einem Hauptmerkmal der malerischen Ansichten des Rheins entfernen zu wollen; nicht *variety*, *irregularity*, *roughness* sondern das Charakteristische, das Einfache, das Reine, sind Haupteigenschaften seiner Landschaft und seiner Bilder. Das scheint er nicht nur in Bezug auf die Rheinansichten zu sagen, sondern auch und vor allem auf seine Idee der Kunst zu beziehen und nicht zuletzt auf die Bilder und die Landschaft, die er in seiner Dichtung darstellt.

5. «und die Erde sich in gutem Gleichgewicht gegen den Himmel verhält»

Darüber hinaus muss sich in Hölderlins Ansichten die Erde «in gutem Gleichgewicht gegen den Himmel»⁶⁶ halten. Der Ausgleich zwischen den Gegensätzen ist für Hölderlin das grundlegende Gesetz jedes Kunstwerks; seine Poetik des Wechsels der Töne hatte er auf dem Harmoniscentgegensetzten gegründet⁶⁷. Das Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde hatte er mehrmals dargelegt und gepriesen; dieses möchte er jetzt in den Ansichten wiederfinden. In *Der Rhein* ist vom Brautfest zwischen Menschen und Göttern die Rede («Dann feiern das Brautfest Menschen und Götter»⁶⁸). Der in Hesiods *Theogonie* überlieferte Mythos von der Vermählung von Himmel und Erde, aus der alles Leben sprießt, ist in verschiedenen Gedichten zu finden; Hölderlins Kosmos gründet auf dem Prinzip der Vereinigung der Gegensätze. Am Anfang von *Wie wenn am Feiertage ...* steht das Gewitter als Erscheinungsform dieser Vereinigung zwischen Himmel und Erde⁶⁹; in *Germanien* erscheint das Gewitterhimmel voll «von Verheißungen»⁷⁰; in *Wenn aber die Himmlischen ...* haben die Himmlischen auf Erden gebaut; der

⁶⁶ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *StA* VI: 437.

⁶⁷ Vgl. die Aufsätze *Über den Unterschied der Dichtarten* und *Über die Verfabungsweise des poetischen Geistes*, in denen das dichterische Schaffen als ein Kalkül erscheint, in dem die direkte und harmonische Entgegensetzung zwischen den verschiedenen Elementen zur Voraussetzung für die Entstehung des Gedichts fungiert; jedes Gedicht entstehe für Hölderlin aus dem Ausgleich zwischen Gegensätzen bzw. aus einer «Auflösung der Dissonanzen» (*Hyperion*, *StA* III: 5). Darüber vgl. Elena Polledri: «... immer bestehet ein Maas». Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk. Würzburg 2002: 174-191.

⁶⁸ *Der Rhein*, *StA* II: 147, V. 180.

⁶⁹ Vgl. *Wie wenn am Feiertage*, *StA* II: 118, V. 1-9.

⁷⁰ *Germanien*, *StA* II: 149, V. 10.

«Zorn» (v. 16) ist die sich im Gewitter entladende Energie göttlich-unendlichen Lebens, die der Erde «Freude» (v. 13) und lebendiges Wachstum bringt; Höhe und Tiefe sind verbunden, indem das Gebirge in die See hängt (v. 22), warme Tiefe und kühlende Lüfte gleichen sich aus (v. 23), Inseln und Halbinseln (v. 24) schaffen die harmonische gegenseitige Durchdringung von Land und Meer, der Vers «Grotten zu beten» schließlich deutet auf den lebendigen Bezug zwischen Menschlichem und Göttlichem:

Wenn aber die Himmlischen haben
 Gebaut, still ist es
 Auf Erden, und wohlgestalt stehn
 Die betroffenen Berge. Gezeichnet
 Sind ihre Stürnen. Denn es traf
 Sie, da den Donnerer hielt
 Unzärtlich die gerade Tochter
 Des Gottes bebender Strahl
 Und wohl duftet gelöscht
 Von oben der Aufruhr.
 Wo inne stehet, beruhiget, da
 Und dort, das Feuer.
 Denn Freude schüttet
 Der Donnerer aus und hätte fast
 Des Himmels vergessen
 Damals im Zorne, hätt ihn nicht
 Das Weise gewarnet.⁷¹

6. «das Licht [...] nicht schief und reizend täuschend»

Die Idee, dass das Licht nicht täuschend sein darf, um die Proportionen nicht zu verzerren, gehört auch zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Im Artikel *Licht*, in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, spricht Sulzer, wie Kurz schon richtig hervorhob⁷², von der Notwendigkeit einer richtigen Verteilung des Lichts auf den Kunstwerken, damit die echten Proportionen respektiert werden und das Auge vom falschen, schiefen Licht nicht getäuscht wird.

Daraus folgt auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenstandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibt immer roth, so lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert sich dieses rothe,

⁷¹ Wenn aber die Himmlischen..., *StA* II: 222, V. 1-17.

⁷² Vgl. Kurz: Winkel und Quadrat (wie Anm. 50): 289.

und wird heller, oder dunkler. Nur das allerhöchste wieder apprellende Licht, ändert die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffällt, weiß, die Farbe des Körpers mag seyn, von welcher Art man wolle. Dieses sind bey der Farbengebung höchstwichtige Sätze, weil die wahre Haltung jedes Gegenstandes aus dieser Würkung des Lichts entstehet. Um diese Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu sezen, müssen wir hier eine kleine Ausschweifung machen.⁷³

«Die Klarheit der Darstellung»⁷⁴ ist ein Schlüsselbegriff von Hölderlins später Poetik, wie der erste Brief an Böhlendorff vermittelt. Hier scheint der Dichter gegen das Schauerliche, das Unbestimmte, das Schiefe zu kämpfen, die im Einführungstext der Ankündigung als Eigenschaften der romantischen malerischen Ansichten hervorgehoben sind; vor diesen Elementen, die bald zu den Kennzeichen der romantischen Bewegungen in ganz Europa werden sollen, scheint Hölderlin zu fliehen.

Seine Vorstellung der Rheinansichten steht im großen Kontrast zu den malerischen Ansichten, die Vogt im Buch vorstellt. Der im Prospekt beigelegte Kupferstich (*Ansicht vom Mäusethurm bei Bingen*) wird im ersten Heft mit folgenden Worten begleitet:

Dem Hildesheimer Berge gegenüber, weiter unter Bingen, ziehen sich hinter einander mehrere mit dunkeln Gesträuchen und Bäumen bewachsene Berge hin, und füllen das Binger Loch mit grausvollen Schatten. Einzelne grauröthliche Felsenadern oder Streifen von versuchten Weinbergen und Wiesen erheben noch mehr ihr Dunkel, und drücken den hellem Rüdesheimer Berg hervor. Aus hohen übereinander geschobenen Felsenstücken scheinen in der Ferne die Ruinen alter Schlösser zu wachsen; senkrecht herab zieht sich an ihrem Fuße ein schmaler Fußweg hin, nur zuweilen von wilden Hecken und Bäumen bewachsen, aus welchen die weiße Clemens-Kirche strahlt.

Wider diese Unstern Gebirge schließt der ganze Rhein in mächtigem Strome an, und scheint da aufgehalten einen See zu bilden. Er dreht sich aber bald in einem stolzen Umschwunge auf die andre Seite gen Norden, und rauscht so ergrimmt und schäumend über das Binger Loch hinab; indessen mitten in dieser finstern Höhle auf einer Felseninsel der Mäusethurm wie ein graues Gespenst steht, und schauerliche Auftritte verkündet.⁷⁵

⁷³ Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste (wie Anm. 65): Bd 2, 705-708, hier 705.

⁷⁴ Brief an Böhlendorff vom 4. Dez. 1801, *StA* VI: 425f.

⁷⁵ Nicolaus Vogt: Ansichten des Rheins. Frankfurt/M. 1804: 143.

Licht scheint hier täuschend zu sein und das Schauerliche zu erregen; beschrieben werden «grauenvolle Schatten»⁷⁶ und der Mäuseturm, der in der «finstern Höhle auf einer Felseninsel»⁷⁷ «wie ein graues Gespenst steht»⁷⁸ und Schauer erregt. Hölderlin wendet sich vom schiefen Licht der romantischen Ansichten ab und strebt nach einer Landschaftsdarstellung, in der die Proportionen so wie der harmonische Ausgleich zwischen Himmel und Erde respektiert werden.

7. «Es kommt wohl sehr viel auf den Winkel innerhalb des Kunstwerks und auf das Quadrat außerhalb desselben an»

Der Charakter der Rheinansichten sei darüber hinaus, so Hölderlin, sowohl vom «Winkel innerhalb des Kunstwerks»⁷⁹ als auch vom «Quadrat außerhalb desselben»⁸⁰ bestimmt. Gemeint ist hier wahrscheinlich der Schwinke, aus dem die Landschaft beobachtet wird bzw. der Gesichtspunkt, von dem aus sie wahrgenommen wird⁸¹. Das Quadrat außerhalb des Kunstwerks könnte hingegen ein Hinweis auf den Rahmen außerhalb des Bildes sein, so Knaupp⁸²; weder der Probekupferstich noch die später im Band publizierten Bilder haben aber einen echten Rahmen. Kurz weist darauf hin, dass die Tafel, auf die die Gegenstände projiziert werden, in Demonstrationszeichnungen von Perspektivverhältnissen, zum Beispiel bei Alberti und Panofsky⁸³, oft die Form eines Quadrats haben und stellt die Hypothese auf, dass Hölderlin hier «an einen gedachten Rahmen für den Maler oder Betrachter außerhalb des Bildes dachte, von dem aus die Perspektive eines Bildes konstruiert ist»⁸⁴. Der Hinweis auf die Perspektive scheint hier wichtig zu sein, um den Satz zu erhellen. Im Artikel *Perspektiv* ist bei Sulzer sowohl vom Winkel als auch vom Quadrat die Rede:

Wie in der Malerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes, sich verändern, ob sie gleich dieselben Namen behalten, so verändern sich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenstände, so bald das Aug eine andere Lage annimmt, oder in eine

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *SLA* VI: 437.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ So schon Kurz: Winkel und Quadrat (wie Anm. 50): 289.

⁸² *MA* III: 554.

⁸³ Kurz: Winkel und Quadrat (wie Anm. 50): Fußnote 21.

⁸⁴ Ebd.: 290.

andere Stellung kommt. Man stelle sich vor, es sey auf diesem Blatt ein Viereck, von der Art, die man Quadrate nennt, gezeichnet. Soll dieses Viereck, so wie es wirklich ist, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Aug fallen, so muß nothwendig das Aug so stehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Viereck gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Vierekes ausmacht. Nur in dieser Stellung des Auges erscheint das Viereck ihm in seiner wahren Gestalt, und nur mit dem Unterschied daß es größer oder kleiner scheint, nach dem die Entfernung geringer oder beträchtlicher ist: jede andere Lage des Auges stellt das Viereck in einer ganz andern Gestalt vor, und verursacht, daß weder seine vier Seiten, noch seine vier Winkel, einander gleich scheinen. Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lag und Stellung verschiedener Gegenstände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden stehen. Wenn eine Anzahl Personen in einem Zirkel herumstehen, so erscheint diese Stellung immer anders, nach dem die Linie, die aus dem Aug in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit seiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemählde, diese Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu bestimmen wissen, damit er in jedem Falle richtig zeichne: und dazu hat er eine besondere Wissenschaft nöthig, die man die *Perspektiv* nennt.⁸⁵

Sulzer behauptet, dass sich die Gestalten in den Zeichnungen nach der Lage des Auges, das sie beobachtet, verändern: Ein Viereck erscheine je nach der Position des Beobachters anders, je nach seiner Entfernung größer oder kleiner. Hölderlin scheint hier zu behaupten, dass die Rheinansichten sowohl vom Blickwinkel des Malers als auch vom Rahmen bestimmt werden, von dem der Beobachter sie betrachtet. Nicht selten beobachtete Hölderlin die Landschaft aus dem Fenster: «und noch ein kleines Tischchen am Fenster, an den Bäumen, wo ich eigentlich zu Hauße bin»⁸⁶; «und das philosophische Licht um mein Fenster ist jetzt meine Freude»⁸⁷. Seine Landschaftsbilder wurden oft, denken wir nur an die Turmgedichte, vom geometrischen viereckigen Rahmen des Fensters begrenzt. Durch den Rekurs auf die Perspektiven-Lehre und auf die geometrischen Gestalten, die sowohl innerhalb als auch außerhalb des Kunstwerkes zu finden sind, scheint sich der Dichter vom Schauerlichen bzw. vom Schiefen bzw. Romantischen der malerischen Ansichten distanzieren zu wollen. Die Geo-

⁸⁵ Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste (wie Anm. 65): Bd 2, 890-891.

⁸⁶ Brief an die Schwester, Homburg, im Juli 1799, *StA* VI: 352.

⁸⁷ Brief an Böhlendorff, November 1802, *StA* VI: 433.

metrie wird zu einem Mittel, um das Malerische zu bekämpfen; Hagedorn hatte 1762 in seinen *Betrachtungen über die Malerey* die geometrischen Figuren bzw. die spitzen und scharfen Winkel als Feinde der malerischen Empfindung bestimmt:

[Die malerische Empfindung; E.P.] verbietet alle Zerstreung und Beleidigung desselben, und hasset alle gezwungene Wiederholung ähnlicher Seifen, alle spitze oder scharfe Winkel, und was das Ansehen geometrischen Figuren gewinnt.⁸⁸

Die Forschung hat darüber hinaus in dem sybillinischen Hinweis auf Winkel und Quadrat Symbole der Freimaurer, einen Appell Hölderlins an Seckendorf um ein Einverständnis zwischen ihnen sehen wollen⁸⁹.

8. «Die Antiquen in Paris»

Die Antiquen in Paris, die Hölderlin auf der Rückreise von Bordeaux besuchte, erwähnt er schon im zweiten Böhlendorff-Brief:

Der Anblick der Antiquen hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständlicher macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst, die auch in der höchsten Bewegung und Phänomenalisierung der Begriffe und alles Ernstlichgemeinten dennoch alles stehend und für sich selbst erhält, so daß die Sicherheit in diesem Sinne die höchste Art des Zeichens ist.⁹⁰

Gustav Schwab berichtet über Hölderlins Reise nach Paris:

Unerwartet schnell hatte er im Juni seine Stelle zu Bordeaux verlassen, Frankreich mit Inbegriff von Paris in den heißesten Sommertagen von einer Gränze zur andern zu Fuß durchreist, sich flüchtig seinen Freunden in Stuttgart, unter andern auch dem damals dort befindlichen Matthisson, gezeigt und war so in die Heimath gekommen.⁹¹

Über die Dauer des Aufenthaltes und den Rückweg durch Frankreich ist nichts bekannt. Am 9. November 1800 wurde in Paris die Galerie des *Antiques du Musée central des Arts* eröffnet⁹², ein Jahr zuvor hatte sich Napoleon zum ersten Konsul erklärt. Die Kunstwerke, darunter die *Laokoon*-Gruppe

⁸⁸ Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerey*. Leipzig 1762: 167. Für diesen Hinweis vgl. Kurz: Winkel und Quadrat (wie Anm. 50): 288.

⁸⁹ Ebd.: 292, Fußnote 22.

⁹⁰ Brief an Böhlendorff, November 1802, *StA* VI: 432f.

⁹¹ *StA* VII/2: 223.

⁹² Kohler: Hölderlins «Antiquen» (wie Anm. 1).

und der *Torso von Belvedere*, kamen aus Rom, nachdem die französischen Truppen den Vatikan besetzt und den Papst abgesetzt hatten. Die Ereignisse wurden in Deutschland mit großer Erregung verfolgt. Ein Beweis dafür sind die vielen Artikel, die im «Teutschen Merkur» so wie in verschiedenen Almanachen veröffentlicht wurden und die auch Hölderlin bestimmt lesen konnte, darunter ein Verzeichnis der italienischen Werke, die nach Frankreich gebracht wurden.

Folgendes ist ein authentisches und vollständiges Verzeichniß der italienischen Kunstwerke, welche nach Paris gebracht worden sind. Einige derselben sind noch nicht ausgepakt, die meisten aber sind schon aufgestellt, und in drei Säle vertheilt, wovon der erste, der Saal des Laokoons genannt, in mehreren Unterabtheilungen die Heroen und Menschen, der zweite, der Saal des Apolls, die Gottheiten, und der dritte die Musen, den Apollo Musagetes an der Spitze, enthält.⁹³

Hölderlin betrachtet die Pariser Antiquen als den Hauptweg zum Verständnis der wahren Kunst. Sie näherten ihn dem «Höchsten der Kunst»⁹⁴, schreibt er 1802 an Böhlendorff; sie erregten bei ihm ein «eigentliches Interesse für die Kunst»⁹⁵, gesteht er Seckendorf. Die Kunst, worauf er sich hier bezieht, ist aber alles andere als eine malerische. Die Antiquen symbolisieren schon in zweiten Böhlendorff-Brief die Fähigkeit der Griechen, das himmlische Feuer zu beschränken bzw. das Gewaltige zu bändigen. Die Geometrie und das Gleichgewicht der *Laokoon*-Gruppe und des Torsos zeigten Hölderlin, wie die Griechen es schafften, die Gewalt des Aorgischen zu beschränken. Dem Wesen der Griechen hatte er sich in Frankreich nicht nur durch die Antiquen, sondern auch und vor allem durch den Kontakt mit den südlichen Menschen angenähert; hier hatte er ihre Regel entdeckt, «womit sie den übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten»⁹⁶, ihre Reflexionskraft und ihre Zärtlichkeit; diese Charakteristika konnte er dann in Paris in den Antiquen wiederfinden:

Das Athletische der südlichen Menschen, in den Ruinen des antiken Geistes, machte mich mit dem eigentlichen Wesen der Griechen bekannter; ich lernte ihre Natur und ihre Weisheit kennen, ihren Körper, die Art, wie sie in ihrem Klima wuchsen, und die Regel, womit sie den

⁹³ Verzeichniss der italienischen Kunstwerke, die nach Paris gebracht worden sind. In: «Allgemeine Zeitung» 23. August 1800, zit. aus Kohler: Hölderlins «Antiquen» (wie Anm. 1): 109.

⁹⁴ Brief an Böhlendorff, November 1802, *StA* VI: 432.

⁹⁵ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *StA* VI: 437.

⁹⁶ Brief an Böhlendorff, November 1802, *StA* VI: 432.

übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten. Dies bestimmte ihre Popularität, ihre Art, fremde Naturen anzunehmen und sich ihnen mitzuteilen, darum haben sie ihr Eigentümlichindividuelles, das lebendig erscheint, so fern der höchste Verstand im griechischen Sinne Reflexionskraft ist, und dies wird uns begreiflich, wenn wir den heroischen Körper der Griechen begreifen; sie ist Zärtlichkeit, wie unsere Popularität.⁹⁷

Die Erinnerung an die Antiquen an dieser Stelle, wo von den romantischen malerischen Ansichten die Rede ist, kann nur als Kontrast und als Hinweis auf eine Auffassung der Kunst gelten, deren Wesen nicht Unregelmäßigkeit und Mannigfaltigkeit, sondern Geometrie, Ordnung, Gleichgewicht, «Klarheit der Darstellung»⁹⁸ sind, die durch eine Bändigung des gewaltigen Elements bzw. des Genius erreicht wurden. Der Hinweis auf die Antiquen bestätigt Hölderlins Wille, seine Distanz von dem Pittoresken zu behaupten.

9. «Die Fabel, poëtische Ansicht der Geschichte»

Hölderlin informiert Seckendorf von der bevorstehenden Publikation seiner *Sophokles-Übersetzungen* beim Verleger Wilmans; auch in diesem Fall, wie schon für die Rheinansichten, bittet er ihn, sich dafür zu interessieren. Das bestätigt noch einmal, wie die Anerkennung des Freundes ihm sowohl auf persönlicher als auch und vor allem auf sozialer Ebene besonders wichtig ist. Durch die Erwähnung des Sophokles-Projektes scheint er sich indirekt vor Seckendorf wegen seiner Werbung für die malerischen Ansichten des Rheins fast rechtfertigen zu wollen. Über sein Projekt schreibt er ihm dann aber nichts, denn nicht die Griechen stehen jetzt im Zentrum seines Interesses, sondern «das Nationelle, sofern es von dem Griechischen verschieden ist»⁹⁹.

Er erzählt dem Freund, dass er sich im Augenblick vorzüglich mit der Fabel beschäftigt; der Ausdruck «poëtische Ansicht der Geschichte»¹⁰⁰ ist als Erläuterung des Wortes Fabel zu verstehen. Hölderlin verwendet in der Skizze zum Aufsatz *Von der Fabel der Alten* Fabel als Synonym für Mythos:

Mythologischer Inhalt.
Heroischer

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Brief an Böhlendorff vom 4. Dez. 1801, *StA* VI: 425-426.

⁹⁹ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *StA* VI: 437.

¹⁰⁰ Ebd.

Reinmenschlicher.
Sinn solcher Fabeln überhaupt.¹⁰¹

Im Brief meint er darunter aber nicht die Mythologie der Alten, sondern die Erzählung der vaterländischen Geschichte. Es handelt sich um den Erzählstoff bzw. um die historische Sage. Hölderlins Fabel entspricht der Bedeutung dieses Wortes im 18. Jahrhundert¹⁰². Herder meinte darunter zum Beispiel neben der äsopischen Tiergeschichte den Mythos, die *fabula* und nicht zuletzt auch und vor allem die Dichtung; in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* gab er ein Beispiel der mythopoetischen Auffassung der Fabel, indem er moderne Fabeln der Philosophie, der Geschichte, der Menschheit erzählte¹⁰³. In *Über Religion* hatte Hölderlin den Mythos als jene poetische Religion bestimmt («So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch»¹⁰⁴), die Geschichte (Tatsachen) und Philosophie (Ideen und Begriffe) vereint bzw. als Mitte zwischen Abstraktum und Konkretum, Erfahrung und Verstand und als sinnliche Darstellung von Ideen, die sich über die physische und moralische Notdurft erhebt, indem sie deren Zusammenhang auffasst. Er hatte mit Herder, Schiller und dem Idealismus die Notwendigkeit einer neuen Mythologie geteilt¹⁰⁵. Im Brief scheint die Wende vollendet; nicht von den Griechen, sondern von der Geschichte seines Vaterlandes möchte er jetzt in seiner Dichtung erzählen; vom «Nationellen»¹⁰⁶ interessieren ihn aber nicht das Schauerliche, das Schiefe und das Romantische der pittoresken Rheinlandschaft, sondern das Schicksal der «Heroen, Ritter und Fürsten»¹⁰⁷. Er möchte die hesperische Vergangenheit und seine Heldengeschichte würdigen, davon wird im Folgenden noch die Rede sein; dem Freund stellt er nun in Kürze sein poetisches Programm vor.

¹⁰¹ Von der Fabel der Alten, *SLA* IV: 292.

¹⁰² Vgl. Grimm: Deutsches Wörterbuch (wie Anm. 55): Bd. 3, Sp. 1213. «die griechische sage, mythologie: in der zeit der fabel oder der heroischen geschichte. Winkelmann 2, 452; bekannte bilder aus der fabel. 2, 477; die vorstellungen der griech. künstler waren aus ihrer eigenen fabel und heldengeschichte genommen».

¹⁰³ Über die Bedeutung der Fabel bei Herder vgl. Elena Polledri: Herders Fabeln oder die Poesie zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. In: Herder im Spiegel der Zeiten und Nationen. Verwerfungen der Rezeptionsgeschichte. Hrsg. v. Tilman Borsche. München 2006: 203-224.

¹⁰⁴ Über Religion, *SLA* IV: 281.

¹⁰⁵ Darüber vgl. Polledri: «... immer bestehet ein Maas» (wie Anm. 67): 151-173 und die im Band angegebene Bibliographie.

¹⁰⁶ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *SLA* VI: 437.

¹⁰⁷ Ebd.: 438.

10. «Architektonik des Himmels»

Den Ausdruck «Architektonik» verwendete im 18. Jahrhundert der Philosoph, Physiker und Mathematiker Johann Heinrich Lambert (1728-1777), der mit Kant persönlich bekannt und ihm wichtiger Brief-Partner war. 1771 erschien in Riga seine zweibändige *Anlage zur Architectonic, oder Theorie des Einfachen und des Ersten in der philosophischen und mathematischen Erkenntniß*¹⁰⁸; 1760 hatte er schon seine *Photometria seu de mensura et gradibus luminis colorum et umbrae*¹⁰⁹ veröffentlicht; das Werk befindet sich in Goethes Handbibliothek; 1761 erschienen die *Cosmologische[n] Briefe über die Einrichtung des Weltbaues*.¹¹⁰ Großes Echo hatte in der Epoche sein *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein*¹¹¹.

Lamberts Systematologie übte große Wirkung sowohl auf Herder als auch auf Kant aus. Wie Ulrich Gaier nachwies, beeinflusste Lamberts *Organon* Herders Organisationstheorie¹¹²: Seit der Sprachursprungsschrift ist der Philosoph mit Lamberts Lehre vertraut; er legt sie in *Gott* und in den *Ideen zu Philosophie der Geschichte der Menschheit* (V. und XV Buch) ausführlich dar. Im dritten Hauptstück der transzendentalen Methodenlehre bezeichnet Kant die Architektonik als «die Kunst der Systeme»¹¹³:

Ich verstehe unter einer *Architektonik* die Kunst der Systeme. Weil die systematische Einheit dasjenige ist, was gemeine Erkenntnis allererst zur Wissenschaft, d. i. aus einem bloßen Aggregat derselben ein System macht, so ist Architektonik die Lehre des scientificischen in unserer

¹⁰⁸ Johann Heinrich Lambert: *Anlage zur Architectonic, oder Theorie des Einfachen und des Ersten in der philosophischen und mathematischen Erkenntniß*. 2 Bde. Riga 1771.

¹⁰⁹ Johann Heinrich Lambert: *Photometria seu de mensura et gradibus luminis colorum et umbrae*. Augsburg 1760.

¹¹⁰ Johann Heinrich Lambert: *Cosmologische Briefe über die Einrichtung des Weltbaues*. Augsburg 1760.

¹¹¹ Johann Heinrich Lambert: *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein*. 2 Bde. Leipzig 1764.

¹¹² Ulrich Gaier: Herders Systemtheorie. In: «Allgemeine Zeitschrift für Philosophie» 23.1998/1: 3-1; *id.*: Herders Theorie der Sprache und Sprachschaffung. In: «Recherches germaniques» 34.2004: 81-100; *id.*: Herders systematologische Theologie. In: Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Hrsg. v. Martin Kessler und Volker Leppin. Berlin; New York 2005: 203-218; *id.*: Herder als Begründer des modernen Kulturbegriffs. In: «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 57.2007/1: 5-18.

¹¹³ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Der transzendentalen Methodenlehre Drittes Hauptstück. Die Architektonik der Vernunft. In: Ders: *Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 3/4, Frankfurt/M. 1974: B 860, 695.

Erkenntnis überhaupt, und sie gehört also notwendig zur Methodenlehre.

Unter der Regierung der Vernunft dürfen unsere Erkenntnisse überhaupt keine Rhapsodie, sondern sie müssen ein System ausmachen.¹¹⁴

Ihre Aufgabe besteht darin, die Systemgestalt zu klären, d.h. die Einheit einer Ganzheit durch eine darin wohnende grundlegende Idee zu bestimmen¹¹⁵.

Hölderlin hatte als Bibliothekar in Homburg Zugang zu den Büchern Lamberts¹¹⁶; darüber hinaus konnte er sich durch Herder und Kant der Architektonik nähern. Der Ausdruck «Architektonik des Himmels»¹¹⁷ könnte sich im Brief einerseits auf die Baugesetze beziehen, nach denen der Himmel aufgebaut ist, und auf die verschiedenen «Formen des Himmels»¹¹⁸ bzw. auf die Himmelserscheinungen wie Gewitter, Sonne, Mond, Blitze, von denen Hölderlin, wie er im zweiten Böhlendorff-Brief erzählt, fasziniert war:

Die heimathliche Natur ergreift mich auch um so mächtiger, je mehr ich sie studire. Das Gewitter, nicht blos in seiner höchsten Erscheinung, sondern in eben dieser Ansicht, als Macht und als Gestalt, in den übrigen Formen des Himmels, das Licht in seinem Wirken, nationell und als Prinzip und Schicksaalsweise bildend.¹¹⁹

Aber Himmel könnte man auch als die Himmlischen lesen und die Architektonik des Himmels sich auf das beziehen, was «die Himmlischen haben / Gebaut»¹²⁰, auf das Werk der Götter, auf die Baugesetze, nach denen der Himmel verfährt. Gerhard Kurz hat von einer «geometrischen Imagination»¹²¹ Hölderlins gesprochen und verschiedene Stellen seiner späten Gedichte zitiert, in denen der Dichter Winkel, Spitzen und Ecken der Natur

¹¹⁴ Ebd.: 695f.

¹¹⁵ Über Kants Architektonik vgl. Michael Boesch: Das Netz der Kultur. Der Systembegriff in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers. Würzburg 2004: 83-94; Christian Strub: System. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel. Basel 1998: Bd. 10 St-T, 824-856, insb. 836f.

¹¹⁶ Über Hölderlin und Lamberts Systembegriff vgl. Polledri: «... immer besteht ein Maas» (wie Anm. 67): 71ff. Vgl. auch Stefan Metzger: Organisation und Durchgängiges. In: Hölderlin-Texturen 3. «Gestalten der Welt». Hrsg. v. Ulrich Gaier u.a. Tübingen 1996: 243f.

¹¹⁷ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *StA* VI: 437.

¹¹⁸ Brief an Böhlendorff, November 1802, *StA* VI: 432.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Wenn aber die Himmlischen, *StA* II: 222, V. 1-2.

¹²¹ Kurz: Winkel und Quadrat (wie Anm. 50): 294.

beschreibt, zum Beispiel die «luftige Spiz»¹²² in *Andenken* und den «Spizberg»¹²³ in *Ihr sichergebaueten Alpen ...*, den «spizen Winkel»¹²⁴ in *Das Nächste Beste*. Aber es ist nicht nur eine Frage der Geometrie, des Messens; Hölderlins Welt in der Spätlyrik hat nicht nur eine geometrische Ordnung, sondern auch und vor allem eine architektonische. Der Bezug auf architektonische Elemente wird in den Entwürfen immer intensiver; die Himmlischen haben in der Natur Häuser, Tempel, Pfade, Wege und Treppen gebaut: «wo sie den Tempel gebaut»¹²⁵, heißt es in *Dem Fürsten*; in *Der Rhein* kommt «der goldene Mittag [...] von Treppen des Alpengebirgs»¹²⁶ herunter und der Berg wird «die göttlich gebaute, / Die Burg der Himmlischen»¹²⁷ benannt; oft findet man in Hölderlins Landschaft Pfade: «Pfade des Wanderers»¹²⁸, «alle die Pfade des Lands»¹²⁹, «schweigende Pfade des Hains»¹³⁰, «schon grünen die Pfade der Erde»¹³¹. Und die griechische Natur wird Haus der Himmlischen genannt, das als Boden das Meer und als Tische die Berge hat:

Seeliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle.
Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehört?
Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
Wahrlich zu einzigem Brauche vor Alters gebaut!¹³²

In *Die Wanderung* ist der Wanderer ohne ein Zuhause und lässt sich von der Schwalbe faszinieren, die ihr Haus baut: «Und die Schwalbe fernher kommt und vieles erzählend / An meinen Wänden ihr Haus baut»¹³³. Im späten Entwurf *Der Adler* ist zu lesen:

Will einer wohnen,
So sei es an Treppen,

¹²² *Andenken*, *StA* II: 289, V. 51.

¹²³ *Ihr sichergebaueten Alpen ...*, *StA* II: 232, V. 36.

¹²⁴ *MA* I: 421. Nicht in der Textkonstitution der *StA*, sondern bei Knaupp (ebd.), Burdorf (Dieter Burdorf: Hölderlins späte Gedichtsfragmente: «Unendlicher Deutung voll». Stuttgart 1995: II) und Reitani (Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche. A cura di Luigi Reitani. Milano 2003: 1066).

¹²⁵ *Dem Fürsten*, *StA* II: 246 V. 6.

¹²⁶ *Der Rhein*, *StA* II: 142, V. 4.

¹²⁷ Ebd.: V. 5-6.

¹²⁸ *Rückkehr in die Heimat*, *StA* II: 29, V. 22.

¹²⁹ *Elegie*, *StA* II: 71, V. 2.

¹³⁰ Ebd.: V. 26.

¹³¹ Ebd.: 74, V. 101.

¹³² *Brod und Wein*, *StA* II: 91-92, V. 55-58.

¹³³ *Die Wanderung*, *StA* II: 140, V. 83-84.

Und wo ein Häuslein hinabhängt
Am Wasser halte dich auf.¹³⁴

Auch auf dem Gotthard, dort wo die Berge hoch und steil sind, unter Felsen und Flüssen, wo jeder Halt prekär scheint, will «einer wohnen»¹³⁵, dort sind Treppen und es wurde sogar ein «Häuslein»¹³⁶ gebaut. Neben den «Formen des Himmels»¹³⁷ sind vor allem die «Wohnungen des Himmels» («aber zu singen / Ihr Wohnungen des Himmels / wo sie den Tempel gebaut»¹³⁸), die Hölderlin sucht und in seiner Dichtung darstellt; die Himmlischen haben die Welt nicht nur geometrisch gestaltet («wohlgestalt stehn / Die betroffenen Berge»¹³⁹), sondern sie architektonisch aufgebaut; sie haben die Mannigfaltigkeit zur Einheit gebracht; dieses System möchte er in seiner Spätlyrik darstellen.

11. «das Nationelle, sofern es von dem Griechischen verschieden ist»

In Hölderlins poetischem Programm steht nicht mehr das Griechische, sondern das Nationelle im Vordergrund. Im ersten Brief an Böhlendorff¹⁴⁰ hatte er das Vaterländische vom Griechischen folgendermaßen unterschieden: Der Ursprung des griechischen Wesens liege im Pathos, deshalb haben sich die Griechen die fremde Nüchternheit und Präzision aneignen müssen, die ihnen ursprünglich fremd war; das Eigene der hesperischen Menschen sei hingegen die «Klarheit der Darstellung»¹⁴¹; deshalb müssen sie von den Griechen die Leidenschaft lernen, d.h. des Pathos Meister werden, um durch das Fremde zum freien Gebrauch der eigenen Nüchternheit zu gelangen. In den *Anmerkungen zur Antigonae* kommt er noch einmal ausführlich auf das Thema zu sprechen («wie es vom griechischen zum hesperischen geht»¹⁴²):

Das griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tödtet. Für uns, da wir unter dem eigentlicheren Zeus stehen, der nicht nur zwischen dieser Erde und der wilden Welt der Todten inne hält, sondern den ewig menschenfeindlichen Natur-

¹³⁴ Der Adler, *StA* II/1: 230, V. 27-30.

¹³⁵ Ebd.: V. 27.

¹³⁶ Ebd.: V. 29.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Dem Fürsten, *StA* II: 246, V 4-6.

¹³⁹ Wenn aber die Himmlischen ..., *StA* II/1: 222, V. 3f.

¹⁴⁰ Darüber vgl. den Beitrag von Marco Castellari in diesem Heft.

¹⁴¹ Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, *StA* VI: 425f.

¹⁴² Anmerkungen zur *Antigonae*, *StA* V: 267.

gang, auf seinem Wege in die andre Welt, entschiedener zur Erde zwinget, und da diß die wesentlichen und vaterländischen Vorstellungen groß ändert, und unsere Dichtkunst vaterländisch seyn muß, so daß ihre Stoffe nach unserer Weltansicht gewählt sind, und ihre Vorstellungen vaterländisch, verändern sich die griechischen Vorstellungen in sofern, als ihre Haupttendenz ist, sich fassen zu können, weil darin ihre Schwäche lag, da hingegen die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksaallose, das *δυσμορον*, unsere Schwäche ist. Diewegen hat der Grieche auch mehr Geschick und Athletentugend, und muß diß, so paradox uns die Helden der Iliade erscheinen mögen, als eigentlichen Vorzug und als ernstliche Tugend haben. Bei uns ist diß mehr der Schiklichkeit subordinirt. Und so auch sind die griechischen Vorstellungsarten und poetischen Formen mehr den vaterländischen subordinirt.

Und so ist wohl das tödtlichfactische, der wirkliche Mord aus Worten, mehr als eigenthümlich griechische und einer vaterländischeren Kunstform subordinirte Kunstform zu betrachten. Eine vaterländische mag, wie wohl beweislich ist, mehr tödtendfactisches, als tödtlichfactisches Wort seyn; nicht eigentlich mit Mord oder Tod endigen, weil doch hieran das Tragische muß gefaßt werden, sondern mehr im Geschmake des Oedipus auf Kolonos, so daß das Wort aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet, nicht griechisch faßlich, in athletischem und plastischem Geiste, wo das Wort den Körper ergreift, daß dieser tödtet.¹⁴³

Er stellt den Unterschied zwischen dem griechischen und dem hesperischen Tragischen vor und begründet die Differenz mit der verschiedenen Natur der Griechen und der Hesperier. Das griechische tragische Wort ist «tödtlichfactisch»¹⁴⁴, d.h. es tötet den sinnlichen Leib; das hesperische Wort ist «tödtendfactisch»¹⁴⁵, d.h. es ergreift den Geist; als Beispiel des hesperischen Tragischen gelte der *Oedipus auf Kolonos*, der nicht mit Mord und Tod endet. Den Gegensatz zwischen dem geistigen Tragischen (der Hesperier) und dem sinnlichen (der Griechen) führt der Dichter auf ihre entgegengesetzten Charaktere zurück: Die Haupttendenz der Griechen sei es gewesen, «sich fassen zu können, weil darin ihre Schwäche lag»¹⁴⁶; sie sollten lernen, die Flamme zu bändigen¹⁴⁷ und ihre Individualität vor den elementar zer-

¹⁴³ Ebd.: 269f.

¹⁴⁴ Ebd. 269.

¹⁴⁵ Ebd. 270.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Brief an Böhlendorff, 4. Dez. 1801, *StA* VI: 426.

störenden Kräften zu behüten («die Regel, womit sie den übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten»¹⁴⁸). Daraus entwickelten sie «Geschik und Athletentugend»¹⁴⁹; der plastische Körper der Griechen ist für Hölderlin die plastische Manifestation der athletischen Kraft, die sie ernährten, um ihre Individualität zu bewahren und gegen das Aorgische ein Schicksal zu haben. Diese Natur der Griechen hatte er auch im Brief an Böhlendorff vom Herbst 1802 hervorgehoben, in dem er «den heroischen Körper der Griechen»¹⁵⁰ gelobt und behauptet hatte, dass «das Athletische der südlichen Menschen»¹⁵¹ ihn «mit dem eigentlichen Wesen der Griechen bekannter»¹⁵² gemacht hatte. Die Schwäche der Hesperier sei hingegen «das Schicksallose, das *δυσμορον*»¹⁵³; ihre Haupttendenz «etwas treffen zu können, Geschik zu haben»¹⁵⁴. Die Modernen möchten von dieser Erde wegstreben:

[...] Nemlich immer
jauchzet die Welt
Hinweg von dieser Erde, daß sie die
Entblöbet; wo das Menschliche sie nicht hält.¹⁵⁵

Das Schicksallose bzw. ihr Bestreben von dieser Erde hinwegzugehen, wird im ersten Brief an Böhlendorff durch folgende Worte vorgestellt:

Es ist, im Ganzen, eine ächte moderne Tragödie. Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepackt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.¹⁵⁶

Um diese Schwäche zu kontrastieren, stehen die Hesperier «unter dem eigentlicheren Zeus», der «nicht nur zwischen dieser Erde und der wilden Welt der Todten innehält, sondern den ewig menschenfeindlichen Naturgang auf seinem Wege in die andre Welt, entschiedener zur Erde zwinget»¹⁵⁷. Zeus wird in den *Anmerkungen zur Antigona*e «Vater der Zeit»¹⁵⁸ und

¹⁴⁸ Brief an Böhlendorff, November 1802, *StA* VI: 432.

¹⁴⁹ Anmerkungen zur *Antigona*e, *StA* V: 270.

¹⁵⁰ Brief an Böhlendorff, November 1802, *StA* VI: 432.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Anmerkungen zur *Antigona*e, *StA* V: 270.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ *Der Einzige*, 3. Fassung, *StA* II: 163, V. 71-73.

¹⁵⁶ Brief an Böhlendorff, 4. Dezember 1801, *StA* VI: 426.

¹⁵⁷ Anmerkungen zur *Antigona*e, *StA* V: 269.

¹⁵⁸ Ebd.: 268.

«Vater der Erde»¹⁵⁹ genannt, «weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen, das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese»¹⁶⁰; schon in der Ode *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter* hatte der Dichter Zeus als den Gott der Kunst bzw. des Organischen gegen den aorgischen Saturn bestimmt. In den *Anmerkungen* verwendet er das Komparativ: Zeus muss bei den Modernen ein eigentlicherer Zeus sein, d.h. er muss seinen Charakter deutlicher zeigen, um die Hesperier entschiedener zur Erde zu zwingen und stärker ihr Streben zu kontrastieren, in die «wilde Welt der Todten»¹⁶¹ zu fliehen; er muss sie auf der Erde festhalten und ihre spirituelle Tendenz intensiver bekämpfen, als bei den Griechen, damit das Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde gewahrt bleibt.

12. «die verschiedenen Schiksaale der Heroen, Ritter und Fürsten»; «das Studium des Vaterlandes, seiner Verhältnisse und Stände ist unendlich und verjüngt»; «Beunruhigen uns die Feinde des Vaterlandes, so ist ein Muth gespart»

Im letzten Teil des Briefs erläutert Hölderlin dem Freund, wohin ihn das Interesse für «das Nationelle»¹⁶² führt und welche Themen und Motive er jetzt in seiner Dichtung behandeln möchte. In der 1804 erschienenen Ausgabe seiner *Sophokles-Übersetzungen* schreibt er in der Widmung an die Prinzessin Auguste von Homburg: «Sonst will ich, wenn es die Zeit giebt, die Eltern unsrer Fürsten und ihre Size und die Engel des heiligen Vaterlands singen»¹⁶³. Und jetzt gesteht er Seckendorf, dass er «die verschiedenen Schiksaale der Heroen, Ritter und Fürsten, wie sie dem Schiksaal dienen, oder zweifelhafter sich in diesem verhalten, [...] im Allgemeinen gefaßt»¹⁶⁴ habe. Diese Behauptung findet eine Bestätigung in der Liste historischer und literarischer Persönlichkeiten, die Hölderlin am rechten Rande der Seite 77 des Homburger Folioheftes, neben dem Anfang des Gedichts *Kolomb*, notierte, darunter Rinald, Mahomed, Heinrich IV, Demetrios Poliorketes, Konradin und Friedrich Barbarossa:

So Mahomed +, Rinald,
Barbarossa, als freier Geist,
Kaiser Heinrich.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.: 269.

¹⁶² Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *StA* VI: 437.

¹⁶³ *StA* V: 120f.

¹⁶⁴ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *StA* VI: 438.

Wir bringen die Zeiten
 untereinander
 Demetrius Poliorcetes
 Peter der Große
 Heinrichs
 Alpenübergang und daß
 die Leute mit eigener Hand er gespeiset
 und getränkt und sein Sohn Konrad an Gift starb
 Muster eines Zeitveränderers
 Reformators
 Conradin u.s.w.¹⁶⁵

Gegenstand seiner Dichtung sollen jetzt die vaterländischen Heroen sein, die «unter dem eigentlicheren Zeus»¹⁶⁶ standen und auf die Geschichte des Vaterlandes wirkten; durch ihre heroischen Schicksale sollen sie als Vorbild für jene modernen Menschen dienen, die schicksallos («das Schicksallose»¹⁶⁷) sind und die Gefahr laufen, «vom Reiche der Lebendigen»¹⁶⁸ hinwegzugehen, ohne auf die Geschichte des eigenen Vaterlandes eine Wirkung auszuüben. Michael Franz veröffentlichte 1974 im «Hölderlin-Jahrbuch» einen Aufsatz über die *Vaterländischen Helden im Spätwerk Hölderlins*¹⁶⁹, in dem er 29 Personennamen aus der abendländischen, nachchristlichen Geschichte in der Spätlyrik aufzählte und darüber hinaus die Bedeutung verschiedener dieser Figuren in den Fragmenten hervorhob. Im Mai 2016 widmete er den Eröffnungsvortrag auf der Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft der «*Poëtischen Ansicht der Geschichte*». *Einführung in das Homburger Folioheft*; hier zeigte er, wie die Persönlichkeiten aus der vaterländischen Geschichte im Homburger Folioheft zentral sind und erhellte einen lange vernachlässigten Aspekt für das Verständnis des wichtigsten Konvoluts in Hölderlins Werk¹⁷⁰.

Für das Studium der «Verhältnisse und Stände»¹⁷¹ des Vaterlandes gab es auch einen aktuellen politischen Anlass: Im März 1804 wurde in Württemberg der Landtag mit dem Ziel einberufen, die fürstlichen Angriffe auf die

¹⁶⁵ MA I: 425f.

¹⁶⁶ Anmerkungen zur Antigonae, StA V: 269.

¹⁶⁷ Ebd.: 270.

¹⁶⁸ Brief an Böhlendorff, 4. Dezember 1801, StA VI: 426.

¹⁶⁹ Michael Franz: «Vaterländische Helden» im Spätwerk Hölderlins. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 18.1973-74: 133-148.

¹⁷⁰ Die schriftliche Fassung des Vortrags wird im nächsten «Hölderlin-Jahrbuch» erscheinen.

¹⁷¹ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, StA VI: 438.

alte ständische Verfassung abzuwehren. Damit gab es einen Konflikt zwischen dem gewaltherrlichen Kurfürsten und den Ständen in Württemberg, die den Landtag einberufen hatten, um den Absolutismus des Kurfürsten zu bekämpfen. Hölderlin meint das neuabsolutistische Verhalten des Kurfürsten und der Hofpartei, wenn er von den «Feinden des Vaterlands»¹⁷² spricht, aber vielleicht meint er unter «das andre, das nicht ganz zu uns gehört»¹⁷³ auch Frankreich; 1806 wird in der Tat der Kurfürst von Napoleon zum König erhoben und im selben Jahr hebt er die alte ständische Verfassung Württembergs auf¹⁷⁴.

13. Perspektiven

Im Brief entwirft Hölderlin in wenigen Zeilen ein poetisches Programm, das er leider nur zum Teil ausführen wird. In den späten Fragmenten sind sowohl Namen und Orte aus der Geschichte des Vaterlandes, «Heroen, Ritter und Fürsten»¹⁷⁵, als auch, wie oben gezeigt wurde, zahlreiche Hinweise auf die «Architektonik des Himmels»¹⁷⁶ zu finden, die bis heute nur selten untersucht wurden. Die Hoffnung ist, dass die hier vorgeschlagene Lektüre des Briefs an Seckendorf ein neues Licht auf diese späten Gedichte wirft und als ein Anlass für neue Arbeiten dient, die die «Fabel, poetische Ansicht der Geschichte»¹⁷⁷ darin erforschen.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Darüber vgl. Werner Kirchner: Der Hochverratsprozeß gegen Sinclair. Ein Beitrag zum Leben Hölderlins, 2. Aufl. bes. von Alfred Kellertat. Frankfurt a.M 1969: 24ff; Kurz: Winkel und Quadrat (wie Anm. 50): 286f.

¹⁷⁵ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *SLA* VI: 438.

¹⁷⁶ Ebd.: 437.

¹⁷⁷ Ebd.