

Studia theodisca

Hölderliniana II

Volume Editors: Marco Castellari and Elena Polledri

Journal Editors: Fausto Cercignani, Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 2385-2917

Special volume 2016: “Hölderliniana II”
Volume Editors: Marco Castellari and Elena Polledri

Journal Editors: Fausto Cercignani, Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner’s “Woyzeck” (F4-2v).

Studia theodisca

Hölderliniana II

**A cura di
Marco Castellari ed Elena Polledri**

Edizione elettronica 2016

ISSN 2385-2917

Studia theodisca
Hölderliniana II (2016)

Indice

Marco Castellari; Elena Polledri – <i>Premessa / Vorwort</i>	p. 7
<i>Testi</i>	
Friedrich Hölderlin – <i>Lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff. Nürtingen presso Stoccarda, 4 dicembre 1801</i>	p. 17
Friedrich Hölderlin – <i>Lettera a Leo von Seckendorff. Nürtingen, 12 marzo 1804</i>	p. 21
<i>Saggi</i>	
Johann Kreuzer – « <i>aber wir waren uns einig, daß neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können</i> ». <i>Über Hölderlins Briefe</i>	p. 23
Luigi Reitani – <i>La figura del chiasmo nelle lettere di Hölderlin</i>	p. 43
Barbara Santini – <i>Bewusstsein, Antinomien und System. Hölderlins Auseinandersetzung mit Fichtes Philosophie in den Briefen (1794-1796)</i>	p. 53
Laura Balbiani – <i>Iperione “reloaded” o la dinamica della (ri)traduzione</i>	p. 71
Niketa Stefa – <i>Die Funktion des Briefes in Hölderlins Poetologie und ihre Positionierung im Hinblick auf die Briefkultur des 18. Jahrhunderts</i>	p. 89
Chiara Maria Buglioni – <i>La ricezione produttiva contemporanea di Hölderlin: La performance poetico-biografica di Andrea Balzola (2012) e il film sperimentale «Hyperion» di Maria Giovanna Cicciari (2014)</i>	p. 107
Marco Castellari – « <i>Es klingt paradox</i> ». <i>Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno</i>	p. 119
Elena Polledri – <i>Hölderlins Brief an Leo von Seckendorf vom 12. März 1804 als poetisches Programm</i>	p. 145
<i>Recensioni</i>	
Friedrich Hölderlin: <i>Iperione, o L'eremita in Grecia</i> . A cura di Laura Balbiani. Con un saggio introduttivo di Giuseppe Landolfi Petrone. Milano 2015 (<i>Francesco Rossi</i>)	p. 181
Friedrich Hölderlin: <i>Epistolario. Lettere e dediche</i> . A cura di Gianni Bertocchini. Milano 2015. (<i>Vivetta Vivarelli</i>)	p. 185
Dieter Burdorf: <i>Friedrich Hölderlin</i> . München 2012. (<i>Michele Vangi</i>)	p. 190

- Romano Guardini: *Hölderlin*. A cura di Giampiero Moretti. Brescia 2014. (*Daniele Goldoni*) p. 195
- Laura Anna Macor: *Die Bestimmung des Menschen (1748-1800). Eine Begriffsgeschichte*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2013. (*Lorenzo Leonardo Pizzichemi*) p. 201
- Marco Menicacci: *Mario Luzi e la poesia tedesca: Novalis, Hölderlin, Rilke*. Firenze 2014. (*Sara Bubola*) p. 206

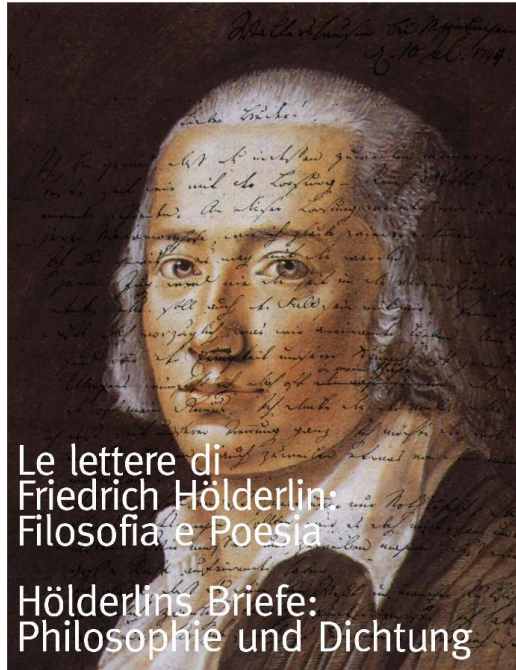
Premessa Vorwort

A due anni di distanza dall'uscita del primo numero di «Studia Hölderliniana» come numero speciale della rivista «Studia theodisca» diamo seguito, come promesso allora e obbedendo allo stesso intendimento, all'iniziativa editoriale e raccogliamo anche in questo secondo volume testi, saggi e recensioni attorno a Friedrich Hölderlin.

La sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft, fondata a Roma nel 2013, si è nuovamente riunita in occasione del convegno *Le lettere di Friedrich Hölderlin: filosofia e poesia*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Udine il 9 e 10 aprile 2015. In quella circostanza studiosi italiani e tedeschi hanno dibattuto, nel segno della «psiche tra amici»¹, su forme, temi e funzioni della scrittura epistolare come straordinario documento biografico ma anche poetico, filosofico e politico per comprendere l'opera di

Zwei Jahre nach der Publikation des ersten Bandes der «Studia Hölderliniana» als Sonderheft der Zeitschrift «Studia Theodisca» erscheint dieser zweite Band, und zwar mit demselben Ziel, Texte, Aufsätze und Rezensionen über Friedrich Hölderlin zu sammeln.

Die italienische Ortsvereinigung der Hölderlin-Gesellschaft, die 2013 in Rom gegründet wurde, versammelte sich zum zweiten Male am 9. und 10. April 2015 in Udine anlässlich der Tagung *Die Briefe Friedrich Hölderlins: Philosophie und Dichtung*. Bei dieser Gelegenheit diskutierten italienische und deutsche Literaturwissenschaftler und Philosophen im Zeichen der «Psyche unter Freunden»¹ über Formen, Themen und Funktionen des Briefes als ein biographisches, zugleich aber auch poetisches, philosophisches und politisches Zeugnis zum Verständnis von Hölderlins



9-10 aprile 2015
Università degli Studi di Udine

**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE**
DIPARTIMENTO
DI LINGUE
E LETTERATURE
STRANIERE



con il patrocinio del



In collaborazione con



con il contributo della



organizzatori

Elena Polledri
Luigi Robani
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Udine

GIOVEDÌ 9 APRILE 2015
SALA CONVEGNI "R. GURMANI",
PALAZZO APOSTOLINI,
VIA PETRACCO 8, UDINE

14.30 Saluti
Alberto Felice De Tori
MAGISTRATO RETTORE DELL'UNIVERSITÀ DI UDINE
Sergio Ceppello
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
Peter von Blanckenhagen
CONFERE E SEMINARI ANDREOTTI
DELLA UNIVERSITÀ FEDERALA DI GERMANIA
Alexandra Hagemann
INTEPRTE DEL CICCO DI STUDI E TRINTE
Elena Polledri
PORTINICE DELLA LEZIONE
ITALIANA DELLA HOELDERLIN-LEHRSTUHL

15.00
JOHANN KRUGER
DI GERMANIA, UNIVERSITÀ DI LIPSE
DI PROCEEDO DELLA HOELDERLIN-GESELLSCHAFT
"über ein Wort aus einer, das heißt
über ein geschichtliches und literarisches
Gegenstand zu Hölderlins Briefen"

15.45 Discussione

16.00
Barbara Santini (Padova)
Revisionswesen, Antinomien und System
Hölderlins: Ausprägung und System
Hölderlins: Ausprägung und System
Hölderlins: Ausprägung und System
(1795-1799)

16.30 Pausa

16.45 Lavoro di gruppo
La lettera di Hölderlin a Böhlendorff
del 4 Dicembre 1801.
Moderazione e intervento introduttivo di
Marco Castellari (Milano)

18.30 Presentazione del volume
Friedrich Hölderlin, *Iberone*,
Milano, Adelphi, 2014, trad. e Postfazione
con la partecipazione dei curatori
Laura Robani e Giuseppe Landolfi
Patrona (Acosta).
Moderazione di Elena Polledri (Udine)

20.00 Cena sociale

VENERDÌ 10 APRILE 2015
SALA FLORIO,
PALAZZO FLORIO,
VIA PALLADIO 8, UDINE

9.00
Luigi Raitani (Udine)
La figura del Chirurgo
nelle lettere di Hölderlin

9.45 Discussione

10.00
Nikola Ostia (Vienna)
Die Funktion der Schriftlichkeit
in Hölderlins Dichten und Dichtung

10.30 Pausa

10.45
Lavoro di gruppo: La lettera di Hölderlin
a Jodanisoff del 12 Marzo 1804.
Moderazione e intervento introduttivo
di Elena Polledri (Udine)

12.15
Assemblea dei soci italiani
della Hölderlin-Gesellschaft
progetti, pubblicazioni, prospettive

13.30 Conclusione dei lavori

Intervengono inoltre:
Marta Arpone (Napoli),
Domenico Carosso (Forlì),
Marta Carolina Foi (Trieste),
Daniela Gordon (Nemeth),
Laura Anna Masor (Oxford),
Marco Riccardi (Padova),
Vivetta Vignani (Firenze)

Hölderlin e il suo contesto storico-culturale.

Werk und seines historischen und kulturellen Kontextes.

In due workshop, rispettivamente nel primo e nel secondo giorno di convegno, la comunità di studiosi si è confrontata direttamente con due celebri, dense missive hölderliniane: quella a Casimir Ulrich Böhlendorff del 4 dicembre 1801 e quella a Leo von Seckendorf del 12 marzo 1804. Riprendendo un'idea già attuata nel precedente numero, esse trovano ora pubblicazione nella sezione *Testi*, nella traduzione di Gianni Bertocchini, che ha curato il volume *Epistolario. Lettere e dediche* (2015). Nella sezione *Recensioni*, Vivetta Vivarelli offre al lettore italiano una ficcante discussione di tale meritoria edizione completa delle lettere di Hölderlin, la prima in assoluto in italiano, uscita presso l'editore milanese Ariele. Noi due curatori, che a Udine abbiamo introdotto i due workshop con brevi *Impulsvorträge* e moderato la vivace discussione, proponiamo inoltre al lettore di queste pagine due ampi *close-reading* dei testi in due contributi della sezione *Saggi*. L'obiettivo è di fornire, nell'un caso in lingua tedesca e nell'altro in italiano, un fondamento storico, filologico e critico al confronto con le questioni che

In zwei Arbeitsgruppen setzten sich die Forscher am ersten und zweiten Tag mit zwei berühmten Briefen Hölderlins, jenem an Ulrich Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 und jenem an Leo von Seckendorf vom 12. März 1804, auseinander. Diese Briefe werden in der schon im ersten Band eingeführten Sektion *Texte* in der Übersetzung von Gianni Bertocchini aus dem 2015 erschienenen Band *Epistolario. Lettere e dediche* veröffentlicht. In der Sektion *Rezensionen* bietet dann Vivetta Vivarelli dem italienischen Leser eine tiefgründige Besprechung dieser lobenswerten Ausgabe der sämtlichen Briefe Hölderlins beim Mailänder Verlag Ariele, der allerersten in Italien. Wir Herausgeber, die in Udine die zwei Arbeitsgruppen durch Impulsvorträge einleiteten und die anschließende lebhaftige Diskussion koordinierten, nehmen zudem in der Sektion *Aufsätze* detaillierte *close-readings* dieser Briefe vor. Ziel ist, eine historische, philologische und kritische Grundlage zu schaffen, um sich mit den in den Briefen besprochenen Fragen

agitano quelle lettere, fondamentali per orientarsi nell'opera tarda di Hölderlin.

auseinandersetzen und sich im Spätwerk Hölderlins leichter orientieren zu können.

Il convegno udinese è stato aperto da un'ampia relazione di Johann Kreuzer, che ha offerto uno sguardo complessivo alla scrittura epistolare come momento, in termini hölderliniani, in cui si originano «nuove idee» – il suo denso contributo, di fondata matrice filosofica, apre ora la sezione dei *Saggi*. A seguire, essa raccoglie altri quattro studi originati da rispettivi interventi al convegno, due in italiano e due in tedesco.

Luigi Reitani delinea da una prospettiva stilistico-retorica una figura della scrittura hölderliniana che, ampiamente documentata nelle lettere, si rivela essere chiave d'accesso a tutto il suo mondo poetico: il chiasmo. Barbara Santini riprende quindi il filo filosofico e si concentra, nel suo saggio in tedesco, su un periodo e un ambito preciso dell'epistolario: le lettere degli anni 1795-96 come fonte per il confronto di Hölderlin con la filosofia di Fichte, conosciuto proprio allora a Jena. Di quello stesso giro di mesi, come noto, sono alcune delle stesure preliminari del romanzo *Hyperion*, che maturerà poi alla forma episto-

Die Udineser Tagung wurde durch einen Vortrag Johann Kreuzers eröffnet, der einen umfassenden Überblick über den Brief als den Moment bot, in dem «neue Ideen» entstehen – sein philosophischer Beitrag eröffnet nun die Sektion *Aufsätze*. Es folgen vier weitere Beiträge, zwei in italienischer, zwei in deutscher Sprache, die aus den entsprechenden Tagungsvorträgen entstanden sind. Luigi Reitani erläutert aus einer stilistisch-rhetorischen Perspektive eine in den Briefen breit belegte stilistische Figur, die sich als Schlüssel zum Verständnis der ganzen poetischen Welt Hölderlins erweist: den Chiasmus.

Barbara Santini nimmt dann den philosophischen Faden wieder auf und konzentriert sich in ihrem Beitrag auf einen bestimmten Zeitraum: Die Briefe der Jahre 1795-96 als Quelle für Hölderlins Auseinandersetzung mit der Philosophie Fichtes, den der Dichter gerade in der Jenaer Zeit kennengelernt hatte. Damals entstanden bekanntlich einige Vorstufen von Hölderlins

lare: Laura Balbiani, che ha recentemente tradotto, commentato e curato l'intero *corpus* relativo al "progetto *Iperione*" per la collana di Bompiani «Il pensiero occidentale» (2015), rende conto nel suo intervento delle questioni che ha affrontato e delle scelte che ha fatto in questa notevole impresa editoriale. Con il contributo di Niketa Stefa si torna al tedesco e si amplia ulteriormente la prospettiva, guardando alla costellazione estetica e culturale della *Briefkultur* settecentesca, nel cui seno soltanto può essere compresa la posizione poetologica hölderliniana in merito alla lettera.

Il volume prosegue con i già citati studi analitici sulle due lettere edite in apertura e giunge alla fine della sezione *Saggi* con le riflessioni di Chiara M. Buglioni, che riguardano la ricezione italiana contemporanea di Hölderlin in ambito intermediale, fra performance e cinema sperimentale. Con ciò, oltre a rimarcare l'interesse per le strategie d'appropriazione del mondo poetico e filosofico di Hölderlin nella cultura del nostro millennio, diamo seguito

Roman-Projekt *Hyperion*; Laura Balbiani, die diesen Roman neulich samt allen Vorstufen übersetzte und kommentierte, bespricht in ihrem Beitrag Fragen und Probleme dieser verdienstvollen Editionsarbeit (Bompiani 2015, Reihe «Il Pensiero Occidentale»). Durch den deutschsprachigen Aufsatz von Niketa Stefa erweitert sich nochmals der Horizont hin zur ästhetischen und kulturellen Konstellation der Briefkultur im 18. Jahrhundert, die als Voraussetzung zum Verständnis von Hölderlins Briefpoetik zu betrachten ist.

Unsere erwähnten Rekonstruktionen von Text und Kontext der beiden späten Briefe ergänzen die Sektion *Aufsätze*, die durch einen Beitrag Chiara M. Buglionis abgeschlossen wird. Sie untersucht zwei neue Beispiele aus der zeitgenössischen intermedialen Rezeption Hölderlins in Italien zwischen Film und Performance. Dadurch wird nicht nur das andauernde wissenschaftliche Interesse bekundet, das die unterschiedlichsten Formen der produktiven Auseinandersetzung mit Hölderlin heute erwecken, sondern auch unser Wille als

all'intenzione di pubblicare, negli «Studia Hölderliniana», saggi originali sul poeta, il suo contesto e la sua ricezione, anche slegati dagli appuntamenti scientifici della sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft. Invitiamo perciò tutti gli interessati a farci pervenire loro proposte di pubblicazione (in italiano, tedesco o inglese), che saranno sottoposte a doppia revisione cieca.

La sezione *Recensioni*, ancor più ampia che nel primo numero, documenta l'attività editoriale e la vivace discussione italiana attorno a Hölderlin nonché il confronto dei nostri studiosi con le voci della critica internazionale. Alla recensione della già citata, nuova edizione di *Iperione o L'eremita in Grecia*, redatta da Francesco Rossi, segue il summenzionato confronto di Vivetta Vivarelli con la traduzione completa dell'*Epistolario*. Michele Vangi discute quindi il vasto contributo di Dieter Burdorf alla filologia e alla critica

Herausgeber, in den «Studia Hölderliniana» originelle Beiträge, die außerhalb der wissenschaftlichen Veranstaltungen der italienischen Ortsvereinigung der Hölderlin-Gesellschaft entstanden sind, aufzunehmen. Darum bitten wir alle Interessenten, uns ihre Beiträge in italienischer, deutscher oder englischer Sprache zukommen zu lassen; sie werden anschließend mittels *peer-review* für die Publikation begutachtet.

Die Sektion *Rezensionen* ist noch umfangreicher als im ersten «Hölderliniana»-Band, was von der lebhaften Auseinandersetzung mit dem Dichter in unserem Land zeugt – damit und mit herausragenden Beispielen der internationalen Hölderlin-Forschung befassen sich hier sechs RezensentInnen. Eröffnet wird die Sektion durch zwei Besprechungen der erwähnten neuen Hölderlin-Ausgaben, die beide bisher in unserer Sprache unveröffentlichte Materialien den italienischen Lesern bieten. Francesco Rossi rezensiert Laura Balbianis kommentierte Edition des gesamten *Hyperion*-Projekts, während sich Vivetta Vivarelli dem Briefe-Band widmet, den Gianni Bertocchini übersetzt hat. Michele Vangi umreißt dann in

hölderliniane, partendo dalla monografia introduttiva sul poeta uscita da Beck e guardando agli altri contributi dello studioso tedesco degli ultimi decenni. Daniele Goldoni si interroga di seguito sull'attualità della profonda lettura di Hölderlin da parte di Romano Guardini, il cui volume sul poeta (*Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*, 1939) è stato recentemente ritradotto, con introduzione e cura di Giampiero Moretti, per l'edizione dell'*opera omnia* del noto teologo (Morcelliana 2014). Le recensioni di Lorenzo Leonardo Pizzichemi, che tratta la monografia di Laura Anna Macor sulla storia del concetto di "destinazione dell'uomo", e di Sara Bubola, incentrata sulla dissertazione di Marco Menicacci attorno a Mario Luzi e le sue carte tedesche, rendono infine rinnovata testimonianza delle intersezioni degli studi hölderliniani con le ricostruzioni della

seinem umfassenden Bericht Dieter Burdorfs Beitrag zur Hölderlin-Philologie und Forschung, indem er von der bei Beck erschienenen Einführungsmonographie ausgeht und dann einige gewichtige Untersuchungen Burdorfs der letzten Jahrzehnte unter die Lupe nimmt. Aus einem viel früheren Stadium der Auseinandersetzung mit Hölderlin stammt Romano Guardinis berühmtes Buch zum Dichter (*Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*, 1939): Deren neue, von Giampiero Moretti besorgte italienische Edition im Rahmen der Werkausgabe (Morcelliana 2014), nimmt Daniele Goldoni zum Anlass, der Aktualität der Hölderlin-Lektüre des Schweizer Theologen nachzugehen. Mit den Rezensionen von Lorenzo Leonardo Pizzichemi, der Laura Anna Macors begriffsgeschichtliche Untersuchung zur «Bestimmung des Menschen» in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bespricht, und von Sara Bubola, die sich mit Marco Menicaccis Dissertation zu Mario Luzi und dessen Dialog mit Novalis, Hölderlin und Rilke befasst, wird schließlich klar, inwieweit die umfassende Forschung zum 18. Jahrhundert und die vielfältigen Studien zur internationalen Lyrik des 20.

cultura settecentesca e le indagini sulla poesia del Novecento – il poeta svevo rimane, per citare i suoi versi, «cristallo che non inganna su cui / la luce si mette alla prova»².

Jahrhunderts Untersuchungsfelder sind, in denen Hölderlin eine unvermindert zentrale Rolle spielt: Der Dichter bleibt, um seine späten Zeilen zu zitieren, «Untrügbarer Krystall / An dem das Licht sich prüfet»².

Desideriamo esprimere in chiusa la nostra riconoscenza a tutte le istituzioni che hanno permesso la realizzazione del Convegno udinese: la Fondazione CRUP, il Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società dell'Università degli Studi di Udine, il Goethe-Institut di Trieste, il Consolato della Repubblica Federale di Germania di Milano, la Hölderlin-Gesellschaft e la sua Sezione Italiana.

Un sentito grazie a Fausto Cercignani, direttore della rivista in cui siamo ospitati, a Sonja Kuri, che ha gentilmente fornito consulenza linguistica per alcuni saggi, a Viviano Cavagnoli delle Edizioni Ariele, che generosamente ci ha concesso di pubblicare la traduzione delle summenzionate

Zum Schluss möchten wir uns bei allen Institutionen bedanken, die die Udineser Tagung 2015 durch ihre tatkräftige Unterstützung ermöglicht haben: Die Fondazione CRUP, das Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società der Università degli Studi di Udine, das Goethe-Institut Triest, das Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland in Mailand, die Hölderlin-Gesellschaft und deren italienische Ortsvereinigung. Zu Dank verpflichtet fühlen wir uns auch Prof. Dr. Fausto Cercignani, der unsere «Hölderliniana»-Bände weiter als Sonderhefte der von ihm herausgegebenen Zeitschrift «Studia theodisca» aufnimmt, Prof. Dr. Sonja Kuri für ihr sorgfältiges und gewissenhaftes Korrekturlesen sowie Dr. Viviano Cavagnoli, der uns großzügigerweise erlaubt hat, die bei Ariele erschienene italienische Übersetzung der oben erwähnten Briefe Hölderlins an Böhlendorff und Seckendorf hier abzu-

lettere a Böhlendorff e Seckendorf, e infine a tutti gli autori e le autrici, senza la cui collaborazione e sapiente passione per il “nostro” poeta questo volume non esisterebbe. drucken. Allen BeiträgerInnen sei schließlich ganz herzlich gedankt: Ohne ihre begeisterte Mitarbeit und ihre kompetente Leidenschaft für “unseren” Dichter hätten wir es nie geschafft, dieses Unterfangen auf die Beine zu stellen.

Marco Castellari *Marco Castellari*
Elena Polledri *Elena Polledri*

¹Lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff, novembre 1802. In: Friedrich Hölderlin: Epistolario. Lettere e Dediche. Milano 2015: 446. Cfr. *SLA* VI: 433. Come d’uso negli studi hölderliniani, qui e nei contributi che seguono le opere dell’autore sono citate con sigla, numero del volume e di pagina da una delle edizioni di riferimento: *SLA* (Stuttgarter Ausgabe, Beißner); *FHLA* (Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Sattler); *KA* (Klassiker-Ausgabe, Schmidt) e *MA* (Münchener Ausgabe, Knaupp).

²Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitano, con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001: 1071. Cfr. *SLA* II: 251.

¹An Böhlendorff, Herbst 1802, *SLA* VI: 433. Wie in der Hölderlin-Forschung üblich, werden hier und in allen folgenden Beiträgen Hölderlins Werke und Briefe mit Sigle, Band- und Seitenzahl aus einer der vier maßgeblichen Ausgaben zitiert: *SLA* (Stuttgarter Ausgabe, Beißner); *FHLA* (Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Sattler); *KA* (Klassiker-Ausgabe, Schmidt) und *MA* (Münchener Ausgabe, Knaupp).

²*SLA* II: 251.

* * *

Friedrich Hölderlin

Lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff

Nürtingen presso Stoccarda

4 dicembre 1801

Traduzione di Gianni Bertocchini*

Mio caro Böhlendorff!

Le tue gentili parole, e la tua presenza in esse mi hanno fatto molto piacere. Il tuo Fernando mi ha alleggerito di molto il cuore. Il progresso dei miei amici è per me un segno così buono. Abbiamo un destino. Se esso va avanti con uno, anche l'altro non resterà a terra.

Mio caro! Sei tanto migliorato quanto a precisione e valente scioltezza e non hai perduto niente quanto a calore, al contrario, come una buona lama, l'elasticità del tuo spirito si è rivelata tanto più energica nella scuola che piega. È in questo che ti auguro soprattutto buona fortuna. Non impariamo niente con maggiore difficoltà che ad utilizzare liberamente il carattere nazionale. E come io credo, proprio la chiarezza della rappresentazione ci è originariamente tanto naturale quanto ai Greci il fuoco del cielo. Proprio per questo motivo essi si potranno *superare* nella bella passione, che tu hai conservata, piuttosto che in quella omerica presenza dello spirito e capacità di rappresentazione.

Suona paradossale. Ma lo dico di nuovo, e lo lascio alla tua verifica e al tuo giudizio; il carattere propriamente nazionale diventerà sempre, con il progredire della cultura, il pregio minore. Perciò i Greci sono meno maestri

* *Nota dei curatori.* Per gentile concessione dell'editore Ariele si pubblicano qui e di seguito due tarde lettere di Friedrich Hölderlin, tratte dalla recente edizione *Epistolario. Lettere e dediche*. Trad., note e commento a c. di Gianni Bertocchini. Milano 2015. I nomi propri sono stati adattati alla grafia corrente. Per una contestualizzazione e interpretazione delle due missive si vedano, in questo stesso volume, i nostri due saggi.

del sacro pathos, perché è loro innato, al contrario sono eccellenti nella capacità di rappresentazione, a partire da Omero, perché quest'uomo straordinario era abbastanza pieno di anima da conquistare al suo regno di Apollo la *sobrietà giunonica* occidentale, e in questo modo appropriarsi veramente di ciò che era estraneo.

Da noi è il contrario. Perciò è così pericoloso astrarre le regole dell'arte solo e unicamente dalla perfezione greca. Mi ci sono affannato a lungo e so adesso che, all'infuori di ciò che deve essere la cosa più alta nei greci e in noi, ovvero il destino e la relazione vivente, noi non possiamo avere qualcosa *in comune* con loro.

Ma ciò che è proprio deve essere imparato bene quanto ciò che è estraneo. Perciò i Greci ci sono indispensabili. Solo che noi appunto in ciò che ci è proprio, nazionale, non staremo al passo con loro perché, come ho detto, il *libero* utilizzo di ciò che è *proprio* è la cosa più difficile.

Questo ti è stato dato dal tuo buon genio, mi sembra, che hai trattato il dramma in modo più epico. Esso è, complessivamente, un'*autentica* tragedia moderna. Perché questo è il tragico in noi, che abbandoniamo in completo silenzio, impacchettati in un qualche contenitore, il regno dei viventi, non che, divorati dalla fiamme, scontiamo la fiamma che non siamo riusciti a domare.

E davvero, la prima cosa commuove l'intima anima tanto quanto la seconda. È un destino non così grandioso, ma più profondo, e un'anima nobile accompagna anche un tale morente tra il timore e la pietà, e tiene alto lo spirito nell'ira. Il magnifico Giove è davvero l'ultimo pensiero alla scomparsa di un mortale, che muoia secondo il nostro o un antico destino, se il poeta ha rappresentato questa morte come doveva, e come tu hai evidentemente voluto, e hai realizzato nel complesso e particolarmente in alcuni tratti magistrali.

Una via stretta porta in un valle oscura,
Laddove il tradimento a forza lo ha costretto.

E così via. – Sei sulla buona strada, conserva. Io invece studierò come si deve e mi prenderò a cuore il tuo buon Fernando, e te ne dirò poi forse qualcosa di più interessante. In nessun caso abbastanza!

Di me stesso e di come mi sono andate le cose finora, quanto sia rimasto e diventato degno di te e dei tuoi amici, e anche di che cosa mi occupo e cosa produrrò, per quanto poco sarà, di tutto questo ti scriverò prossimamente dalle vicinanze della tua Spagna, ossia da Bordeaux, per dove parto la prossima settimana per fare il precettore e il predicatore privato in una famiglia tedesca evangelica. Dovrò tenere la mente alquanto concentrata, in

Francia, a Parigi; aspetto con gioia anche la vista del mare, il sole di Provenza.

Amico mio! il mondo si stende dinanzi a me più luminoso del solito, e più serio. Sì, mi piace come accade, mi piace come quando in estate «il vecchio, sacro padre con mano calma scuote lampi benedicienti da nuvole rosastre». Perché tra tutte le cose che posso vedere di Dio, questo segno è diventato per me il prediletto.

Un tempo ero capace di esultare per una nuova verità, una visione migliore di ciò che è sopra di noi e intorno a noi, adesso temo che possa capirtami alla fine come all'antico Tantalò, che ricevette dagli dèi più di quanto potesse digerire.

Ma faccio quello che posso, meglio che posso, e penso, quando vedo come me ne debba andare per la mia strada come gli altri, che è empio e folle cercare una strada che sia sicura da *ogni* attacco, e che per la morte non c'è erba abbastanza cresciuta.

E dunque stai bene, mio caro, fino alla prossima. Adesso sono colmo dell'addio. Non piangevo da molto tempo. Ma mi è costato lacrime amare quando mi sono deciso a lasciare adesso la patria, forse per sempre. Perché cosa ho di più caro al mondo? Ma non sanno che farsene di me. Tedesco voglio e devo comunque restare, anche se i bisogni del cuore e della fame mi spingessero fino a Tahiti.

Saluta il nostro Muhrbek. Come vive? Certamente si mantiene bene. Rimarrà a noi. Perdonatemi l'ingratitude, vi avevo conosciuto, vi vedevo, ma come attraverso degli occhiali gialli. Avrei tante cose da dirvi, miei buoni amici! Certo anche voi a me. Dove andrai a finire in futuro, mio Böhlendorff? Ma queste sono preoccupazioni. Se mi scrivi, indirizza la lettera al mercante Landauer di Stoccarda. Lui me la inoltrerà con sicurezza.

Scrivimi anche il tuo indirizzo.

Tuo

H.

* * *

Friedrich Hölderlin

Lettera a Leo von Seckendorff

Nürtingen, 12 marzo 1804

Traduzione di Gianni Bertocchini

Mio caro!

Di recente volevo farti visita; ma non sono riuscito a trovare la tua casa. Eseguo dunque per scritto l'incarico che mi aveva reso necessaria quella visita e ti mando un annuncio di pittoresche vedute del Reno; ti è possibile aderire e trovare degli aderenti? Il principe se ne è già interessato. Sono curioso di vedere come riusciranno; se sono prese in modo puro e semplice dalla natura, cosicché da entrambe le parti non vi è inserito niente che non ne faccia parte e non sia caratteristico e la terra stia in buon equilibrio con il cielo, così che anche la luce, che definisce questo equilibrio nel suo rapporto particolare, non debba essere impropria e fascinosamente ingannevole. Dipende certo molto dall'angolo all'interno dell'opera d'arte e dal quadrato al di fuori di essa.

Le antichità a Parigi in particolare hanno suscitato in me un vero e proprio interesse per l'arte, così che vorrei dedicarmici di più.

Ti prego anche di interessarti ad una traduzione delle tragedie sofoclee che lo stesso editore, il signor Wilmans di Francoforte, ha accettato di pubblicare e che uscirà per Pasqua.

La fiaba, visione poetica della storia, e l'architettura del cielo mi occupano al momento in modo particolare, in particolare l'aspetto nazionale nella misura in cui è diverso da quello greco.

I diversi destini degli eroi, cavalieri e principi, come essi servono il destino o hanno rispetto ad esso un atteggiamento più dubbioso, l'ho compreso in generale.

Vorrei davvero vederti una volta a Stoccarda e parlare con te. Apprezzo veramente il fatto di avere tra noi un uomo così colto e così umano. L'ho scritto al signor von Sinclair.

Credo di poterti confidare ancora molte cose. Lo studio della patria, della sua situazione e delle sue classi sociali è infinito e rinnovato.

Che questo buon tempo non diventi per noi privo di spirito, e che noi possiamo ritrovarci!

Penso a giorni semplici e quieti che potranno venire. Se i nemici della patria ci turberanno, è serbato un coraggio che ci difenderà contro l'altro, ciò che non ci appartiene del tutto. Ti porgo devotamente i miei ossequi.

Hölderlin

Johann Kreuzer
(Oldenburg)

*«aber wir waren uns einig, daß neue Ideen
am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können».
Über Hölderlins Briefe*

Abstract

Hölderlins letters form an integral part of his work. Their proper mode of diction and specific dignity gets clear especially within the contemporary resp. sociocultural context of the epoch-threshold 1800. The contribution outlines this context: the civil achievement of a communicative culture at the crossroads of privacy and publicity. Within this framework exemplary elucidated are letters Hölderlin wrote to Hegel, Niethammer, Ebel and Böhlen-dorff. Special attention is finally directed on the discussion with Schiller's concept of "aesthetic education".

1.

Das Zitat im Titel dieser Überlegungen stammt aus dem Brief, den Hölderlin am 24. Februar 1796 aus Frankfurt am Main an Immanuel Niethammer geschrieben hat – um seinen Kontext ergänzt lautet es:

Schelling, den ich vor meiner Abreise sah, ist froh, in Deinem Journal mitzuarbeiten und durch Dich in die gelehrte Welt eingeführt zu werden. Wir sprachen nicht immer accordirend miteinander, aber wir waren uns einig, dass neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können. Er ist mit seinen neuen Überzeugungen, wie Du wissen wirst, einen besseren Weg gegangen, ehe er auf dem schlechteren ans Ziel gekommen war.¹

Dafür, den Disput mit Schelling zu diskutieren, der hier anklingt – nur bezüglich des Briefes als zeitgemäßer Darstellungsform herrschte Einigkeit,

¹ Hölderlin an Niethammer, *MA II*: 615. Schellings Mitarbeit in Niethammers *Philosophischem Journal* bezieht sich auf Schellings dort kurz vor Hölderlins Brief publizierte *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*.

im übrigen also Dissens²–, ist hier nicht der Raum³. Wichtig für die folgenden Überlegungen ist der Kontext – wenn man so will: der Anlass – für den Brief an Niethammer. Abgesehen davon, dass Niethammer sozusagen ganz frisch Schellings *Briefe* im *Philosophischen Journal* gedruckt hatte, ist dieser Anlass Hölderlins Reaktion auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* – ein entscheidendes Relais zwischen Kant und Fichte auf der einen Seite und den sich daran anschließenden Diskussionen, für die sich das Singularetantrum Deutscher Idealismus eingebürgert hat, auf der anderen.

Denn vor der Markierung des Briefes als zeitgemäßer Darstellungsform für “neue Ideen” hatte Hölderlin Niethammer von seinen *Philosophischen Briefen* berichtet: «[...] ich werde meine philosophischen Briefe “Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen” nennen. Auch werde ich darin von der Philosophie auf Poësie und Religion kommen»⁴. Wenn man sich überlegt, dass Schillers *Briefe* gerade frisch gedruckt vorlagen, wird deutlich, dass es Hölderlin an Selbstvertrauen nicht gebrach. Für unseren Zusammenhang aber ist bedeutsamer, dass Hölderlin im Brief an Niethammer die Briefform deshalb auszeichnet, weil sie es erlaubt, von der Philosophie auf Poesie und Religion zu kommen – weil sie eine offene, disziplinär ungebundene Textform darstellt, die zwar einen systematischen Anspruch hat, in der aber nicht deduktiv entwickelt werden muss, sondern konstellativ arrangiert und montiert werden kann. Die Anziehungskraft dieser Textform entspricht einem soziokulturellen Stand des Bewusstseins.

2.

Ende des 18. Jahrhunderts hatte der Brief – der auf die Veröffentlichung hin konzipierte Brief als Darstellungsform – Konjunktur. Hierzu ist vielleicht ein ganz kurzer soziographischer Hinweis hilfreich.

Die Darstellungsform des Briefs, der Brief als Darstellungsform entspricht dem aufkommenden Bürgertum. Sie entspricht einem Stand kollektiver Erfahrung, in der der Privatbereich als familiärer Kernbereich geschützt genug ist, um zum Ort der Urteilsbildung zu werden – geschützt

² Vgl. auch Hölderlins Brief an seine Mutter vom 1. September 1798: «Über seine Meinungen hab’ ich selber manchmal mit ihm gezankt; aber immer hab’ ich auch in seinen irigen Behauptungen einen ungewöhnlich gründlichen und scharfen Geist gefunden» (*MA* II: 698).

³ Vgl. dazu ausführlicher Johann Kreuzer: «Wir sprachen nicht immer accordirend miteinander». Über ein Denkmotiv Hölderlins. In: *Die Macht des Vierten. Über eine Ordnung der europäischen Kultur*. Hrsg. v. Reinhard Brandt. Hamburg 2014: 281-305.

⁴ Hölderlin am 24. Februar 1796 an Niethammer, *MA* II: 615.

genug aber auch, um Geltung auf dem Markt der Öffentlichkeit zu erlangen bzw. als Aufklärung beanspruchen zu können. Jürgen Habermas hat in seiner Habilitationsschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Diese 1962 erschienene Arbeit ist gerade deshalb lesenswert, weil die bürgerliche Errungenschaft des Privaten als eines geschützten Bereichs, der die Möglichkeit unabhängiger Urteilsbildung schafft, auf der einen Seite in ihrem Zusammenhang mit ungelenkter, emanzipativer Öffentlichkeit auf der anderen, hierzu komplementären Seite, zu Beginn des 21. Jahrhunderts mehr als gefährdet erscheint. Gefährdet ist damit der Erfahrungsraum, wenn man so will: der politische Adressat einer Kultur, in dem sich Öffentlichkeit und Privatheit überkreuzen. Zu dieser Errungenschaft merkt Habermas an:

Briefe [werden] Behälter für die Ergießung der Herzen. [...] Das Tagebuch wird zu einem an den Absender adressierten Brief; die Ich-Erzählung das an fremde Empfänger adressierte Selbstgespräch; gleichermaßen Experimente mit der in den kleinfamilial-intimen Beziehungen entdeckten Subjektivität. [...] Diese, als der innerste Hof des Privaten, ist stets schon auf Publikum bezogen. Der Gegensatz zur literarisch vermittelten Intimität ist Indiskretion, nicht Publizität als solche. [...] [M]anche Briefwechsel sind von vorneherein, wie in Deutschland die Beispiele Gellerts, Gleims und Goethes zeigen, zum Druck vorgesehen. [...] Als sich Rousseau mit «La Nouvelle Heloise», schließlich Goethe mit «Werthers Leiden» der Form des Briefromans bedient, gibt es kein Halten mehr. Das ausgehende [18.] Jahrhundert bewegt sich in dem, zu seinem Beginn kaum erforschten, Terrain der Subjektivität genüßlich und mit Sicherheit.⁵

Hölderlins *Hyperion* hat Habermas in seiner Aufzählung unberücksichtigt gelassen. Das mindert aber nicht die Diagnose.

Mit der Darstellungsform Brief hatte auch der „philosophische Brief“ Konjunktur⁶. Das beginnt mit Diderots *Brief über die Blinden zum Nutzen der Sehenden* (1749), Rousseaus *Brief an d'Alembert* (1758) und rückt dann an Hölderlin näher über folgende Stationen heran: Schillers *Philosophische Briefe*

⁵ Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied u. Berlin 1971: 66 f.

⁶ 2004 war das Thema der Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft in Leipzig *Hölderlins Briefe und die Briefkultur um 1800*, dokumentiert findet sich diese Tagung im «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005; vgl. Ulrich Gaier: *Der philosophische Brief*. Ebd.: 180-202. Vgl. auch Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur*. Stuttgart 1992; *Literarische Formen der Philosophie*. Hrsg. v. G.G. u. Christiane Schildknecht. Stuttgart 1990.

von 1786, Herders *Briefe, die Fortschritte der Humanität betreffend* (1792), dann wieder Schillers *Kallias-Briefe* (1793) und dann, natürlich, dessen Reihe von Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794/95). Einzubeziehen sind hier weiter Jakobis *Briefe über die Lehre des Spinoza*. 1785 erschienen, wurden sie zu einem Ferment der nachfolgenden Diskussion nicht nur für deren aktuellen Stand nach Kants *Kritik der reinen Vernunft*, sondern speziell auch für Hölderlin. Das dokumentiert das Exzerpt, das er sich zu diesen Briefen gemacht und das sich aus seiner Studienzeit erhalten hat. Hier notiert er sich insbesondere den Gedanken eines «immanenten Ensoph» und des Bezogenseins allen Erkennens auf das, was das Denken als «das Unauflöbliche, Unmittelbare, Einfache» von sich a) als unterschieden und b) als dieses Unterschiedene in sich zu behalten habe⁷.

In diesen Kontext gehört weiter Fichte mit den drei Briefen *Über Geist und Buchstab in der Philosophie*: 1794 verfasst, hatte er sie Schiller für die *Horen* angeboten – der das als Provokation empfunden haben muss, denn eine zentrale Pointe seiner Argumentation spitzt Fichte zu folgender These zu:

die Idee, durch ästhetische Erziehung die Menschen zur Würdigkeit der Freiheit, und mit ihr zur Freiheit selbst zu erheben, führt uns in einem Kreise herum, wenn wir nicht vorher ein Mittel finden, in Einzelnen von der grossen Menge den Muth zu erwecken, Niemandes Herren und Niemandes Knechte zu seyn.⁸

Man kann verstehen, dass Schiller die brüske Kritik, er führe uns im Kreise herum, nicht veröffentlicht hat, so dass Fichtes Briefe erst 1798 in Niethammers *Philosophischem Journal* erschienen. Drei Jahre zuvor hatte dort (wie erwähnt) der Schnellzünder unter den drei Stiftlern, Schelling, die *Philosophischen Briefe über Dogmatismus und Criticismus* veröffentlicht (1795 waren sie unter dem Titel *Philosophische Briefe über Dogmaticismus und Criticismus* erschienen). In der «Vorerinnerung» hatte Schelling die Einschätzung formuliert, in Bezug auf die Hölderlin 1796 mit ihm «einig» war:

⁷ Vgl. zu Jakobis *Briefen über die Lehre des Spinoza* MA II: 40, 43. Der «Gedanke eines immanenten Ensoph» amalgiert Kabbala und die Fortentwicklung neuplatonischer Denkmotive in Mittelalter und früher Neuzeit (vgl. umfassend Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Geschichte der christlichen Kabbala*. 4 Bde. Stuttgart-Bad Canstatt 2012-2014). Die Einsicht in die Bezogenheit des Geistes darauf, was wir von der Tätigkeit, die er ist, unterschieden zu denken haben, geht letztlich auf Einsichten des späten Platon zurück (vgl. Sophistes, z.B. 250a-260b). Darauf kann freilich im Rahmen dieser Überlegungen nur hingewiesen werden.

⁸ Johann Gottlieb Fichte: *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*. In: *id.*: Werke. Hrsg. v. Immanuel Hermann Fichte. Berlin 1845-1846. ND Berlin 1971, Bd. 8: 287.

Der Verfasser wählte die Briefform, weil er glaubte, seine Ideen in dieser deutlicher als in einer anderen Form darstellen zu können: und um Deutlichkeit mußte er hier mehr als irgendwo besorgt seyn. Sollte der Vortrag entwöhnten Ohren hie und da zu stark scheinen, so erklärt der Verfasser, daß nur die lebhafteste Ueberzeugung von der Verderblichkeit des bestrittenen Systems ihm diese Stärke gegeben hat.⁹

Die Darstellungsform "Brief" also als direkte Rede, die es einem erlaubt, möglichst unverstellt die Lebhaftigkeit gewonnener Überzeugungen zur Sprache zu bringen – der Brief als eine offene Textform, die einen systematischen Anspruch im Hinblick auf die Deutlichkeit des Gedankens hat, ohne diesen systematisch entfalten zu müssen: das gehörte zum bewusstseinsgeschichtlichen Tableau Mitte der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts. Zu diesem Tableau gehört im Übrigen auch – und in Hölderlins Sozialisationsraum nicht zum wenigsten –, dass das Briefeschreiben in der pietistischen Tradition die religiöse Dimension des (Sich-)Bekennens beerbte¹⁰. Die Not, aus der das heraus geschah, lässt sich im *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz nachlesen. Auch und nicht zuletzt Kant kann vor dem Hintergrund dieser Tradition von der «Höllenfahrt des Selbsterkenntnisses» sprechen¹¹.

Etwas als Brief an die Öffentlichkeit zu adressieren, machte die mit ihm verbundene Mitteilung interessant: es zielte darauf ab, einem eigentlich Privaten die Bedeutung zu geben, daß es zur Veröffentlichung drängt und der öffentlichen Kenntnisnahme bedürfe.

Jean Paul hat dem dabei entfachten Spiel den nötigen Spiegel vorgehalten. 1799 lässt er *Jean Pauls Briefe und Bevorstehender Lebenslauf* erscheinen und notiert in der *Vorrede*:

In unserem Säkul ist alles publik, Sünden wie Briefe; die besten Staatsmänner machen daher wie die Franzosen – dieses neapolitanische Übel der Schweiz – von der Freiheit der allgemeinen Publizität selber

⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus. In: *id.*: Schriften von 1794-1798. Darmstadt 1975: 164.

¹⁰ Vgl. Paul Raabe: Hölderlins Briefe. Zur Überlieferung. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 37.

¹¹ «Das moralische Selbsterkenntnis, das in die schwerer zu ergründenden Tiefen (Abgrund) des Herzens zu dringen verlangt, ist aller menschlichen Weisheit Anfang. [...] [Sie] bedarf beim Menschen zuallererst die Wegräumung der inneren Hindernisse [...] und dann, [...] [die] Anlage eines guten Willens in ihm zu entwickeln (nur die Höllenfahrt des Selbsterkenntnisses bahnt den Weg zur Vergötterung)». Immanuel Kant: *Metaphysik der Sitten*. Ethische Elementarlehre. I. Teil, 1. Buch, II. Hauptstück, § 14. In: *id.*: Werke in zwölf Bänden. Hrsg. v. Wilhem Weischedel. Frankfurt/M. 1968, Bd. 8: 576.

Gebrauch und brechen, indes der Untertan die Geheimnisse der Regierung kundtut, dessen Briefe auf, um wieder hinter die seinigen zu kommen [...]. Überhaupt warum errichtet kein Mann, der Korrespondenz hat, eine Leihbibliothek von lauter Briefen?¹²

Nachdem er sechs Proben solch öffentlichkeitsorientierten Briefeschreibens gegeben hat, folgt selbstredend ein *Brief über die Philosophie*, den Jean Paul den Adressaten des gerade fertigen sechsten Briefs bittet, ihn, wenn er durch Jena reite, «für das Niethammersche philosophische Journal»¹³ abzugeben. Der Brief war eine Modeerscheinung geworden – etwa als die «neueste Leichtigkeit [...], z.B. die Poesie als die Indifferenz des objektiven und subjektiven Pols zu setzen. Dies [...]», so Jean Paul 1804, sei «nicht nur so falsch, sondern auch so wahr, daß ich frage: was ist nicht zu polarisieren und zu indifferenzieren»¹⁴.

Das ist zitiert, um zu belegen, dass das ausgehende 18. Jahrhundert sich nicht nur genüsslich auf dem zu seinem Beginn kaum erforschten Terrain der Subjektivität bewegte. Einigen – wie Jean Paul oder Hölderlin – war auch in reflektierter Weise bewusst, was da in Bewegung bzw. *à la mode* war: Jean Paul mit der wenig verblühten Kritik an Schelling (wie Fichte), Hölderlin mit dem Minimalzugeständnis an Niethammer, den Herausgeber des *Philosophischen Journals*, dass neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden könnten.

Die Darstellungsform, das Format “Brief?” – nur eine Modeerscheinung des ausgehenden 18. Jahrhunderts? Mit dieser Antwort würde man es sich zu einfach machen. Und das ginge auch an der Eigenart von Hölderlins Briefen vorbei – denn die, von denen wir sprechen, sind ja nicht für den Veröffentlichungszweck stilisierte Briefe. Es sind vielmehr Briefe im unmittelbaren Sinn dieser Bezeichnung.

3.

Mit der Antwort, dass Briefe eine Modeerscheinung am Ende des 18. Jahrhunderts sind, würde man es sich aber auch aus einem ganz anderen Grunde zu einfach machen. Denn nicht nur hat sich die entsprechende Mode im 19. Jahrhundert fortgesetzt (das wäre die Seite der Literatur/Dichtung). Die Briefform hat auch von der Logik der Argumentation her einen

¹² Jean Paul: Briefe und bevorstehender Lebenslauf. In: *id.*: Werke in zwölf Bänden. Hrsg. v. Norbert Miller. München 1975, Bd. 8: 927, 1014.

¹³ Ebd.

¹⁴ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, Vorrede zur ersten Ausgabe. Ebd., Bd. 9: 23.

sachsystematischen Anspruch, der mit der Selbstreflexion lebensweltlich-kultureller Erfahrung, in der Philosophie besteht, zu tun hat, ohne diesen Anspruch – der Kohärenz, der Systematizität – in Systemgestalt auszuführen.

Für diese Systemgestalt des Erkennens hatte Kant die Messlatte sehr hochgelegt. Die «Vollständigkeit einer Wissenschaft» sei, so die *Kritik der reinen Vernunft*, «nur durch ihren Zusammenhang in einem System möglich [...], dessen Vollständigkeit und Artikulation zugleich einen Probestein der Richtigkeit und Echtheit aller hineinpassenden Erkenntnisstücke abgeben kann»¹⁵. Das ist der Traum eines Architektonikers: «Ich verstehe unter einer Architektonik die Kunst der Systeme. [...] Unter der Regierung der Vernunft dürfen unsere Erkenntnisse überhaupt keine Rhapsodie, sondern sie müssen ein System ausmachen»¹⁶. Will man solcher Systematik nachkommen, so hat das schnell etwas Zwanghaftes. In Briefen hingegen kann man den Zwangscharakter einer “Regierung der Vernunft” und damit die “Metaebendiskussion” der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Einlösung dessen, was ein System ausmacht, umgehen und zugleich am Anspruch des Systematischen, d.h. am Vernunftanspruch der inneren Kohärenz des Dargestellten festhalten. Genau dadurch zeichnet sich eine Vielzahl von Hölderlins Briefen aus. Das lässt sie zu einem integralen Bestandteil seines Werks werden. Seine Briefe bieten nicht nur Hintergrundinformationen für das poetische Werk: ihr Ort ist nicht nur die Fußnote oder die Anmerkung. Ihnen eignet vielmehr eine eigenständige Diktion, ein irreduzibler Ton, wenn man so will. Hölderlin ist um diesen irreduziblen Ton auch bemüht und spielt dabei mit den jeweiligen appellativen Ebenen. In diesem Spiel drückt sich zugleich die Wertschätzung gegenüber dem jeweils Adressierten aus und differenziert sich entsprechend.

Hier gibt es – um zwischen einer adressatenbezogenen und einer inhaltlichen Sortierung zu mischen¹⁷ – die Familienbriefe (vor allem an die Mutter, die Schwester, den Bruder), dann die Freundesbriefe, z.B. die an Neuffer oder die an Hegel (die an Böhlendorff gehören auch hierher): In ihnen wird berichtet bzw. referiert, manchmal mit einer sachlichen Stringenz, die ihresgleichen sucht (wie nachher das Zitat aus einem Brief an Hegel belegen

¹⁵ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Transzendente Analytik. B 89, 90. In: *id.*: Werke (wie Anm. 11): Bd. 3: 107.

¹⁶ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Der transzendentalen Methodenlehre Drittes Hauptstück. Die Architektonik der Vernunft, B 860. Ebd.: 695f.

¹⁷ Zur adressatenbezogenen Sortierung vgl. Paul Raabe: Hölderlins Briefe (wie Anm. 10): 21-45.

wird). Dann gibt es die Briefe, in denen Hölderlin entweder Bittsteller ist oder meint, sich rechtfertigen zu müssen (oder beides zugleich der Fall ist): Hier wären als erste die an Schiller zu nennen – der Konjunktiv soll markieren, dass die Briefe an Schiller eine Art Sondergeschichte darstellen¹⁸. Für die Rechtfertigungsbriefe sind natürlich die an die Mutter die einschlägigen und wären ebenfalls (nicht nur) eines eigenständigen Vortrags würdig¹⁹. Vor allem die Briefe an Schiller und die an die Mutter sind Psychogramme der Auseinandersetzung. Sie enthalten Formulierungen, die es teilweise mit den avanciertesten Formulierungen aus der Literatur des 20. Jahrhunderts aufnehmen können. So ist es von den Sätzen, mit denen Hölderlin den Brief an Schiller vom 4. September 1795 schließt – «Es ist beinahe mein einziger Stolz, mein einziger Trost, daß ich Ihnen irgend etwas und daß ich Ihnen von mir etwas sagen darf. Ewig / Ihr / Verehrer / Hölderlin»²⁰ – zur Prosa Robert Walsers nicht weit. Es sind präreflexive Schichten, die in diesen Briefen zur Sprache finden.

Weiter gibt es die poetologischen Briefe. Sie sind berühmt²¹. Und schließlich gibt es die Briefe, denen Walter Benjamin attestiert hat, dass sie «Sätze enthielte[n], die hinter den bleibenden seiner Gedichte in nichts zurückstehen [...]», und zwar deshalb, weil «der nackte Fels der Sprache schon überall an Tag tritt». Ihre «einzigartige Transparenz» gebe dadurch «den Blick ins Innere von Hölderlins Werkstatt» frei. Das ist für die Anthologie *Deutsche Menschen* geschrieben, die 1936 in Luzern erschien. Sie hatte den Sinn, im Kontext der «Leidenschaftsgemeinschaft», als die sich die abendländische Geschichte zeige, Briefe als Dokumente einer Erfahrung zu zitieren, die Widerstand zu leisten vermöchten²².

¹⁸ Zum Briefwechsel mit Schiller vgl. Luigi Reitani: «Mit wahrster Verehrung». Hölderlins Rechenschaftsbriefe an Schiller. In: «Hölderlin Jahrbuch» 34.2004-2005: 143-160; Johann Kreuzer: «Sonst haben wir keinen wie uns selbst». Zur ambivalenten Beziehungsform von J.C.F. Hölderlin und J.C.F. Schiller. In: *Prekäre Freundschaften. Über geistige Nähe und Distanz.* Hrsg. v. Thomas Jung und Stefan Müller-Doohm. München 2011: 13-26.

¹⁹ Zum Briefwechsel mit der Mutter vgl. Ute Oelmann: «Für das überschikte dank' ich gehorsamst». Hölderlins Briefe an die Mutter. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 7-20.

²⁰ Vgl. *MA II*: 596. – Zu den Briefen an Schiller vgl. Anm. 19.

²¹ Zu zweien von ihnen (dem Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 und dem an Leo v. Seckendorf vom 12. März 1804) vgl. die Beiträge von Marco Castellari und Elena Polledri in diesem Band.

²² Vgl. Walter Benjamin: *Deutsche Menschen Eine Folge von Briefen.* In: *id.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe.* Bd. 4. Hrsg. v. M. Brodersen. Frankfurt/M. 2008: 38f.

4.

«Der nackte Fels der Sprache», «einzigartige Transparenz»²³ – diese Formulierungen sind ebenso suggestiv wie zutreffend. – Eignet sich die Briefform dafür besonders? – für die Selbstreflexion kultureller Erfahrungsdaten, in der wir uns – den je individuellen Blickwinkel lebensgeschichtlicher Erfahrung – wiederfinden und zu deuten vermögen?

Hölderlin selbst hatte da ursprünglich einige Fragen angemeldet. So schreibt er Hegel am 10. Juli 1794 aus Waltershausen: «Das Briefschreiben ist zwar immer nur Nothbehelf; aber doch etwas. Deswegen sollten wir es doch nicht ganz unterlassen. Wir müssen uns zuweilen mahnen, daß wir große Rechte aufeinander haben»²⁴. Nothbehelf? – damit beklagt der 24-jährige den Verlust kommunikativer Selbstverständlichkeiten, den Verlust des direkten Gesprächs. Eineinhalb Jahre später erscheint diese Klage wie weggepusht: Nicht aus der Perspektive der Trennung, sondern der erinnerten Gemeinsamkeit wägt er am 25. November 1795 sozusagen in brieflich stellvertretender Gemeinsamkeit die Option einer Rückkehr an den Ort des Studiums ab. Auf der dortigen Repetentenstelle könne er (Hegel) «[...] den Todtenerwecker in Tübingen machen [...]; freilich würden die Todtengräber in Tübingen ihr Möglichstes gegen Dich thun»²⁵. Die Berichte über Stellenmöglichkeiten und Besetzungsszenarien hören sich auch heute nicht viel anders an, freilich würde man das wohl eher “fernmündlich” oder über andere Medien (SMS, Twitter, E-Mail usw.) kommunizieren. Aber was heißt hier “kommunizieren”? Der Brief hatte – und hat – gegenüber der medialen Reduktion aufs Informationsdatum den Vorzug, dass er nicht nur als Gesprächsnotiz dient. Im Medium des Briefes vermag man auf der Klaviatur eines Lebens- wie Erfahrungskontextes zu spielen, der mehr oder weniger als gemeinsam unterstellt werden kann. Das Briefeschreiben fungiert als Ersatz für ein momentan nicht realisierbares Gespräch “unter vier Augen”, d.h. im geschützten Bereich des Privaten. Wird das vom Gefühl begleitet, dass es in diesem Privaten nicht nur um private Angelegenheiten geht, ist

²³ Ebd.

²⁴ Brief an Hegel vom 10.7.1794, *MA* II: 540. – Bedeutsam in diesem Brief ist vielleicht auch, dass Hölderlin einen Hinweis gibt, im Hinblick worauf sie unter anderem “Rechte aufeinander” hätten, wenn er berichtet: «Kant und die Griechen sind beinahe meine einzige Lectüre. Mit dem ästhetischen Theile der kritischen Philosophie such’ ich vorzüglich vertraut zu werden» (ebd.: 541). Es ist der Kant der Kritik der Urteilskraft, von dem sowohl Hölderlin wie Hegels Begriff “spekulativer Vernunft” ausgehen. Vgl. auch Anm. 40 und 42.

²⁵ Brief an Hegel vom 25.11.1795. Ebd.: 600.

der Schritt nicht weit, dass dem dabei realisierten Gespräch gleichzeitig öffentliche Bedeutsamkeit zuzumessen ist.

Der Brief – das Medium Brief – als Ersatz für ein Gespräch, das real nicht möglich ist, kann aber auch auf mehr deuten als die situative Verhinderung eines direkten Gesprächs. Der Reflexionsraum des “Gesprächs unter vier Augen” hat einen (wenn man so will) geschichtsphilosophischen Index.

So formuliert Hölderlin im November 1799 in einem Brief(entwurf) an Johann Gottfried Ebel: «Manche Erfahrungen, die mir nach meiner Sinnesart fast unvermeidlich begegnen mußten, haben mein Zutrauen zu allem, was mir sonst vorzüglich Freude und Hofnung gab, zum innern Bilde des Menschen und seinem Leben und Wesen so ziemlich erschüttert [...]»²⁶. Bei dieser Erschütterung geht es nun keineswegs nur um die private Befindlichkeit Hölderlins, sondern um so etwas wie objektive Desillusionierung. So fährt er fort:

Ihr Urtheil über Paris ist mir sehr nahe gegangen. Hätte mir ein anderer, der einen weniger großen Gesichtspunct, und nicht Ihr klares vorurtheilsloses Auge hätte, dasselbe gesagt, so hätte es mich weniger beunruhiget. Ich begreife wohl, wie ein mächtiges Schicksaal, das gründliche Menschen so herrlich bilden konnte, die schwachen nur mehr zerreißt, ich begreife es um so mehr, je mehr ich sehe, daß auch die grösten ihre Größe nicht allein ihrer eigenen Natur, sondern auch der glüklichen Stelle danken, in der sie thätig und lebendig mit der Zeit sich in Beziehung sezen konnten, aber ich begreife nicht, wie manche große reine Formen im Einzelnen und Ganzen so wenig heilen und helfen, und diß ists vorzüglich, was mich oft so stille und demüthig vor der allmächtigen alles beherrschenden Noth macht. Ist diese einmal entschieden und durchgängig wirksamer, als die Wirksamkeit reiner selbstständiger Menschen, dann muß es tragisch und tödtlich enden, mit Mehreren und Einzelnen, die darinnen leben. Glüklich sind wir dann, wenn uns noch eine andere Hofnung bleibt! Wie finden Sie denn die neue Generation, in der Welt, die Sie umgiebt?²⁷

Es gibt nicht viele Texte, die in vergleichbar eindringlicher Weise das Psychogramm enttäuschter politischer Erwartungen skizzieren. Haben wir es hier mit dem Brief als Notbehelf zu tun, den Hölderlin fünf Jahre vorher Hegel gegenüber angesprochen hatte?

²⁶ An Ebel, Nov. 1799. Ebd.: 845-46.

²⁷ Ebd.: 846f.

Die Rede vom Notbehelf hat im Werk Hölderlins eine große Resonanzspur. An einer der exponiertesten Stellen seiner *Anmerkungen zur Antigonä* heißt es, es sei «ein großer Behelf der geheimarbeitenden Seele, daß sie auf dem höchsten Bewußtseyn dem Bewußtseyn ausweicht [...]»²⁸. Und den Brief, den er an Casimir Ulrich Böhlendorff aus Nürtingen nach seiner Rückkehr aus Bordeaux schreibt, schließt er mit dem Absatz: «Schreibe doch nur mir bald. [...] Die Psyche unter Freunden, das Entstehen des Gedankens im Gespräch und Brief ist Künstlern nöthig. Sonst haben wir ja keinen für uns selbst [...]»²⁹.

Nun sind wir von 1794 auf November 1802 vorgeprescht – da liegen, das muss hier nicht näher ausgeführt werden, bei Hölderlin Welten dazwischen.

Deshalb noch einmal zurück zu unserem Ausgangsbrief – den an Niethammer vom Februar 1796 und dem (für unsere Überlegungen) zentralen Satz, mit dem Hölderlin sein Treffen mit Schelling charakterisiert: «Wir sprachen nicht immer accordirend miteinander, aber wir waren uns einig, daß neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können»³⁰.

Warum können neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden? – hier hilft vielleicht ein Blick auf den Text bzw. das Textfragment, dem Hölderlin den Titel *Philosophische Briefe* hatte geben wollen.

5.

Die Warum-Frage stellt sich als Frage, was verstehen heißt: Wenn Verstehen durch keine theoretische Konstruktion – durch keine “Regierung der Vernunft”³¹ – garantiert oder ersetzt werden kann, wenn Verstehen mehr bedeutet als einen bedeutungsidentischen Transfer mentaler Daten (resp. “mental contents”: die englische Bezeichnung ist hier deskriptiv plastischer).

Im *Fragment philosophischer Briefe* – Hölderlins Antwort auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* – heißt es:

²⁸ Anmerkungen zur Antigonä, zit. nach: Johann Christian Friedrich Hölderlin: Theoretische Schriften. Mit einer Einleitung hrsg. v. Johann Kreuzer. Hamburg 1998: 104 (Im Folgenden: ThSch).

²⁹ Brief (bzw. Entwurf eines Briefes) an Casimir Ulrich Böhlendorff vom November 1802, MA II: 922 (vgl. auch MA III: 550; KA III: 915-917).

³⁰ An Niethammer, MA II: 615.

³¹ Vgl. Anm. 17.

Weder aus sich selbst allein, noch einzig aus den Gegenständen, die ihn umgeben, kann der Mensch erfahren, daß mehr als Maschinen-gang, daß ein Geist, ein Gott, ist in der Welt, aber wohl in einer leben-digern, über die Nothdurft erhabnen Beziehung, in der er stehet mit dem was ihn umgiebt.³²

Die Frage, wie sich die Wirklichkeit der Freiheit, in der wir uns über die «physische und moralische Nothdurft» erheben, erhalten kann, wird zu der Frage danach, warum wir uns «eine Idee oder ein Bild machen müssen, von ihrem Geschick, das sich genau betrachtet weder recht denken ließe noch auch vor den Sinnen liege». Hölderlin antwortet auf diese Frage mit der Einsicht, «daß der Mensch auch in so fern sich über die Noth erhebt, als er sich seines Geschicks erinnern, als er für sein Leben dankbar seyn kann und mag»³³. Das Erinnern, von dem er hier spricht, steht für ein “Geschick” im doppelten Sinn: Erinnernd wird uns zunächst bewusst, dass wir der Zeit als Chronos – ihr als unumkehrbarem Vorübergehen – unterliegen. Gleichzeitig bedeutet Erinnern jenes Vermögen oder “Geschick”, das uns das Zeitliche in seiner Unumkehrbarkeit transzendieren lässt.

Erinnern besteht in der “Geschicklichkeit”, zwei oder mehrere distinkte Zeitpunkte über die Unumkehrbarkeit ihrer Sukzession hinaus und im Bewußtsein ihrer Verschiedenheit zu verbinden: darin erheben wir uns über die “Not” der Unumkehrbarkeit zeitlicher Sukzession³⁴. Dieses Sich-Erheben heißt deshalb nicht, Zeit und Endlichkeit alleine zu tilgen. Dass das nicht geht, ist eine der originären Intuitionen (würde man wohl heute sagen) Hölderlins, die er im Januar 1795 in einem Brief an Hegel festhält³⁵. Er berichtet Hegel von Fichtes *Wissenschaftslehre* und formuliert gegen «Fichtens spekulative Blätter» folgenden Kerneinwand: «[...] ein Bewußtsein ohne Ob-

³² Fragment philosophischer Briefe (ThSch: 10).

³³ Ebd.: 11.

³⁴ Zu den etymologischen Dispositiven dessen, was hier «Geschick» heißt, vgl.: «GESCHICK [...] *subst. Verb* zu schicken, “machen dasz etwas geschieht” [...] “geschicklichkeit, schicklichkeit” [...] , *fatum, quod a deo mittitur cuique* [...] , nach *heidnischen Anschauungen das schicksal als gottheit von dunkler vorstellung, das fatum, mit blind waltender machts*». Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm [1854-1960]. ND München 1984, Bd. 5: 3870-72. «GESCHICKLICHKEIT [...] 1) *beschaffenheit, namentlich die richtige, gute* [...], 2) geschicklichkeit, *accomodatio*, [...] *concinntas, opportunitas* [...] *naturanlage, [...] ingenium* [...], *geschicktheit, fähigkeit, begabung, [...] klugheit, weisheit, [...] kunst, tüchtigkeit* [...]». Ebd.: 3877-79.

³⁵ Zur Wendung “Das geht aber nicht” vgl. *MA I*: 462 (Patmos. Dem Landgrafen von Homburg, “Dritte Fassung”, V. 57f). Vgl. auch Friedrich Hölderlin: *Tutte Le Liriche*. Edizione trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a c. di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001: 1190 (Patmos. Dem Landgrafen von Homburg “Zweite Überarbeitung”, V. 57f).

ject ist aber nicht denkbar, und wenn ich selbst dieses Object bin, so bin ich als solches notwendig beschränkt, sollte es auch nur in der Zeit seyn, also nicht absolut; also ist in dem absoluten Ich kein Bewußtsein denkbar, als absolutes Ich hab ich kein Bewußtsein, und insofern ich kein Bewußtsein habe, insofern bin ich (für mich) nichts, also das absolute Ich ist (für mich) Nichts»³⁶. Das Sich-Erheben über die “Not” endlichen Daseins erfüllt sich erst dann, wenn es Zeit als Bedingung endlichen Daseins nicht aus-, sondern einschließt. Die Figur der Erfahrung, in der sich das erfüllt, nennt Hölderlin den Dank des Erinnerns.

Was hierbei Dank heißt, wird nun nicht dadurch realisiert, geschweige mitgeteilt, daß wir auf “vor den Sinnen liegende” oder moralisch zu postulierende Objekte zeigen. Wenn der Dank des Erinnerns nun nicht durch ein “Zeigen auf” mitgeteilt werden kann, bleibt nur übrig – sofern er mitgeteilt werden soll –, dass er selbst gezeigt werden muss bzw. “sich zeigt”. Das lässt die Figur der Erfahrung, die der Dank des Erinnerns beschreibt, produktiv werden.

Der Dank des Erinnerns erfordert, er *ist* ein Tun. Das unterscheidet ihn (als praktisch werdendes Erinnern) sowohl vom “Gedächtnis” wie von den “Gedanken”. Die «Befriedigung» die der Dank des Erinnerns bedeutet, kann «weder bloß in Gedanken, noch bloß im Gedächtniß wiederholt werden»³⁷. Mag für das Gedächtnis wie die zeitentrückte Logik der Verstandesbegriffe zutreffen, dass sie einer Selbstübersetzung in Zeichen und Töne nicht bedürfen, so gilt dies nicht für den Dank des Erinnerns. Denn von seinem “Geschick” müssen wir uns, da er mit den Gegenständen, auf die er sich bezieht, nicht zusammenfällt, eine Idee oder ein Bild machen, damit der Dank sowohl wie der Gegenstand, dem er gilt, “vor den Sinnen liegt”. Was Dank – als wiederholendes Zurückkommen – heißt, will hervorgebracht werden. Das gilt insbesondere, wenn es «Bedürfniß der Menschen» ist, «[...] ihre verschiedenen Vorstellungsarten vom Göttlichen [...] sich einander zuzugesellen, und so der Beschränktheit, die jede einzelne Vorstellungsart hat und haben muß, ihre Freiheit zu geben, indem sie in einem harmonischen Ganzen von Vorstellungsarten [bzw. von Lebensweisen] begriffen ist»³⁸. Wir können unser Erinnern nicht lesen, deshalb muss es in

³⁶ An Hegel, 26. Januar 1795, *MA* II: 568f. – Vgl. dazu Johann Kreuzer: «Und das ist noch auffallender transzendent, als wenn die bisherigen Metaphysiker über das Daseyn der Welt hinaus wollten»: Hölderlins Kritik der intellektuellen Anschauung. In: *Metaphysik und Metaphysikkritik in der Klassischen Deutschen Philosophie*. Hrsg. v. Myriam Gerhard, Annette Sell u. Lu de Vos. Hamburg 2012: 115-132.

³⁷ Fragment philosophischer Briefe (ThSch: 12).

³⁸ Vgl. ebd.: 11.

Formen übersetzt werden, um es selbst erinnern zu können. Als das wirkliche “Subjekt” der Erinnerung erweist sich so ein intersubjektives Bedürfnis. Das “Sich-einander-Zugesellen” umschreibt die Form, in der der Dank des Erinnerns produktiv erscheint, um sich zeigen und mitgeteilt werden zu können.

Die unmittelbarste Art dieses Sich-einander-Zugesellens ist das Gespräch – als Praxis “gemeinsamen Geistes”. Ist solche Praxis real nicht mehr oder noch nicht möglich, braucht es Statthalter. Als ein solcher Statthalter kann der Brief gelten. Für das Bedürfnis, das hier zugrunde liegt – das Bedürfnis, sich einander zuzugesellen –, gibt es eine interessante Quer-Verbindung in Kants *Kritik der Urteilskraft* hinein. Im § 40 (Vom Geschmacke als einer Art *sensus communis*) heißt es: «Die Geschicklichkeit der Menschen, sich ihre Gedanken mitzuteilen, erfordert auch ein Verhältnis der Einbildungskraft und des Verstandes, um den Begriffen Anschauungen und diesen wiederum Begriffe zuzugesellen [...]. Nur da, wo Einbildungskraft in ihrer Freiheit den Verstand erweckt, und dieser [...] die Einbildungskraft in ein regelmäßiges Spiel versetzt: da teilt sich die Vorstellung, nicht als Gedanke, sondern als inneres Gefühl eines zweckmäßigen Zustandes des Gemüts, mit»³⁹. Es genügen weder nur “Begriffe” (mentale Vorstellungen), um sich mitteilen, noch nur (das Zeigen auf) Anschauungen, um sich verständlich machen zu können. Beides sind egologische Restriktionen bzw. mentale Autismen. Wir können, um es noch einmal zu wiederholen, nicht lesen, auch nicht dechiffrieren, was “im” Erinnern ist – was wir je individuell erinnert haben. Deshalb braucht es Formen der Äußerung, durch die und in denen wir uns zu dem, was als Spiel von Einbildungskraft und Verstand je individuell in uns vorüberzieht, zu verhalten vermögen. Diese Formen der Äußerung sind nur Zeichen des “inneren Gefühls”, in dem sich das Gelingen eines Sich-Mitteilens bezeugt. Aber *nur* in solchen Zeichen ist es möglich, dass sich der “zweckmäßige Zustand des Gemüts”, der Verstehen meint, selbst mitteilt. Erst dadurch, dass er in Zeichen gezeigt wird, wird der Dank des Erinnerns wirklich.

6.

Diese Einsicht nötigt zum Hinweis, was der Anlass war für Hölderlins *Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*: die Kritik an denen Schillers. Dabei geht es nicht nur um den Punkt, dass Schiller «doch [...] einen

³⁹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. § 40, B 160/161. In: *id.*: Werke (wie Anm. 11), Bd. 9: 228.

Schritt weniger über die Kantische Gränzlinie gewagt» habe hat, als er «hätte wagen sollen [...]», wie Hölderlin im Oktober 1794 an Neuffer geschrieben hatte⁴⁰. Der Schritt, um den es hier geht, wird mit der Antwort auf die Frage virulent, ob auch ästhetischer Erfahrung der Status verallgemeinerbarer Erkenntnis zukommt. Für Hölderlin kommt ihr dieser Status zu, und es ließe sich gut zeigen, dass das mit der Deduktion der reinen ästhetischen Urteile in der *Kritik der Urteilskraft* durchaus übereinkommt⁴¹. Das ist aber eher eine Kleinigkeit im Vergleich zur Kritik, die Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung* gilt.

Hier reagiert Hölderlin insbesondere auf das Loblied eines “ästhetischen Staates” allergisch, das sich am Ende dieser Briefe vorgebildet findet, von dem es heißt, daß er “die Gesellschaft” wirklich machen könne, «[...] weil er den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht»⁴². Hölderlin hat das sogleich als jene «Nothdurft» registriert, in der die Menschen gerade kein «menschlich höheres Leben leben»⁴³. Das gilt nicht weniger für das «fröhliche [...] Reich [...] des Spiels und des Scheins, worin [der ästhetische Bildungstrieb] dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet [...]»⁴⁴. Entbindung vom Zwang wird hier entweder zum Festspiel (in) einer Parallelwelt zur Realität der Politik oder es mutiert – buchstäblich als entfesselter Zwang – zur realen Despotie eines “ästhetischen Staats”, dessen Wille, alle Bereiche gesellschaftlichen Zusammenlebens zu durchformen, sich in der Ästhetisierung des Politischen erfüllt.

Zwar hat Schiller das Programm einer “ästhetischen Erziehung” jenem Rückfall in die Gewalt bloßer Natur gegenübergestellt, die mit der jakobinischen *terreur* die Versprechen der Französischen Revolution lügendgestraft

⁴⁰ An Neuffer, 10. Oktober 1794, *MA II*: 550f.

⁴¹ So stellt Kant im § 39 der *Kritik der Urteilskraft* fest, dass wir mittels der «Lust am Schönen» auf ein Verfahren der Urteilskraft stoßen, «welches sie auch zum Behuf der gemeinsten Erfahrung ausüben muß [...]». Entsprechend muss das, was in ästhetischer Erfahrung bewusst wird, «bei jedermann auf den nämlichen Bedingungen beruhen» und ein Verfahren anzeigen, welches «auch zum gemeinen und gesunden Verstande erforderlich ist, den man bei jedermann voraussetzen darf». Kant: *Kritik der Urteilskraft*. § 39, B 155 (wie Anm. 11), Bd. 9: 224. Ästhetische Erfahrung hat deshalb verallgemeinerbaren Status, weil an ihr die Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung selbst bewusst werden.

⁴² Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. 27. Brief. In: *id.*: *Theoretische Schriften*. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/M. 1992: 674.

⁴³ Vgl. *Fragment philosophischer Briefe* (ThSch: 11).

⁴⁴ Vgl. Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. 27. Brief (wie Anm. 43): 673.

hatte. Aber muss deswegen «jede[r] Versuch einer [...] Staatsveränderung [...] für unzeitig» und zur «Insurrektion» erklärt werden?⁴⁵ Muss deswegen eine “ästhetische Ordnung” gesellschaftlichen Zusammenlebens zum Vorbild seines politischen Gelingens bzw. als ein solches Vorbild fingiert werden? Ist es einem mit der Bestimmung des ästhetischen Sinns wirklich ernst, wenn man “Schönheit” im Sinne geformten Daseins zur Vorbedingung politischer Freiheit macht und dies zu jener Stufenfolge führt, dass der Mensch in «seinem physischen Zustand [...] die Macht der Natur» bloß erleide, «in dem ästhetischen Zustande» sich dieser «Macht» entledge, um sie «in dem moralischen zu beherrschen»⁴⁶?

Es ist die Zumutung einer Zwei- oder sogar Mehrfacheilung, mit der wir uns hier konfrontiert finden: in das Dasein einer “bloßen”, zu bezähmenden Natur – in die Zwangsveranstaltung einer moralunterworfenen Existenz – in die ästhetische Sphäre schließlich als einem von allen Zwängen befreiten «fröhlichen Spiele», in dem fessellose Zwanglosigkeit herrsche.

Insbesondere zwei Punkte sind es, mit denen Schillers Konzept bei Hölderlin Widerspruch erzeugt.

Erstens wird der ästhetische Sinn – der Sinn für die Evidenz der Erfahrung des Schönen wie der Sinn, den diese Erfahrung hat – von Schiller zu einem «Werkzeug» funktionalisiert und so auch benannt: «Dieses Werkzeug [zur Veredelung des Charakters unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung] ist die schöne Kunst [...]». Das «Grundgesetz» der Erfahrung des Schönen, «Freiheit zu geben durch Freiheit», findet sich instrumentalisiert und damit in seinem Kern demontiert⁴⁷.

Zweitens spricht Schiller davon, dass der durch die ästhetische Erziehung zu befördernde «Geschmack» allein «Harmonie in die Gesellschaft» bringe, «weil er Harmonie in dem Individuum stiftet»⁴⁸. Stellt das nicht einen Selbstwiderspruch dar: Harmonie dadurch stiften zu wollen, dass man zuerst das «Individuum» aus den Vergesellschaftungsformen, in denen es sich vorfindet, herauslöst, um dann aus solchen vielen Vereinzelten “gesellige Charaktere” und “Harmonie in die Gesellschaft” hervorgehen zu lassen? Die “Subjekte” werden dabei auf atomisierte Objekte reduziert. Der

⁴⁵ Ebd. (7. Brief): 578, 580.

⁴⁶ Ebd. (24. Brief): 648.

⁴⁷ Zu «Freiheit zu geben durch Freiheit» als dem «Grundgesetz» im «ästhetischen Staat» als des «Reichs [...] des schönen Umgangs» vgl. ebd. (27. Brief): 673f.; zur schönen Kunst als «Werkzeug» vgl. ebd. (9. Brief): 583.

⁴⁸ Vgl. ebd. (27. Brief): 674.

Gedanke, dass das, was Subjekt meint, im begriffenen Bedürfnis von Intersubjektivität gründet und darin sich überhaupt erst bildet, kommt dabei nicht vor.

Deshalb setzt Hölderlin dem parzellierten “Individuum” den Dank des Erinnerns und die Geschicklichkeit des Sich-Mitteilens entgegen. Der Dank des Erinnerns wie die Sprachwirklichkeit der Erinnerung leiten nicht in einen “ästhetischen Staat” über. Sie gehen vielmehr vom Bedürfnis “Intersubjektivität” aus. Sich mitgeteilt zu finden ist kein “Staat im Staate”, sondern reproduziert die Wirklichkeit von Selbstbestimmung, die der Gedanke der Freiheit meint, schon jetzt. Ob sich damit ein “ästhetischer Staat” machen lässt – und sei es in der verkleinerten Variante von «einigen wenigen auserlesenen Zirkeln», auf die ihn Schiller am Schluss seiner *Briefe* und mit ihm das Programm einer “ästhetischen Erziehung” verkleinert⁴⁹ –, ist eine nachrangige und leicht den ästhetischen Sinn in sein Gegenteil verkehrende Frage. Es sei, schreibt Hölderlin im Februar 1801 an Landauer, «am Ende [...] doch wahr, je weniger der Mensch vom Staat erfährt und weiß, die Form sei, wie sie will, um desto freier ist er»⁵⁰. Das als Resignation oder als Äußerung eines unpolitisch Gewordenen zu verstehen, wäre falsch. Nicht in einer ästhetischen oder ästhetisierten Form von Herrschaft – auch nicht in einem vom Formprinzip durchherrschten «Reich des schönen Scheins», das Schiller zum Fluchtpunkt ästhetischer Erziehung werden lässt – erfüllt sich der Sinn des ästhetischen Sinns, sondern in der Überwindung von Herrschaftsbedürftigkeit.

7.

Doch kehren wir zum Thema des Briefs zurück. – Vielleicht hat gerade die eben zitierte Feststellung aus dem Brief an Landauer gezeigt, was Hölderlin in seinen Briefen realisiert hat: imaginativ praktizierte Rede.

Imaginativ praktizierte Rede: Das ist ein Sprechen, das im Geben von Zeichen sein Gegenüber imaginativ gegenwärtig hat – das versucht, sich darauf einzustellen, vermutlich auch versucht, gemeinsames Vorverstehen, d.h. eine gemeinsame Geschichte, einzubauen, indem sie durch das Aufrufen von Erfahrungsdaten einbezogen wird⁵¹.

⁴⁹ Vgl. 27. Brief, Anm. 22. Ebd.: 676.

⁵⁰ An Landauer, zweite Februarhälfte 1801, *MA* II: 895.

⁵¹ Wilhelm v. Humboldt hat es als «Wesen» der als Tätigsein zu verstehenden Sprache charakterisiert, dass das «Wort [...] nicht [...] etwas schon Hervorgebrachtes mit[theilt]». Es «enthält auch nicht einen schon geschlossenen Begriff, sondern regt bloss an, diesen mit selbstständiger Kraft [...] zu bilden. Die Menschen verstehen einander nicht dadurch, dass

Dass Hölderlin die Sicherheit des Sprechens, aus der heraus das möglich wird – die kontextuelle Rahmung, die es braucht, um mittels Zeichen auf der Klaviatur eines Lebens- wie Erfahrungskontextes spielen zu können⁵² –, immer brüchiger geworden ist, davon geben gerade auch seine Briefe Zeugnis. Sie bezeugen zugleich die Schutzbedürftigkeit des Raums Intimität oder Privatheit, der solche Sicherheit überhaupt erst ermöglicht.

Ehe wir zum Beleg dieser Schutzbedürftigkeit der Bedingungen der Möglichkeit (nicht nur) imaginativ praktizierter Rede kommen – einem Zitat aus der Schlussequenz des Briefes an Casimir Ulrich Böhlendorff vom November 1802 – scheint mir der Hinweis wichtig, dass das Brüchigwerden der Rahmungen, die es ermöglichen, zwanglos und un gelenkt auf der Klaviatur eines Lebens- wie Erfahrungskontextes eigene Töne anzuschlagen, gegen dieses Brüchigwerden, nicht gegen die dafür nötigen Rahmungen spricht.

Nun also – zum Schluss – die Antizipationen sowohl der Bedingungen der Möglichkeit imaginativ praktizierter Rede wie deren Gefährdung, auf die Hölderlin im November 1802 Böhlendorff gegenüber zu sprechen kommt:

Die heimathliche Natur ergreift mich 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

sie sich Zeichen der Dinge wirklich hingeben, auch nicht dadurch, dass sie sich gegenseitig bestimmen, genau und vollständig denselben Begriff hervorzubringen, sondern dadurch, dass sie gegenseitig in einander dasselbe Glied der Kette ihrer sinnlichen Vorstellungen und inneren Begriffserzeugungen berühren, dieselbe Taste ihres geistigen Instruments anschlagen, woraus alsdann in jedem entsprechende, nicht aber dieselben Begriffe hervorspringen». Wilhelm v. Humboldt: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. In: *id.*: Werke in fünf Bänden. Hrsg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel. Darmstadt 1979, Bd. 3: 559. Was für Sprache insgesamt gilt, gilt für die imaginativ praktizierte Rede des Briefs natürlich insbesondere.

⁵² In der imaginativ praktizierten Rede des Briefs realisiert sich, was nicht nur für diese Rede gilt: vgl. z.B. Hölderlins Resümee gegen Ende von *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist...* (seines umfangreichsten Dokuments poetologischer Selbstverständigung), wo es heißt, dass «die schöpferische Reflexion des Künstlers» darin besteht, «daß er aus seiner Welt aus der Summe seines äußern und innern Lebens, das mehr oder weniger auch das meinige ist, daß er aus dieser Welt den Stoff [nimmt], um die Töne seines Geistes zu bezeichnen, aus seiner Stimmung das zum Grunde liegende Leben durch diß verwandte Zeichen hervorzurufen, daß er also, in so fern er mir dieses Zeichen nennt, [...] mich veranlaßt, diesen Stoff in das Zeichen überzutragen [...]» (ThSch: 61).

Prinzip und Schicksaalsweise bildend, daß uns etwas heilig ist, sein Drang im Kommen und Gehen, das Charakteristische der Wälder und das Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort und das philosophische Licht um mein Fenster ist jetzt meine Freude; daß ich behalten möge, wie ich gekommen bin, bis hierher!⁵³

Wohl nur, wenn es brieflich artikuliert ist, erlangt das Postulat, “daß ich behalten möge, wie ich gekommen bin bis hierher”, das ihm gemäße Gewicht. Deutlich wird dabei, was mit dem Bedürfnis des Sich-einander-Zugesellens auf dem Spiel steht. Nicht nur bezogen darauf ist das “und” zwischen “Dichtung und Philosophie” unverzichtbar. Der Brief an Böhlendorff wie Hölderlins Briefe insgesamt können dafür als beste Beweise gelten.

⁵³ Brief an Böhlendorff Nov. 1802, *MA* II, 921f. – Vgl. dazu auch: Johann Kreuzer: «Heimath. / Und niemand weiß». Hölderlins Heimat und Exil. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 38.2012-2013: 60-87.

* * *

Luigi Reitani
(Udine / Berlino)

La figura del chiasmo nelle lettere di Hölderlin

Abstract

This essay contends that the figure of speech *chiasmus* plays a central role in Hölderlin's oeuvre, not only stylistically but also as a form of organizing thoughts. Evidence is given through some examples taken from the poet's letters. Thus, the presence of recurring elements in Hölderlin's epistolary style, irrespective of obvious adjustments to circumstances and addressees, can be seen as the starting point for new insights into the poet's thinking and writing.

Tra i documenti più significativi del modo in cui Hölderlin reagisce agli eventi dei moti rivoluzionari in Francia c'è una lettera a Johann Gottfried Ebel (1764-1830) del 10 gennaio 1797. Come sappiamo, Ebel ha avuto un ruolo di tutto rilievo nella vita di Hölderlin. È a lui che il giovane e ancora sconosciuto scrittore deve il posto di precettore nella casa del ricco e influente banchiere Gontard a Francoforte, ed è ancora per suo tramite che Hölderlin accede a un ambiente intellettuale francofortese che è più scientifico di quanto sia letterario. Ebel, medico e naturalista, è tra l'altro autore di una guida della Svizzera che alla fine del Settecento è già diventata un libro di riferimento e persino di culto, sia per l'immagine "democratica" della confederazione elvetica che contiene, sia per il modo in cui rinnova il genere delle guide di viaggio. Ebel è però importante anche perché è uno dei non pochi intellettuali tedeschi che dopo gli eventi dell'Ottantanove si trasferisce a Parigi per seguire direttamente le vicende rivoluzionarie e partecipare in prima persona al corso della storia: un capitolo particolarmente interessante delle relazioni che gli scrittori di lingua tedesca hanno con la Francia e in genere con l'Europa alla svolta del secolo. Si deve dunque a Ebel un'informazione di prima mano su quanto sta succedendo nella capitale francese dopo la fine del Terrore, l'avvento del direttorio e l'affermazione di Napoleone Bonaparte sulla scena militare e politica. A una lettera da Parigi in cui Ebel confessa la sua delusione per la piega che stanno pren-

dendo gli eventi, Hölderlin risponde appunto il 10 gennaio del 1797. Si tratta di un documento molto noto, che in questa sede analizzerò non tanto per i suoi contenuti, ma per la forma stilistica che lo scrittore sceglie per rappresentare il proprio punto di vista sulla situazione post-rivoluzionaria. Scrive dunque Hölderlin:

Und was das Allgemeine betrifft, so hab' ich Einen Trost, daß nemlich jede Gährung und Auflösung entweder zur Vernichtung oder zu neuer Organisation nothwendig führen muß. Aber Vernichtung giebts nicht, also muß die Jugend der Welt aus unserer Verwesung wieder kehren. Man kann wohl mit Gewißheit sagen, daß die Welt noch nie so bunt aussah, wie jezt. Sie ist eine ungeheure Mannigfaltigkeit von Widersprüchen und Kontrasten. Altes und Neues! Kultur und Rohheit! Bosheit und Leidenschaft! Egoismus im Schaafpelz, Egoismus in der Wolfshaut! Aberglauben und Unglauben! Knechtschaft und Despotism! unvernünftige Klugheit, unkluge Vernunft! geistlose Empfindung, empfindungsloser Geist! Geschichte, Erfahrung, Herkommen ohne Philosophie, Philosophie ohne Erfahrung, Energie ohne Grundsätze, Grundsätze ohne Energie! Strenge ohne Menschlichkeit, Menschlichkeit ohne Strenge! heuchlerische Gefälligkeit, schaamlose Unverschämtheit! altkluge Jungen, läppische Männer! – Man könnte die Litanei von Sonnenaufgang bis um Mitternacht fortsetzen und hätte kaum ein Tausendtheil des menschlichen Chaos genannt.¹

Quello che colpisce in ciò che Hölderlin stesso definisce una litania, uno snocciolare fatti e concetti, non è solo l'evidente parallelismo dei termini, ma anche la ricorrenza di una particolare figura retorica. Questa figura è il chiasmo². A partire dall'enunciazione dell'«impressionante varietà di contrasti e contrapposizioni»³ che caratterizzerebbe l'epoca post-rivoluzionaria, Hölderlin si serve ripetutamente di costruzioni a chiasmo, spesso nella forma elementare di un'inversione semantica di aggettivi e sostantivi in enfatiche frasi ellittiche prive di un verbo («unvernünftige Klugheit, unkluge Vernunft!»⁴). Sembrerebbe dunque che la forma antitetica del chiasmo sia il modo migliore per rappresentare quella fase particolare di passaggio della società europea a nuove forme di organizzazione dopo il trauma della rivoluzione e il trapasso da un ordine costituito a un altro. L'Europa vive la

¹ *SLA* VI: 229.

² A mettere l'accento su questa ricorrenza è stato per primo Hansjörg Bay: Kultur und Chiasmus: «Revolution der Vorstellungsarten» und kulturelle Differenz bei Hölderlin. In: «Kulturrevolution: Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie» 45/46.2003: 140-146.

³ *SLA* VI: 229. Traduzioni di chi scrive, salvo diversamente indicato.

⁴ *Ibidem*.

contraddizione e l'antitesi come suo momento storico peculiare e la struttura del chiasmo si presta a esprimere adeguatamente tale situazione.

La stessa figura si ritrova non solo in altre lettere di Hölderlin di carattere politico, ma anche in ambiti epistolari più privati. In una lettera abbastanza di circostanza alla sorella della primavera del 1798, ad esempio, il rapporto tra la vicinanza degli affetti e la distanza fisica che fa avvertire ancora più profondamente il legame che unisce tra loro i familiari è espresso di nuovo in un chiasmo, questa volta all'interno di una forma di coordinazione sintattica («je [...] um so») ugualmente frequente nell'epistolario di Hölderlin:

Je länger man getrennt ist, liebste Schwester! um so glücklicher wird die Zeit, wo man einmal wieder einander näher ist, und wir haben ja die schöne Hoffnung, einander immer wieder ganz und gesund zu finden.⁵

Anche quando si tratta di esprimere temi o situazioni che non sono il dramma, o la tragedia, della storia, ma semmai la commedia della vita – peraltro sempre all'interno delle contraddizioni che caratterizzano l'esistenza – Hölderlin fa volentieri uso del chiasmo. Così, in una lettera alla madre del 12 novembre 1798, si legge:

Ordentlich lustig ist es, daß Sinklairs Mutter gerade mich so zum sorgsamem Geleiter ihres HE. Sohns bestellt, wie Sie den HE. Regierungsrath zu meinem Mentor machen. Es wird auch wirklich wenig Freunde geben, die sich gegenseitig so beherrschen und so unterthan sind.⁶

La situazione qui descritta è quella del legame di amicizia con Sinclair e il paradosso su cui il poeta garbatamente si permette di scherzare è che, come la madre di Sinclair chiede a Hölderlin di fare da guida spirituale e istanza di controllo di suo figlio, così quella di Hölderlin si rivolge a Sinclair per raccomandandogli il proprio. La figura ad incrocio è dunque utilizzata in un registro ironico e scherzoso per evidenziare le eccessive preoccupazioni materne, toccando peraltro un punto cruciale della biografia del poeta.

Ma forse più interessante di questi esempi, che si potrebbero rintracciare in abbondanza in tutti i carteggi del poeta, è una lettera all'amico Neuffer scritta probabilmente nel marzo del 1796, in cui Hölderlin si lamenta del fatto che il genere epistolare non risulta adeguato a esprimere una situazione emotiva e personale. Questa tesi fa da pendant all'affermazione, comunicata sempre per lettera a Niethammer il 24 febbraio 1796, che la stessa forma è invece la più adatta per trattare questioni di filosofia. Se dunque la lettera

⁵ *StA* VI: 269.

⁶ *StA* VI: 288.

può essere considerata come il veicolo migliore per l'analisi astratta, è proprio il terreno delle emozioni, lo stato d'animo individuale, che al contrario non si lascia fissare all'interno delle possibilità offerte dal genere (e in questo senso non è paradossale che il poeta denunci una simile presunta insufficienza ancora all'interno di una lettera).

Ich wunderte mich nicht, daß Du so lange nicht schriebst. Ich weiß ja, wie das geht; man möchte gerne dem Freunde etwas sagen, was man nicht gerade eine Woche später zurücknehmen muß, und doch wiegt uns die ewige Ebb' und Fluth hin und her, und was in der einen Stunde war ist, können wir ehrlicher weise in der nächsten Stunde nicht mehr von uns sagen, und indeß der Brief ankommt, den wir schrieben, hat sich das Laid, das wir klagten, in Freude, oder die Freude, die wir mittheilten, in Laid verwandelt, und so ists mehr oder weniger mit den meisten Äußerungen unsers Gemüths und Geistes. Die Augenblicke, wo wir Unvergängliches in uns finden, sind so bald zerstört, der Unvergängliche wird selbst zum Schatten, und kehrt nur, zu seiner Zeit, wie Frühling und Herbst, lebendig in uns zurück. Das ists, warum ich wenigstens nicht gerne schreibe.⁷

Il problema è dunque che una lettera può fissare solo un momento precario dell'eterno fluttuare dei sentimenti, destinato a essere superato già da quello successivo, e che pertanto non è in grado di rappresentare nel suo insieme la complessa totalità di una situazione emotiva.

La tesi qui esposta appare non poco sorprendente, se si considera quanto la forma epistolare debba nel Settecento la sua fortuna proprio alla sua celebrata capacità di mettere in primo piano la sfera individuale dei sentimenti, laddove lo stesso Hölderlin se ne serve nel romanzo *Hyperion*, alla cui redazione allora, nel 1796, sta intensamente lavorando. Come può giustificarsi una simile contraddizione? La questione appare in una nuova luce quando si analizzi con maggiore attenzione il dibattito sul romanzo sviluppatosi alla fine del Settecento in Germania a partire da Blanckenburg, che nel suo *Versuch über den Roman* (1774) si dichiarava appunto scettico sulle possibilità offerte dalla forma epistolare, con argomenti non dissimili da quelli espressi da Hölderlin. Blanckenburg, infatti, ritiene che l'estensore di una lettera non possa più trovarsi nella stessa situazione emotiva di quando ha vissuto ciò di cui scrive, e che dunque la lettera non sia credibile proprio nella rappresentazione immediata degli stati d'animo. Questo problema – su cui lo stesso Blanckenburg ritornerà, correggendo in parte le sue tesi, nella sua celebre recensione del *Werther* di Goethe, giudicato un esempio brillante e

⁷ *StA* VI: 204.

riuscito del genere – non deve essere stato estraneo alla complicata costruzione narrativa di *Hyperion*, in cui, come è noto, la comunicazione epistolare è impostata sulla riflessione di eventi vissuti dal protagonista nel passato⁸. Se dunque Hölderlin scrivendo a Neuffer sembra rifiutare l'ingenua pretesa di fissare uno stato d'animo in una lettera, ciò non è in contrasto, ma in assoluta coerenza con l'architettura del suo romanzo, essenzialmente riflessivo.

Colpisce, comunque, che per descrivere il fenomeno, giudicato costitutivo della natura umana, della fluttuazione dei sentimenti Hölderlin si serva ancora una volta del chiasmo, per esprimere così polarità simmetricamente contrapposte: «das Laid, das wir klagten, [hat sich] in Freude, oder die Freude, die wir mittheilten, in Laid verwandelt». In definitiva, è come se Hölderlin riconoscesse il conflitto non solo come il problema fondamentale della sua epoca – l'epoca della rivoluzione, dei cambiamenti sociali e politici, dello «untergehendes Vaterland»⁹, della «patria che declina», come si legge nella celebre glossa che inizia con queste parole –, ma anche come il principio stesso dell'esistenza umana, fondata appunto sull'alternanza di «Ebb' und Fluth», delle maree che portano l'individuo a oscillare continuamente tra situazioni estreme. Se questo è il problema fondamentale dell'uomo e della sua psicologia – nel modo in cui la concepisce l'antropologia settecentesca, come totalità dell'organismo – e se questo è il problema politico che soprattutto si pone alla società europea post-rivoluzionaria, ebbene il chiasmo è la figura retorica e di pensiero in grado di cogliere e di rappresentare al meglio questa situazione di conflitto e contrasto e non è quindi un caso se in quanto tale è quella che forse più di ogni altra ricorre nell'intero epistolario di Hölderlin.

Un altro esempio, di tutt'altro genere, è l'abbozzo di una lettera a Susette Gontard del 1799, assai nota, in cui si parla delle ore indisturbate che gli amanti hanno trascorso.

Erinnerst Du Dich unserer ungestörten Stunden, wo wir und wir nur um einander waren? Das war Triumph! beede so frei und stolz und wach und blühend und glänzend an Seel und Herz und Auge und Angesicht, und beede so in himmlischem Frieden neben einander! Ich

⁸ Sulla rilevanza della teoria di Blanckenburg per il romanzo *Hyperion* mi permetto di rimandare ai miei saggi: Luigi Reitani: La «terra incognita» del romanzo. L'«Hyperion» di Friedrich Hölderlin nelle poetiche del Settecento. In: *Teoria del romanzo*. A c. di Laura Anna Macor e Federico Vercellone. Milano 2009: 111-118; *id.*: Die terra incognita des Romans. Hölderlins «Hyperion» im Rahmen der Kulturdebatte des 18. Jahrhunderts. In: *Unterwegs zu Hölderlin Studien zu Werk und Poetik*. Hrsg. v. Sabine Doering und Johann Kreuzer. Oldenburg 2015: 27-42.

⁹ *StA* IV: 282.

hab' es damals schon geahndet und gesagt: man könnte wohl die Welt durchwandern und fände es schwerlich wieder so. Und täglich fühl'ich das ernster.¹⁰

Le due clausole «um einander» e «neben einander» circoscrivono il momento trionfale dell'amore vissuto, che viene rappresentato in una costruzione ellittica e paratattica attraverso l'accumulazione in crescendo di tre aggettivi e due participi avverbiali, riferiti a quattro sostantivi, anche essi uniti tra loro da una semplice congiunzione iterata. Il passo presenta più figure che si potenziano a vicenda. Nella successione dei sostantivi, legati foneticamente nella prima coppia dalla vocale accentata "e" e nella seconda dalla allitterazione "a" («an Seel und Herz und Auge und Angesicht»¹¹), è possibile distinguere una bipartizione semantica tra una sfera spirituale (anima e cuore, metonimia degli affetti) e una fisica (occhi e volto), laddove il primo e il quarto termine appaiono legati tra loro dall'idea, presente in molte locuzioni tedesche, che il volto sia specchio dell'anima. Si tratta, a mio avviso, ancora una volta di un chiasmo a struttura concentrica, accentuato ancor di più dall'opposizione tra il ricordo del passato (di lei) e la percezione del presente (di lui) che apre e chiude l'intero passaggio («Erinnerst Du Dich [...] Und täglich fühle ich das ernster»¹²).

L'esempio però forse più illustre di una articolazione chiastica nell'epistolario di Hölderlin è data dalla celebre prima lettera a Böhlendorff del 4 dicembre 1801, oggetto di frequenti analisi e interpretazioni, che qui non è ovviamente il caso di ripercorrere¹³. Senza entrare nel merito, mi limiterò dunque a constatare come l'intero ragionamento del poeta sia strutturato in una formulazione, che oppone e al tempo stesso incrocia i concetti di «chiarezza» e «fuoco», «precisione» e «passione», «nazionale» e «straniero», «occidente» e «oriente», «antico» e «moderno»¹⁴. Ma il campionario si potrebbe naturalmente estendere ad altri esempi.

Che cosa ci dice questo primo spoglio, schematico e certamente non esaustivo, dell'epistolario di Hölderlin in merito alla ricorrenza di una particolare figura retorica? Non si tratta, evidentemente, di un ornato. Non stiamo parlando di un mezzo che serve semplicemente a potenziare l'espressione linguistica, a dare maggior forza al discorso, ma di una figura che

¹⁰ *SLA* VI: 337.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Sulla lettera a Böhlendorff del 4 dicembre 1801, riportata in italiano in apertura di questo numero, si veda poco oltre il saggio di Marco Castellari.

¹⁴ *SLA* VI: 425-428.

prima ancora di essere stilistica è concettuale, di un modello di organizzazione del pensiero, di uno schema per comprendere la realtà della lacerazione psichica, della trasformazione rivoluzionaria, dell'amore assoluto, dell'arte e della poesia¹⁵.

Occorre porsi, a questo punto, una domanda di fondo. È la frequenza del chiasmo in Hölderlin solo un dato statistico, un'evidenza che risale a un uso spontaneo e non controllato del linguaggio, il quale, come sappiamo, si articola in forme retoriche anche a prescindere dall'intenzione consapevole di chi lo pratica? È il residuo inconscio di un sapere retorico assimilato dal poeta negli studi seminariali, oppure si tratta di una forma concettuale meditata, da porre in relazione a un preciso discorso teorico?

Dal punto di vista retorico il chiasmo è una figura tutt'altro che semplice e facile da definire. La definizione probabilmente più calzante risale a Lausberg, che nel suo celebre manuale di retorica del 1963 lo caratterizzava come un mezzo per esprimere un'antitesi nell'ordine del discorso, attraverso la disposizione incrociata di elementi corrispondenti all'interno di gruppi tra loro corrispondenti: una definizione che si rifà alla etimologia della parola, che risale alla lettera greca *chi* (χ , X), composta da due linee che s'incrociano, e che sarà ripresa nella sostanza nella manualistica successiva. Lausberg tuttavia parla dell'«in epoca moderna cosiddetto chiasmo»¹⁶. La retorica classica, infatti, non conosce questa specifica figura, il cui fenomeno è sussunto all'interno della nozione di *regressio*, ovvero di inversione. Assente in Quintiliano, il chiasmo comincia a essere preso in considerazione in quanto tale solo a partire dal Rinascimento¹⁷.

La ricerca critica su Hölderlin ha finora dedicato poca attenzione agli aspetti propriamente stilistici delle lettere, considerate soprattutto come un documento biografico e poetologico. Del resto, se c'è un campo trascurato nell'amplissimo repertorio di studi sul poeta, questo è dato proprio dall'ana-

¹⁵ Sull'importanza del chiasmo come figura di pensiero nella storia culturale si vedano i saggi raccolti nel volume *Chiasmus and Culture*. Ed. by Boris Wiseman and Anthony Paul. New York; Oxford 2014. Sulla figura del chiasmo insiste nei suoi lavori Jean-François Mattéi, che riscontra questa figura nel pensiero di Heidegger dopo l'incontro con Hölderlin. Cfr. Jean-François Mattéi: *Le chiasme heideggérien ou la mise à l'écarte de la philosophie*. In: Dominique Janicaud; *id.*: *La métaphysique à la limite. 5 études sur Heidegger*. Par et J.-F. Mattéi. Paris 1983: 49-162; *id.*: *Heidegger et Hölderlin. Le Quadripartite*. Paris 2001.

¹⁶ «Der in der Neuzeit sogenannte "Chiasmus" besteht in der Überkreuzstellung entsprechender Bestandteile in einander entsprechenden Gruppen und ist so ein die Antithese ausdrückendes Mittel der dispositio». Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*. München 1963: 127s.

¹⁷ Per un inquadramento storico si veda la voce *Chiasmus* in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. II. Hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen 1994: 171s.

lisi delle figure retoriche e stilistiche. Il tardo interesse, prettamente novecentesco, verso l'opera di Hölderlin ha fatto sì che si sviluppasse un indirizzo di ricerca fortemente caratterizzato in senso speculativo e filosofico, che ha spesso saltato a piè pari l'approccio positivisticò (es. stilistico) ai testi. Per quanto riguarda le lettere, ciò ha comportato soprattutto una loro disamina in senso psicologico, come recita il sottotitolo dell'ancora unica monografia dedicata all'epistolario, ad opera di Paul Raabe, che risale al 1963 (*Studien zur Entwicklung der Persönlichkeit des Dichters*)¹⁸. È un luogo comune di questa ricerca che lo stile di Hölderlin cambi a seconda dei singoli destinatari, e che dunque le lettere ai familiari siano scritte in un modo diverso rispetto a quelle agli amici, a Schiller e così via. Questo è stato anche il punto di partenza del convegno organizzato dalla Hölderlin-Gesellschaft a Lipsia nel 2004, le cui singole relazioni e gruppi di lavoro si concentravano appunto su diverse tipologie di lettere¹⁹. Ciò ha, a mio avviso, impedito di percepire quanto invece le lettere di Hölderlin presentino forme comuni, che sono poi alla base della sua opera lirica e narrativa. Se è vero, infatti, che le lettere di Hölderlin cambiano a seconda dei loro destinatari, ciò è dovuto alla stessa natura del genere, che è di per sé mimetico, dal momento che è nella logica stessa della comunicazione epistolare servirsi di riferimenti condivisi, privilegiando un idioletto comune. Come ogni scrittore di lettere, dunque, anche il poeta svevo orienta il suo stile su quello del destinatario e cerca di corrispondere al suo orizzonte di attesa. Tuttavia, esiste un'ampia varietà di forme stilistiche che caratterizza in toto l'epistolario di Hölderlin e che merita di essere studiata in quanto tale. Ci sono, insomma, costanti ricorrenti, di cui il chiasmo è probabilmente la più evidente.

Il mio invito è appunto quello di considerare le lettere di Hölderlin non solo come un formidabile documento per la conoscenza del suo pensiero e della sua vita, ma anche come un utilissimo repertorio delle forme (e al tempo stesso dei modelli concettuali) che ricorrono nella sua intera opera, qui rintracciabili, se non al loro grado zero – dal momento che anche la lettera è un genere strutturato –, comunque in situazioni abbastanza elementari. Ritorno quindi alla mia domanda sul chiasmo. Ne fa Hölderlin un uso incontrollato o invece consapevole?

Soffermiamoci ancora un momento sulla particolarità di questa figura. Uno sguardo alle casistiche offerte dai principali manuali di retorica mette a fuoco come il chiasmo sia particolarmente rilevante quando la corrispondenza dei termini non è puramente sinonimica, ma concettuale (si tratta del

¹⁸ Paul Raabe: Die Briefe Hölderlins. Stuttgart 1963.

¹⁹ Si vedano gli atti raccolti in «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005.

cosiddetto chiasmo “semantico”). Così nel celebre *incipit* ariostesco «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori» il rapporto tra i termini esterni e quelli interni (le donne con gli amori e i cavalieri con le armi) implica già l'individuazione di un campo semantico di afferenza. Gli stessi manuali ci insegnano che elementi costitutivi di un chiasmo possono essere non solo singole parole ma anche segmenti di un periodo o di un intero testo. La *dispositio*, ovvero la distribuzione degli elementi di un discorso, può essere dunque analizzata a livello delle microstrutture (le frasi o parti di essa), ma anche al livello macro-strutturale dell'intero testo. Un chiasmo può così essere rintracciato a più livelli. Nella sua essenza, comunque, esso può essere sintetizzato in una formula matematica che ne evidenzia il carattere «a specchio»:

$$\begin{aligned} a + b &: b + a \\ a + b, a + b &: b + a, b + a \end{aligned}$$

Questo schema di base, che lega tra loro in un rapporto simmetrico e antitetico quattro elementi raddoppiabili, può essere visualizzato anche in forma verticale come una disposizione concentrica che comprende al suo interno un numero variabile di elementi:

$$\begin{array}{c} a \\ b \\ (x) \\ b \\ a \end{array}$$

È abbastanza evidente, come ho già detto, che una simile strategia discorsiva non risponde a una semplice funzione ornamentale. Il chiasmo, insomma, non si limita a “dar sapore” alla frase, ma è un elemento generativo dello stesso discorso, un metodo compositivo e infine un modello ermeneutico che serve a capire il mondo.

Da questo punto di vista un uso “ingenuo” e non consapevole del chiasmo appare quanto meno improbabile in un autore come Hölderlin, così metodico nelle sue composizioni. Proviamo dunque a immaginare per quali canali il poeta possa essere pervenuto a questa figura.

Si è detto che la riflessione sul chiasmo, assente in epoca classica, nasce solo nel Rinascimento. La sua diffusione si deve però soprattutto a studi biblici. Il primo a prendere in considerazione il chiasmo non come ornato, ma come principio compositivo, è nel Settecento Johann Albrecht Bengel, una figura fondamentale del pietismo svevo²⁰. La sua opera maggiore è lo

²⁰ Cfr. Angelico Di Marco: *Il chiasmo nella Bibbia: contributi di stilistica strutturale*. Torino 1980: 7.

Gnomon Novi Testamenti, apparso in prima edizione nel 1742, di cui la biblioteca di Hölderlin conservava una copia: un monumentale commento analitico, scritto in latino, del Nuovo Testamento, che inaugura un approccio filologico alla Bibbia, considerata appunto nella sua dimensione testuale e non come rivelazione da interpretare teologicamente. Bengel è il primo ad occuparsi da un lato dei problemi di critica testuale, e quindi delle varianti e della restituzione di un testo il più possibile autentico, e dall'altro delle strategie compositive e retoriche del Nuovo Testamento. In questa sua analisi Bengel è anche il primo a evidenziare come il chiasmo sia una struttura portante del testo biblico e in particolare delle *Epistole*. A proposito della *Lettera agli Ebrei* egli rimarca appunto come il chiasmo sia un principio compositivo fondamentale e non un semplice ornato. Osservazioni simili si trovano nel commento al *Vangelo* di Giovanni e all'*Apocalisse*.

Hölderlin poteva così trovare nella propria biblioteca riflessioni intorno alle strategie della retorica che circolavano nella cultura europea settecentesca, e che difficilmente erano rimaste estranee ai suoi studi seminariali e teologici, anche per il grande significato dell'insegnamento di Bengel per il pietismo svevo. A questo riguardo la ricerca negli ultimi anni ha modificato l'immagine ingenua di uno Hölderlin influenzato dal pietismo fin dai suoi anni giovanili, mettendo piuttosto in rilievo il conflitto del giovane poeta con gli aspetti più chiusi e conservatori di questa tradizione spirituale. È tuttavia indubbio che alcune opere di questo movimento facciano parte del bagaglio formativo di Hölderlin, soprattutto negli anni universitari, e credo che lo *Gnomon* sia senz'altro una di queste²¹. Da qui derivano, a mio avviso, due cose: la riflessione sulla organizzazione concettuale del discorso (lo stile come logica concettuale) e l'importanza della lettera come genere letterario, che trova nelle epistole del Nuovo Testamento un modello di riferimento. In che misura queste – in particolare le *Lettere* di Paolo, la cui teologia è per Hölderlin fondamentale – agiscano come modello nella sua scrittura è ancora tutto da studiare.

Il problema qui considerato si inserisce d'altro canto nel più vasto fenomeno, diffuso negli ultimi anni del Settecento, della poeticizzazione della retorica: le strutture stilistiche si trasformano in categorie poetiche ed estetiche (e basti pensare al sublime). All'interno di questo più generale processo una rilettura stilistica delle lettere di Hölderlin può dare risultati di grande interesse.

²¹ Sull'influenza di Bengel nella filosofia della storia di Hölderlin, così come emerge dai suoi tardi inni, si veda Jochen Schmidt: *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen: «Friedensfeier» – «Der Einzige» – «Patmos»*. Darmstadt 1990.

Barbara Santini
(Padova)

*Bewusstsein, Antinomien und System
Hölderlins Auseinandersetzung mit Fichtes Philosophie
in den Briefen (1794-1796)*

Abstract

Through the analysis of the letters about Fichte's philosophy, with particular regard to the letter to Hegel (January 26th 1795), the present contribution discusses Hölderlin's understanding of the philosophical issues which are included in the concepts "consciousness", "antinomies" and "system".

1.

Kurz nach seiner aussichtsreichen Ankunft in Jena, der damaligen Symbolstadt der akademischen Gärung der Transzendentalphilosophie, erzählt Hölderlin seinem Freund Neuffer von der Begegnung mit Fichte so begeistert, dass er von ihm als der Seele Jenas schreibt, deren «Tiefe und Energie des Geistes»¹ er in niemandem vorher erkannt habe. Gerade dadurch, dass Hölderlin mit Fichte und seinem Umkreis persönlich in Berührung kommt, wird seine schon in Waltershausen angefangene Auseinandersetzung mit Fichtes Philosophie seit November 1794 und während seines Aufenthalts in Jena intensiver und wirkt sich auch nach dem plötzlichen Austritt aus jenem Milieu beträchtlich auf die Herausbildung von Hölderlins philosophischem Denken aus. Dass «Fichte's neue Philosophie»² ihn in jener Zeitspanne stark beschäftigt, schreibt er der Mutter ausdrücklich in seinem zweiten Brief aus Jena, und später kehrt er im Brief an den Bruder vom 13. April 1795 zum Thema zurück. Hier erinnert er sich an den Anfang jenes Winters, als die Durchdringung von Fichtes Sache ihm «manchmal ein we-

¹ An Neuffer, November 1794, *StA* VI: 138-141, hier 139.

² An die Mutter, 17. November 1794, *StA* VI: 141f., hier 142.

nig Kopfschmerzen»³ machte und ihm schwerer fiel als das Studium der kantischen Philosophie, das ihn daran gewöhnt hatte, «zu prüfen, ehe [...] [er] annahm»⁴.

Erstens prägt das Verhältnis zur ersten Erarbeitungsphase der *Wissenschaftslehre* Hölderlins dringliche Anstrengung, einen Schritt über Kants einheitsbedürftiges System hinaus zu tun und das offengelassene Problem dessen möglicher Vereinigung anzupacken, die er mit anderen Zeitgenossen und insbesondere mit seinem inspirierenden Modell Schiller teilt. Schiller bezieht sich nämlich auf «die neue Ansicht, welche Fichte dem Kantischen Systeme gibt»⁵ in einem Brief an Körner vom 4. Juli 1794, und dahingehend äußert er sich auch später im Herbst, als Hölderlin schon in Jena ist und die Gelegenheit hat, mit ihm darüber persönlich zu sprechen. Dass Hölderlin höchstwahrscheinlich mit Schillers Meinung vertraut ist, wonach Fichtes neues System «auf das Kantische gebaut ist, und es aufs neue bestätigt, aber doch sehr viel Neues und Großes in der Form hat»⁶, erklärt einerseits, weshalb Hölderlin gerade an Schiller die eigenen Bemerkungen über die Frage nach dem System des Denkens richtet, und legt andererseits die Vermutung nahe, dass ihre Gespräche auch von Fichtes eigens dem Systembegriff gewidmeter Schrift handeln, und zwar *Über den Begriff der Wissenschaftslehre*. Bei sorgfältiger Untersuchung markiert das Verhältnis zu Fichtes Denken ferner die hauptsächliche Bedeutung von Hölderlins Überlegungen im Rahmen der nachkantischen Konstellation, insofern er hierzu im Gegensatz zu Fichtes Grundsatzphilosophie einen originellen Standpunkt bezieht⁷ und eine philosophische Option gegen den Anspruch darauf, die Transzendentalphilosophie als eine strenge an sich abgeschlossene Wissenschaft zu rechtfertigen, in groben Linien umreißt.

Von der Auseinandersetzung mit Fichtes Philosophie und von dem strittigen Verhältnis zu deren Grundgedanken zeugen Hölderlins überlieferte Briefe von Ende 1794 bis Mitte 1796, in denen er sich entweder explizit darüber auslässt oder einige auf Fichtes Denkform eindeutig zurückführbare Thesen erörtert. Eine große Bedeutung kommt hierbei dem Brief an

³ An den Bruder, 13. April 1795, *StA* VI: 162-165, hier 164.

⁴ Ebd.

⁵ Schiller an Körner, 4. Juli 1794. In: J. F. Fichte im Gespräch: Berichte der Zeitgenossen. Hrsg. v. E. Fuchs in Zusammenarbeit mit R. Lauth und W. Schieche. Stuttgart-Bad Cannstatt 1978, Bd. 1: 129. Im Folgenden zitiert als *FiG* mit Bandangabe.

⁶ Schiller an Körner, 22. November 1794, *FiG* 1: 196.

⁷ Grundlegend ist für die Hauptthese der vorliegenden Arbeit die Interpretation von Dieter Henrich: *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*. Stuttgart 1992.

Hegel vom 26. Januar 1795 zu, weil er gewissermaßen den Schlüssel liefert, um Hölderlins nicht eindimensionale Stellungnahme zu Fichtes System zu enträtseln. Neben diesem muss Hegel noch weitere, leider verloren gegangene Briefe über diesen Stoff erhalten haben, weil er Schelling berichtet, dass Hölderlin ihm oft aus Jena schreibt und von Fichte «als einem Titanen»⁸ spricht, «der für die Menschheit kämpfe und dessen Wirkungskreis gewiss nicht innerhalb der Wände des Auditoriums bleiben werde»⁹.

2.

Dem chronologischen Faden ihrer Abfassung folgend, lassen Hölderlins Briefe nicht nur die Entwicklungslinie seiner faktischen Beschäftigung mit den damals vorhandenen und ihm verfügbaren Schriften Fichtes und den Themen von dessen Vorlesungen erkennen, die er die Gelegenheit zu besuchen hat¹⁰, sondern auch die Entfaltung eines kritischen Gedankengangs. Dessen Wegzeichen liegen in drei wiederkehrenden Schlagwörtern, und zwar Bewusstsein, Antinomien und System, anhand deren Hölderlin in seinen Briefen den Grundstein dazu legt, entscheidende, von Kant aufgeworfene und von Fichte bewältigte Probleme selbständig anzugehen, sodass er eine mögliche Fortentwicklung der Transzendentalphilosophie weit entfernt von Fichtes Modell der Selbstbegründung vorzuschlagen vermag. Bewusstsein, Antinomien und System bilden in dieser Hinsicht nicht nur die von Kant herrührenden Schlüsselbegriffe der Transzendentalphilosophie, sondern sie signalisieren auch und vor allem die fraglichen Schwerpunkte, in Beziehung auf deren Lösung sich das Spannungsfeld der nachkantischen Philosophie und insbesondere der Verwandlung des transzendentalen Denkansatzes erschließt. Die in den Briefen gut belegte Kenntnis der kantischen Philosophie liefert Hölderlin hierfür ein festes begriffliches Instrumentarium, um erstens über jene Schwerpunkte mit Fichte ins Gespräch zu treten und zweitens Einwände gegen ihn vorzubringen.

Unter Bewusstsein, Antinomien und System sind eigentlich drei Grundfragen zu verstehen, von denen jede einzeln betrachtet ein nicht preisgebendes Kernstück des transzendentalen Denkansatzes betrifft. Alle drei miteinander verbunden kennzeichnen die gesamte Triftigkeit der kantischen Ansicht und bedingen ferner die der Projekte von Kants Nachfolgern, die schon gegebenen Resultate der Transzendentalphilosophie durch

⁸ Hegel an Schelling, Ende Januar 1795, *FiG* 1: 238.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. An Neuffer, November 1794, *StA* VI: 140; An die Mutter, 17. November 1794, *StA* VI: 142; An Neuffer, 19. Januar 1795, *StA* VI: 152.

die Hervorbringung ihrer fehlenden Prämissen¹¹ zu ergänzen. Dem ersten Schlüsselbegriff "Bewusstsein" entspricht die ursprüngliche Frage nach den formalen Bedingungen des Wissens, die bei Kant in der Suche nach einem Geltungs- und Objektivitätsgrund besteht, während sie bei seinen Nachfolgern zur Forderung nach einem genetischen Herleitungs- und Konstitutionsgrund wird. Was den zweiten Schlüsselbegriff "Antinomien" anbelangt, stellt sich das Problem der Gegensätzlichkeit zwischen dem idealistischen und dem realistischen Erklärungsmodell, durch das man über das sowohl erkenntnistheoretische als auch praktische Verhältnis von Ich und Welt anders Rechenschaft ablegt. Mit dem dritten Schlüsselbegriff "System" hängt das höhere umstrittene Denkpotezial zusammen, dessen Entfaltung das kantische vernünftige Bedürfnis nach der architektonischen Einheit des Wissens und nach einem sie ermöglichenden Ordnungsprinzip in den nachkantischen Anspruch darauf verwandelt, das systematische Ganze des menschlichen Wissens zu etablieren und es auf einem ersten und an sich selbst ersichtlichen Grundsatz zu begründen.

In seinen Briefen zeigt Hölderlin, mit besonderen Entscheidungselementen von Kants Instrumentarium vertraut zu sein und an diese anzuknüpfen, um eine Stellungnahme zu den ins Feld geführten Grundfragen aufzubauen. In Beziehung auf die erste, und zwar die Frage nach den a priori-Wissensbedingungen, hält Hölderlin an der Annahme fest, nach der sie durch eine reine Einsicht des Ich in sich selbst weder zugänglich noch viel weniger bestimmbar sind. Dem Ich ein solches Vermögen zuzugestehen, widerstreitet eindeutig der kantischen Leugnung, dass das transzendente Subjekt zur intellektuellen Anschauung positiv fähig ist, und bringt eine Konzeption des Bewusstseins bei Fichte mit sich, wogegen Hölderlin im berühmten Brief an Hegel vom 26. Januar 1795 gerade kraft der Anlehnung an jene These Kants zwei Einwände erhebt. Derselbe Brief liefert außerdem wichtige Angaben über die zweite Grundfrage, nicht nur weil er darauf hinweist, dass sich Hölderlin für die problematische Erklärung der Gegensätzlichkeit zwischen dem Ich und der Welt an der Lösung der Antinomie der teleologischen Urteilskraft orientiert, sondern auch weil er die Vermutung nahelegt, dass die *Kritik der Urteilskraft* den treffenden Rahmen des Gesprächs mit dem «ser merkwürdigen Gedanken»¹² Fichtes in Ansehung der

¹¹ Schelling an Hegel, 5. Januar 1795, *FzG* 1: 225.

¹² An Hegel *StA* VI: 156. Zu diesem Zusammenhang siehe Violetta Waibel: «With Respect to the Antinomies, Fichte has a Remarkable Idea». Three Answers to Kant and Fichte – Hardenberg, Hölderlin, Hegel. In: Fichte, German Idealism, and Early Romanticism. Fichte-Studien Supplementa 24. Ed. by D. Breazeale and T. Rockmore. Amsterdam; New York 2010: 301-326.

Antinomien bilden kann. Zur dritten Grundfrage, die sich um die Herstellbarkeit eines Vernunftsystems allen Wissens dreht, äußert sich Hölderlin mit einem klaren Vorbehalt gegen den Anspruch auf die Abgeschlossenheit, der auf die Leistungsfähigkeit, ein sowohl formales als auch materiales Einheitsprinzip des Systems zu bestimmen, direkt angewiesen ist. Hierzu greift Hölderlin im Brief an Schiller vom 4. September 1795 auf die geometrische Metapher der unendlichen «Annäherung des Quadrats zum Zirkel»¹³ zurück, um einerseits seine «Idee eines unendlichen Progresses der Philosophie»¹⁴ zu veranschaulichen, und andererseits die dem Begriff vom System des Denkens innewohnende Schwierigkeit hervorzuheben. Da der Systembegriff die Idee der absoluten vollendeten Totalität konstitutiv miteinbezieht, würde er verlangen, eine Übersichtsdurchdringung des Unendlichen zustande zu bringen, die nichts Anderes als ein Widerspruch in sich darstellt. In der Anwendung jener Metapher lässt sich die grundlegende Spannung zwischen der distributiven Einheit des Verstandes und der kollektiven Einheit der Vernunft erblicken, mit der Kants kritische Untersuchung über die Grenzen und die Möglichkeiten des menschlichen Erkenntnisvermögens ihren Höhepunkt erreicht. Dass Hölderlin zudem das System des Denkens ebenso wie das System des Handelns nur unter der unerfüllbaren Voraussetzung der Unsterblichkeit¹⁵ im Sinne «einer gränzenlosen Zeit»¹⁶ für realisierbar hält, bekräftigt als Erstes das Bild der asymptotischen Annäherung zum grenzenlosen Ideal des Wissens¹⁷. Zweitens gibt dieses Argument auch zu bedenken, dass Hölderlin bei seiner Polemik gegen den Anspruch auf die vorhandene Wissensvollendung einen Gegenstück-Begriff nach dem Modell von Kants intuitivem Verstand ebenso gebraucht, wie er gegen die Theorie des absoluten Ich die kantische Auffassung der intellektuellen Anschauung als bloß negativen Grenzbegriff geltend macht¹⁸. Aus dieser kritischen Einstellung zur erheblichsten nachkantischen Herausforderung, die hier insbesondere von Fichte aufgegriffen wird, ergibt sich schon, dass Hölderlin insofern der kantischen Konzeption eines transzendentalen Systems der Vernunft treu bleibt, als er unter System-Instanz das Bedürfnis danach versteht, anhand eines regulativen zweckmäßigen Prinzips eine ein-

¹³ An Schiller, 4. September 1795, *StA* VI: 180f., hier 181.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ *Hermokrates an Cephalus*, *StA* IV: 213.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. Johann Kreuzer: Hölderlins Kritik der intellektuellen Anschauung. In: *Platonismus im Idealismus. Die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie*. Hrsg. v. B. Mojsisch u. O. F. Summerell. München; Leipzig 2003: 119-137.

zig und allein formale Einheitsgliederung aller Rationalitätsdimensionen zu erbringen.

3.

Aus der Art und Weise, wie in seinen Briefen die Schlüsselbegriffe “Bewusstsein”, “Antinomien” und “System” zur Sprache kommen, lässt sich folgern, dass sich Hölderlin nicht nur mit den sie betreffenden Grundfragen eingehend befasst, sondern auch dass er sich ihrer engen Verknüpfung bewusst und daran interessiert ist. Beim Lichte der Briefe besteht nämlich kein Zweifel, dass Hölderlin die Suche nach einer einheitsstiftenden Denkform mit der nachkantischen und ihm zeitgenössischen Generation gemeinsam hat, die die Möglichkeitsbedingung für die systematische Schlichtung aller von Kant herrührenden Gegensätze in einem Ganzen als Absoluten sieht. Dass er einen eigenen Gedanken zu jener problematischen Verknüpfung hat, geht klar aus einer Passage des schon oben erwähnten Briefs an Schiller vom 4. September 1795 hervor, in dem sie als in der «Forderung, die an jedes System gemacht werden muß, die Vereinigung des Subjects und Objects in einem absoluten – Ich oder wie man es nennen will»¹⁹ kurz gefasst ersehen werden kann. In einer anderen ganz wichtigen Briefpassage liegt sein dezidiertes Interesse daran offen zutage, der Gegensätzlichkeit an sich auf den Grund zu gehen und sie endgültig durch die gedankliche Herausfindung eines Einheitsprinzips zu versöhnen. Es geht um den verheißungsvollen Brief an Niethammer vom 24. Februar 1796, in dem Hölderlin hinsichtlich der geplanten Abfassung seiner *Neue[n] Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* die Absicht verkündet, ein Prinzip zu finden, «das mir die Trennungen, in denen wir denken und existieren, erklärt, das aber auch vermögend ist, den Widerstreit verschwinden zu machen, den Widerstreit zwischen Subject und dem Object, zwischen unserem Selbst und der Welt, ja auch zwischen Vernunft und Offenbarung»²⁰. Gerade in der Durchdringung des Prinzips und in der von ihm verlangten theoretischen Leistung liegt der Schwerpunkt von Hölderlins philosophischer Perspektive, in Anbetracht dessen die Auseinandersetzung mit Fichte als kritischer Gedankengang durch die Wegzeichen Bewusstsein, Antinomien und System nachvollzogen und ergründet werden kann. Zwischen Fichte und Hölderlin besteht ein derart einschneidender Unterschied in der Betrachtungsweise sowohl der Notwendigkeit des Prinzips als auch seiner sich daraus ergebenden Auf-

¹⁹ *SLA* VI: 181.

²⁰ An Niethammer, 24. Februar 1796, *SLA* VI: 202f., hier 203.

gabe, dass er sich unmittelbar auf die Begriffsbestimmung des Prinzips und die Denkform des Zugangs zu ihm auswirkt und von Anfang an ihr Projekt, über die kantischen Grenzen hinauszugehen, als ganz abweichend bedingt.

Aus der Überzeugung, dass das kritische System Kants der Festigkeit entbehrt und deshalb ohne einen wirksamen Schutz den skeptischen Gegenargumenten ausgesetzt ist, entsteht Fichtes Suche nach einem Prinzip, das die Transzendentalphilosophie insofern unerschütterlich macht, als es an sich imstande ist, die vollständige genetische Deduktion aller a priori-Grundsätze des Wissens und zugleich die geordnete Durchgliederung alles menschlichen Wissens zu liefern. Dass die Transzendentalphilosophie wissenschaftlich sein kann und sie sich als unanfechtbar fundiert erweist, hängt somit für Fichte von der Bestimmung eines Prinzips ab, das die Bedingungen des intensiven und extensiven Aufbaus vom System des menschlichen Wissens dadurch erfüllt, dass es sowohl der erste unbedingt gewisse Grundsatz einer deduktiven Denkverkettung als auch das Kriterium für die Ganzheit des Wissens ist. Das einzige dazu taugliche Prinzip, diesen Leistungen nachzukommen, ist nach Fichtes Ansatz das absolute, sich setzende Ich, worauf sich sein gesamtes Projekt, die Transzendentalphilosophie zum Wissenssystem des empirischen Bewusstseins zu erheben, stützt. Dessen Gelingen ist auf die Bestimmung des einzigen Prinzips als absolutes Ich sowie auf die Darstellung von diesem als genetischem Grund angewiesen, der das Bewusstsein als solches ermöglicht und dessen Wissenssystem herstellt. Ins Detail eingehend stützt sich das Projekt der *Wissenschaftslehre* gleichzeitig auf den Grundgedanken der absoluten Setzung des Ich und auf das unvermeidlich kreisförmige Verfahren der abstrahierenden Reflexion, dank deren die Ich-Selbstsetzung dem Denken als der unbedingte Grundsatz zugänglich wird, welcher allem Bewusstsein zugrunde liegen muss. Als ein unvermeidlicher Zirkel des menschlichen Wissens bezeichnet Fichte den Sachverhalt, wonach sich das erste Prinzip am Anfang nur als Voraussetzung setzen lässt, und es sich erst durch dessen Darstellung, die die begründende Leistung des Prinzips selbst durchführt, als berechtigt erweist. Das Systematisierungsbedürfnis der kantischen Philosophie deckt sich aus Fichtes Perspektive mit dem Anspruch darauf, die transzendente Subjektivität genetisch auf die höchste Einheit des Bewusstseins zurückzuführen und sie daraus in Bewegung nachzuvollziehen. Dass eine solche genetische Ableitung nur im Inneren des Zirkels zwischen der Voraussetzung und der Darstellung des ersten Prinzips zustande kommen kann, macht die Begründung des Wissenssystems des empirischen Bewusstseins letztlich unter der Bedingung möglich, sie als Selbstberechtigung des transzendentalen Denkansatzes zu erbringen.

Im Unterschied dazu begibt sich Hölderlin auf die Suche nach einem Prinzip, um die der transzendentalen Subjektivität innewohnende Spannung zu enträtseln sowie ferner der Trennung des Bewusstseins selbst auf den Grund zu gehen. Dementsprechend verlangt er danach, dass es Aufgabe des Prinzips sei, die Vereinigung der Spaltungen zu ermöglichen, in denen sich jedermann konstitutiv in seinem Verhältnis zur Welt befindet. Sich an das kantische Vorbild anlehnd hält Hölderlin ein solches Einheitsprinzip in theoretischer Hinsicht für unbestimmbar und nicht bestimmend, sodass es dem Denken einzig in der Form einer Voraussetzung zugänglich wird. Im Gegensatz zu Fichte schlägt Hölderlins Versuch, Licht in die Grundlage des Bewusstseins zu bringen, nicht die Richtung einer genetischen Erklärung ein, und noch weniger ist er mit dem Konzept eins, ein sich rechtfertigendes System des menschlichen Wissens herzustellen. Nicht nur erhebt seine Forschung nach der Bewusstseinsseinheit keinen Anspruch darauf, die Transzendentalphilosophie wissenschaftlich als vollendetes System zu festigen, sondern infolge ihrer Ergebnisse lässt sie vielmehr erkennen, dass ein System ganz im Gegenteil zu Fichtes Modell nur als unendliche Annäherung denkbar ist.

Nach Hölderlins Einstellung zum Problem des Prinzips und dessen theoretischer Leistung überschneiden sich die Einheit-Instanz und die System-Instanz nicht, wie es sich dagegen aus dem Projekt ergibt, die Transzendentalphilosophie als *Wissenschaftslehre* zu vervollkommen. Gerade die Tatsache, dass er methodologisch diese Instanzen auseinanderhält, bildet den unentbehrlichen Hintergrund, um den Streitpunkt seines Verhältnisses zu Fichtes Philosophie eingehend zu untersuchen, was seine Briefe über «Fichtens spekulative Blätter»²¹ zum Ausdruck bringen und seine in derselben Zeitspanne niedergeschriebenen Schriften bestätigen.

4.

Was eine Erwägung erfordert, ist die theoretische Vereinbarkeit zwischen der Widerlegung von Fichtes Grundthese des absoluten Ich, die Hölderlin im Brief an Hegel vom 26. Januar 1795 vorlegt, und dem in demselben sowie vornehmlich im Brief an den Bruder vom 13. April 1795 bezeugten Interesse für einige Kernbegriffe Fichtes, deren Triftigkeit in erster Linie auf jene Grundthese und auf die sich daraus ableitende systematische Struktur angewiesen ist. In den an Hegel gerichteten Zeilen lehnt Hölderlin einerseits mittels zwei polemischer Argumente ab, dass das absolute Ich die

²¹ An Hegel, 26. Januar 1795, *SLA* VI: 154-156, hier 155.

allem Bewusstsein zugrundeliegende Bedingung und die Wurzel der Selbstbezüglichkeit des Selbstbewusstseins sein könnte. Wenn auch nur flüchtig beurteilt er aber positiv die «Auseinandersetzung der Wechselbestimmung des Ich und Nicht-ich (nach s. Sprache)»²² sowie «die Idee des *Strebens*»²³ und Fichtes «ser merkwürdigen Gedanken»²⁴ in Ansehung der Antinomien, über den er dem Freund ein andermal zu schreiben vorhat. Bei diesen letzten Themen verweilt Hölderlin im an den Bruder wahrscheinlich zu Lehrzwecken gerichteten Bericht über «eine Haupteigentümlichkeit der Fichte'schen Philosophie»²⁵, worin er eine noch genauere, der *Wissenschaftslehre* entnommene Fachsprache anwendet und mehrmals hervorhebt, dass es bei der Wechselwirkung zwischen der unendlichen Tätigkeit und der Beschränkung um das Notwendige für die «Natur eines Wesens, das Bewußtseyh hat (eines Ich, wie Fichte sich ausdrückt)»²⁶, geht.

Die in diesen Briefen enthaltenen Bemerkungen über Fichtes Philosophie veranlassen dazu, sich zu fragen, inwiefern Hölderlin die Kritik am Absolutsein des Ich, die das begründende Verhältnis gegenüber dem endlichen Ich aufsprengt, und die Bewusstseinsklärung nach dem Modell der Entgegensetzung zwischen dem Streben ins Unendliche und dem Widerstand in Einklang bringen kann. Dass hier etwas Wesentliches ins Spiel kommt, fällt mit höherem Nachdruck auf, wenn man auf die Korrelation aufmerksam macht, die zwischen jenen Bemerkungen über Fichtes Denken und den Hauptthesen über das Bewusstsein und Selbstbewusstsein im Fragment *Urtheil und Seyn* und in einigen Textpassagen der *Hyperion*-Vorfassungen besteht. Die Ermahnung dazu, nicht das Absolute mit der Identität zu verwechseln, und das Bild der widerstreitenden Triebe, um die Dynamik des Wissens von sich zu erläutern, beschränken sich jedoch nicht darauf, die vereinzelt Inhalte der Briefe im Rahmen einer eigenen theoretischen Umarbeitung widerzuspiegeln, als ob diese letzten nichts Anderes als nebeneinandergestellte Stücke einer gelegentlichen und bei Bedarf wiederverwendbaren Überlegung wären. Ganz im Gegenteil bekräftigen Hölderlins Hauptthesen aus einer internen Perspektive die Notwendigkeit, begreiflich zu machen, wodurch es ihm gelingt, das absolute Ich und dessen begründenden Wert für das endliche Bewusstsein auszuräumen, ohne die Bewusstseinsklärung als Spannung zwischen gegenläufigen Streben völlig zu beeinträchtigen.

²² Ebd.: 156.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ An den Bruder, *StA* VI: 164.

²⁶ Ebd.

Sich danach zu fragen, legt den echten Streitpunkt seines Verhältnisses zu Fichtes Philosophie frei und bringt die Rede wieder zu den Passagen des Briefs vom 26. Januar 1795 zurück, die daraufhin zu untersuchen sind, ob und wie Hölderlin das Projekt der *Wissenschaftslehre* so weit beherrscht, dass er imstande ist, es zu hinterfragen und es in Ansehung seiner Bewegung über Kant hinaus auszuwählen und sich anzueignen. Die Analyse der in diesem Brief dargelegten Argumente hat den Zweck, zu beleuchten, welche Denkstrukturen und Begriffe Fichtes in die Auseinandersetzung hineingezogen werden, und im Lichte dessen den Gedankengang nachzuvollziehen, womit Hölderlin dazu Stellung nimmt. Das lässt einige wichtige Anhaltspunkte dafür zum Vorschein kommen, dass er schon zu der Zeit, als er an Hegel schreibt, gewissermaßen mit der ihm zeitgenössischen Debatte über den theoretischen Teil der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* vertraut ist und vor allem über das Vorhandensein und die Entwicklung des praktischen Teils auf dem Laufenden ist, der erst viel später, von Ende Juli bis Anfang August 1795 herausgegeben werden wird.

Die kritische Argumentation, die Hölderlin im Brief an Hegel vorbringt, trifft die zwei untrennbaren Seiten des Verhältnisses, das Fichte im ersten Abschnitt der *Grundsätze der gesamten Wissenschaftslehre* zwischen dem absoluten Ich als Tathandlung und dem empirischen Bewusstsein als Tatsache so herstellt, dass letzteres nur auf der Grundlage des ersten möglich ist. Indem er die These aus einer doppelten Perspektive geltend macht, wonach «ein Bewußtsein ohne Object [...] aber nicht denkbar [ist]»²⁷, gelingt es ihm, Licht auf die *contradictio in adiecto* zu werfen, die einerseits die Zugänglichkeit zum absoluten Ich als Grund sowie dessen darauf folgende Begriffsbestimmung und andererseits die Begründungsleistung untergräbt, die es dem empirischen Ich gegenüber ausübt. Gegen jeden dieser Schwerpunkte erhebt Hölderlin einen bestimmten Einwand, der sich im ersteren Fall in die Formel zusammenfassen lässt, dass das Ich kein Absolutes sein kann, im letzteren hingegen in die spiegelbildliche, jedoch nicht gleichbedeutende Formel, dass das Absolute kein Ich sein kann. Sich an jene These anlehnd zeigt er, den kantischen Gesichtspunkt über die Bewusstseinsfrage ins Spiel zu bringen und den Zusammenhang zwischen der synthetischen und der analytischen Einheit der Apperzeption zum Fokus zu machen. Nach der ersten Bedeutung wird das Bewusstsein als konstitutiver Bestandteil und Höhepunkt der Formalstruktur alles Erkenntnisverfahrens betrachtet, wohingegen man unter der zweiten versteht, dass das Bewusstsein von sich selbst mit den transzendentalen Bedingungen der Objektivität verbunden

²⁷ An Hegel, *SLA* VI: 155.

ist, dass es nämlich außerhalb des Erkenntnisverfahrens nicht besteht, da es das Bewusstsein dieses Verfahrens selbst ist.

5.

Beim ersten Einwand geht es um den «Verdacht des Dogmatismus»²⁸, der in Hölderlin aufsteigt, seitdem er sich von August bis Oktober 1794 in Waltershausen mit den ersten spekulativen Blättern der *Grundlage* auseinandersetzt. Welche Materialien der *Grundlage* Hölderlin schon damals durchstudieren kann, lässt sich nicht genau bestimmen, aber es besteht kein Zweifel, dass er zumindest die ersten drei Bögen, die die drei Paragrafen der Grundsätze umfassen, zur Verfügung haben muss. Aus ihrer aufmerksamen Lektüre gewinnt er den Eindruck, dass Fichte am Scheideweg gestanden habe, als er sich vor die Frage gestellt hat, was «allem Bewusstseyn zum Grunde liegt, und allein es möglich macht»²⁹. Dass diese Frage der Stelle entspricht, an der eine Zweiteilung entstehen kann, lässt sich der folgenden Beschreibung entnehmen, die das deutlich macht, was er eigentlich mit der Schwierigkeit meint, angesichts deren Fichte an einen Scheideweg nicht nur geraten sei, sondern auch zum Zeitpunkt der Briefabfassung noch daran stehe. Indem Hölderlin hierzu behauptet, dass Fichte «über das Factum des Bewußtseins in der *Theorie* hinaus»³⁰ möchte, signalisiert er, einerseits dass das Problem genau in der Entscheidung für oder gegen ein solches Hinausgehen liegt, und andererseits dass es als Ursache einer ungelösten Dichotomie noch nicht ausgeräumt ist und möglicherweise nicht sein kann, solange man innerhalb von Fichtes Gesamtbild bleibt. Was ihm Schwierigkeiten bereitet, ist nicht so sehr, über das Faktum des Bewusstseins hinausgehen zu wollen, sondern vielmehr Fichtes Vorgehensweise und folglich das so erlangte Ergebnis. Eben in diesem Sinn kann man die Schriftunterstreichung des Wortes *Theorie* erklären, weil sie gleichzeitig zum Ausdruck bringt, wie Hölderlin Fichtes Unternehmen interpretiert und worin er nicht mit ihm übereinstimmen kann. Sie legt außerdem die Vermutung nahe, dass die Überschreitungsweise in der *Theorie* das sei, was den Scheideweg entstehen lasse, als ob sie die einzige Möglichkeit wäre, um die Gegensätzlichkeit des empirischen Bewusstseins auf einen Einheitsgrund zurückzuführen. Wenn

²⁸ Ebd.

²⁹ Johann Gottlieb Fichte: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. In: *id.*: Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. v. E. Fuchs, H. Gliwitzky, R. Lauth und P. K. Schneider. Stuttgart-Bad Cannstatt 1962-2012, Bd. I/2: 255 (im Folgenden zitiert als *GWL* mit Seitenangabe).

³⁰ An Hegel, 26. Januar 1795, *SLA* VI: 155.

Hölderlin, der inzwischen in die weiteren in Druck gegebenen Bögen der *Grundlage* Einsicht genommen hat und obendrein zeigt, über einige Grundgedanken von Fichtes praktischer Perspektive unterrichtet zu sein, Hegel seine frühen Bemerkungen als noch geltend berichtet, so gibt es triftige Anlässe zur Annahme, dass sie die praktische Bedeutung des ersten Grundsatzes schon einrechnen. Über diese Bedeutung äußert sich Fichte übrigens schon kurz und bündig am Ende des dritten Paragraphen der *Grundlage*, womit sich Hölderlin von Anfang an beschäftigt, sowie im letzten Teil der Schrift *Über den Begriff*, die er dank Charlotte von Kalbs Bemühung höchstwahrscheinlich schon in Waltershausen zur Hand hat³¹.

Durch seine Entscheidung, über das Faktum des Bewusstseins hinaus in die Theorie zu gehen, machte sich Fichte des Dogmatismus verdächtig, denn sein Gedankengang ist «noch auffallender transcendent, als wenn die bisherigen Metaphysiker über das Daseyn der Welt hinauswollten – sein absolutes Ich (= Spinozas Substanz) enthält alle Realität; es ist alles, u. außer ihm ist nichts; es giebt also für dieses abs. Ich kein Object, denn sonst wäre nicht alle Realität in ihm; ein Bewusstsein ohne Object ist aber nicht denkbar»³². Der so formulierte Einwand trifft den theoretischen Zusammenhang, der den Kern des ersten Grundsatzes bildet und das Verfahren, wonach man zur Möglichkeitsbedingung des empirischen Bewusstseins Zugang hat, und die Begriffsbestimmung von dieser untrennbar miteinander verbindet. Mit anderen Worten lasse sich Fichte dadurch Dogmatismus zuschulden kommen, dass sich die abstrahierende Reflexion als ein an sich transzendentes Verfahren erweist, dessen Zielpunkt das absolute Ich als *omnitudo realitatis* ist. Die Gründe verständlich zu machen, weshalb Hölderlin einen Vergleich zwischen dem absoluten Ich und der Substanz Spinozas zieht, erfordert eine ausführliche Erörterung der Begriffe, die in seiner kritischen Rede auf den Plan gerufen werden. Wenn man die sich an Kant anlehrende Bedeutung aufklärt, womit er sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Ausdrücke «Dogmatismus», «transcendent», «die Metaphysiker» und «Inbegriff aller Realität» bezieht, tritt eindeutig zutage, wie viel Hölderlins Einstellung zum absoluten Ich weit davon entfernt ist, es in ontologischem Sinne zu missdeuten³³.

³¹ Vgl. Violetta Waibel: Hölderlin und Fichte 1794-1800. München 2000: 19-26.

³² An Hegel, 26. Januar 1795, *StA* VI: 155.

³³ Vgl. Reinhard Lauth: Das Fehlverständnis der Wissenschaftslehre als subjektiver Spinozismus. In: *id.*: Vernünftige Durchdringung der Wirklichkeit. Fichte und sein Umkreis. Neuried 1994: 18-54; Marcelo Stamm: Prinzipien und System. Rezeptionsmodelle der Wissenschaftslehre Fichtes 1794. In: «Fichte-Studien» 9.1997: 215-240.

In der *Kritik der reinen Vernunft* definiert Kant den Dogmatismus als «das dogmatische Verfahren der reinen Vernunft ohne vorangehende Kritik ihres eigenen Vermögens»³⁴ und als transzendent die unrechtmäßige Anwendung der Grundsätze, die, indem sie die Grenze jeder möglichen Erfahrung überschreitet, «uns mit dem Blendwerke einer Erweiterung des reinen Verstandes hinhält»³⁵. Genau das wirft Kant den Anhängern der rationalistischen These in der vierten Antinomie vor, und zwar den Metaphysikern, die die unbedingte Existenz der Substanz als Bedingung ganz außer der Reihe der Sinnenwelt und Ursache des Daseins aller Erscheinung in Anspruch nehmen. Hölderlin greift Fichte durch den Vergleich mit diesen Metaphysikern auf der methodologischen Ebene an, weil er darauf aufmerksam macht, dass sich hinter dem Übergang vom Faktum des Bewusstseins in die Theorie, und genauer noch hinter der abstrahierenden Reflexion, dieselbe Anmaßung verbirgt, vor der Kant warnt, nämlich die Anmaßung, «mit einer reinen Erkenntnis aus Begriffen [...], nach Prinzipien [...], ohne Erkundigung der Art und des Rechts, womit [...] [die Vernunft] dazu gelangt ist, allein fortzukommen»³⁶. Wenn das Verfahren Fichtes und das der Metaphysiker nach Hölderlin die unrechtmäßige Anwendung der Grundsätze gemeinsam haben, so kann er das erste nur dann für auffälliger transzendent halten, insofern er einen wesentlichen Unterschied in dem herausfindet, was Fichte in der abstrahierenden Reflexion transzendent gebraucht, damit sie erkennen lässt, «daß man jene Thathandlung, als Grundlage alles Bewusstseyns, nothwendig *denken* müsse»³⁷. Die Metaphysiker wollen insofern über das Dasein der Welt hinaus, als sie die dritte Kategorie der Modalität unrechtmäßig anwenden, um über die Möglichkeit der Dinge an sich zu entscheiden. Um über das empirische Bewusstsein hinaus zu dessen genetischem Einheitsgrund zu gelangen, wendet Fichte wohl unrechtmäßig den Actus “Ich denke” auf das Handeln des Denkens an, anstatt ihn auf die formalen Bedingungen der Sensibilität zu beziehen, wie Kant verlangt, damit dieser Actus stattfinden kann.

Durch die abstrahierende Reflexion geht man hinter dem Faktum des Bewusstseins auf die Thathandlung zurück, welche sich als die reine sich selbst performativ bestimmende Tätigkeit beschreiben lässt, kraft deren das

³⁴ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. In: *id.*: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1902ff., Bd. 3: 21.

³⁵ Ebd.: 235.

³⁶ Ebd.: 21.

³⁷ *GWL*: 255.

Ich ursprünglich schlechthin sein eigenes Sein setzt³⁸ und zugleich das Handelnde und das Produkt der Handlung ist, und zwar das Tätige und das, was durch die Tätigkeit hervorgebracht wird³⁹. Obwohl hier nicht ausdrücklich von der intellektuellen Anschauung die Rede ist, wie es hingegen in der *Rezension des Aenesidemus* der Fall ist, kann jedoch nichts Anderes die begriffliche Bedeutung sein, die der Tathandlung als unmittelbarer und eindeutiger Einheit zwischen dem Setzten und dem Sein zugrunde liegt und bewirkt, dass die Selbstsetzung des Ich die Aufhebung der Trennung von Begriff und Anschauung in die Tat umsetzt. Die Tathandlung mache daher das empirische Bewusstsein möglich, weil die Folgerung vom Gesetz-Sein auf das Sein gleichzeitig die formalen und die materialen Bedingungen alles menschlichen Wissens erfülle, mit der Folge, dass «alles was ist, [...] nur insofern [ist], als es im Ich gesetzt ist, und ausser dem Ich ist nichts»⁴⁰. In dieser Hinsicht lässt sich das absolute Ich auf einer methodologischen Ebene zunächst mit den kantischen Begriffen von *omnitudo realitatis in individuo* gleichstellen, da es in beiden Fällen um eine unbedingte und vollständige Bedingung für die systematische Totalität von allem, was existiert und existieren kann, geht, und dann anhand dessen mit dem Begriff von Substanz. Ein weiterer Anhaltspunkt dafür, dass Hölderlin gerade von diesem Blickwinkel aus den Vergleich zwischen Fichte und Spinoza anstelle und die Grundlegungsfunktion ihres Hauptbegriffes im Auge habe, kann in seiner Kenntnis von Jacobis frühen Überlegungen über die methodologische Ähnlichkeit zwischen dem Spinozismus und dem transzendentalen Idealismus gefunden werden, für die das Exzerpt *Zu Jacobis Briefen über die Lehre des Spinoza* einen glaubwürdigen Beweis liefert⁴¹.

Hölderlins Verdacht des Dogmatismus richtet sich in erster Linie gegen die Weise, wie Fichte das Faktum des Bewusstseins auf der Suche nach einem genetischen Einheitsgrund transzendiert, und zieht dann notwendigerweise das Ergebnis dieser Überschreitung hinein, dessen Streitpunkt nicht so sehr im Begriff von *omnitudo realitatis* liegt, als vielmehr im Begriff der Selbstsetzung des Ich, wovon der erste bloß anleitet. In Anlehnung an den kantischen Ansatz hält er es für unrechtmäßig, die erste Denkbedingung für die Bestimmbarkeit auf die reine Tätigkeit des Bestimmens anzuwenden, weil jene Bedingung nur in Beziehung auf das Erkenntnisverfahren von Ge-

³⁸ Ebd.: 261.

³⁹ Ebd.: 259.

⁴⁰ Ebd.: 261.

⁴¹ *StA* IV: 207-210.

genständen einer möglichen Erfahrung besteht. Das Unternehmen, das empirische Bewusstsein auf ein reines zurückführen zu wollen, gerät in Widerspruch, weil das Ich als absolute unmittelbare Einheit von Tätigkeit und Sein nur zur Geltung gebracht werden kann, wenn es von den formalen Bedingungen der Sensibilität losgerissen wird, und zwar nur unter der Voraussetzung, dass das Ich nicht stattfindet. Im Anspruch darauf, die Spontaneität des Denkens von der Form der Rezeptivität unabhängig zu machen und daher zu Vollziehung und Inhalt des Bewusstseins werden zu lassen, sieht Hölderlin eine unbegründete reine Erkenntnis aus Begriffen, die er als ein Hinausgehen in die Theorie bezeichnet und von der umgekehrten Seite mit der Behauptung bekräftigt, dass «ein Bewußtsein ohne Object [...] aber nicht denkbar»⁴² ist. Sie bringt das erste kritische Argument zum Abschluss und führt zugleich das zweite ein, dessen Ziel letztlich ist, einerseits die Selbstbezüglichkeit des absoluten Ich zu bestreiten und andererseits erkennen zu lassen, dass diese, wenn sie ihm auch anerkannt würde, der Möglichkeitsbedingung des Selbstverhältnisses im empirischen Bewusstsein nicht entsprechen könnte.

Auf den ersten Blick mag die Beweisführung als sonderbar erscheinen, als ob es überzählige Schritte gäbe, die bei näherem Hinsehen jedoch entschlüsseln, weshalb Hölderlin, wenn er es auch kraft der schon eingeführten Begriffe bereits getan haben könnte, nicht unmittelbar zu dem Schluss kommt, dass es im absoluten Ich kein Bewusstsein geben kann, sondern durch eine Überlegung über das Bewusstsein von sich selbst. Der Gedankengang ruft die Idee auf den Plan, nach der das Bewusstsein von sich selbst einem bestimmten Fall des Bewusstseins von etwas im Allgemeinen entspricht, und lautet folgendermaßen: «ein Bewußtsein ohne Object ist aber nicht denkbar, und wenn ich selbst dieses Object bin, so bin ich als solches notwendig beschränkt, sollte es auch nur in der Zeit seyn, also nicht absolut; also ist im absoluten Ich kein Bewußtsein denkbar»⁴³. In dieser Passage wird der kantische Hintergrund leicht erkennbar, sobald man die Bedeutung des Zeitbegriffs hinterfragt, an den Hölderlin anknüpft. In dieser Hinsicht hebt er erstens hervor, dass das Ich als Bewusstseinsobjekt der Zeitbedingung unterliegt⁴⁴, und zweitens gibt er ausführlich zu verstehen, dass das, dessen

⁴² An Hegel, 26. Januar 1795, *SLA* VI: 155.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Zu diesem Zusammenhang siehe Johann Kreuzer: «und das ist noch auffallender transcendent, als wenn die bisherigen Metaphysiker über das Daseyn der Welt hinaus wollten»: Hölderlins Kritik der intellektuellen Anschauung. In: *Metaphysik und Metaphysikkritik in der Klassischen Deutschen Philosophie*. Hrsg. v. M. Gerhard, A. Sell u. Lu de Vos. Hamburg 2012: 115-132.

sich das Ich bewusst werden kann, wenn es zum Objekt seiner selbst wird, seine synthetische Denktätigkeit in Beziehung auf eine gegebene Anschauung und unter der Voraussetzung einer a priori-Bestimmung der Form des inneren Sinns ist. Nachdem er im analytischen Sinne die Bedeutung von Bewusstsein ausgedehnt und somit mittelbar das Thema der Identität des Bewusstseins ins Spiel gebracht hat, kann Hölderlin in jeder Hinsicht das Bewusstsein vom absoluten Ich ausschließen. Dadurch, dass sich die Selbstbezüglichkeit des Bewusstseins für ihn einzig im Vorrangverhältnis der synthetischen vor der analytischen Einheit der Apperzeption vollzieht, lehnt Hölderlin dem absoluten Ich gegenüber das Für-sich-Sein ab, eben insofern er ihm nicht die Struktur des Bewusstseins zuerkennt. Aus der Pointierung der Bedingtheit, wodurch sich diese Struktur kennzeichnet, folgt also, dass das Absolute kein Ich sein kann, da es sonst seinem Begriff selbst widerspräche.

Außerdem gelingt es Hölderlin letztlich eben anhand jener Pointierung, den Zusammenhang ins Wanken zu bringen, der das Ich-Tatsache an das Ich-Tathandlung als «Gegenstand einer Idee»⁴⁵ bindet, und zwar an «etwas das da seyn *soll* und durch uns hervorgebracht werden soll»⁴⁶. Im Anschluss daran, dass in dem absoluten Ich kein Bewusstsein denkbar ist, setzt Hölderlin folgenderweise fort: «als absolutes Ich hab ich kein Bewußtsein, und insofern ich kein Bewußtsein habe, insofern ich (für mich) nichts, also das absolute Ich ist (für mich) Nichts»⁴⁷. Nachdem er noch einmal betont hat, dass es dem absoluten Ich an der Bewusstseinsstruktur fehlt, lässt er durchblicken, die Möglichkeit ausschließen zu wollen, dass das Ich, falls es absolut wäre, imstande sei, sich selbst anders zu erfassen, als sich durch die Bewusstseinsstruktur auf sich selbst zu beziehen. Dass es keine Selbstbezüglichkeit außerhalb der Vollziehung des Bewusstseins gibt, wirkt sich negativ auf die Begründungsweise des absoluten Ich aus, weil ohne das Für-sich-Sein die genetisch-deduktive Bewegung nicht nur ihren treibenden Anlass verliert, sondern sie vielmehr an sich zerfällt. Indem Hölderlin dem absoluten Ich gegenüber die Selbstbezüglichkeit, nämlich die Identität, bestreitet, untergräbt er das kreisförmige Verhältnis, anhand dessen das Ich als Tathandlung der Möglichkeitsgrund des Ich als Tatsache ist, insofern dieses letzte die Darstellung der regulativen Gültigkeit des ersten ist. Die Schlussbemerkung, wonach das absolute Ich für irgendein empirisches Ich nichts ist, bedeutet nicht bloß, dass das erste kein Bewusstseinsobjekt des

⁴⁵ *GWL*: 281.

⁴⁶ *Ebd.*

⁴⁷ An Hegel, 26. Januar 1795, *StA* VI: 155.

zweiten sein kann, weil das ganz trivial wäre, sondern vielmehr, dass das absolute Ich keinen Platz in der Vollziehung des Bewusstseins hat und noch weniger die Rolle der zu realisierenden Identität-Instanz übernehmen kann.

6.

Die gesamte Bedeutung der Kritik am absoluten Ich liegt darin, dass Hölderlin die begriffliche Unvereinbarkeit, sogar die Fremdheit, zwischen dem Absoluten und dem Ich zeigt. Fichtes Philosophie gegenüber zieht das die Absetzung des Prinzips nach sich, das sowohl die Selbstbegründung der transzendentalen Subjektivität als auch gleichzeitig die Selbstrechtfertigung vom System des menschlichen Wissens gewährleistet. Hölderlin beschränkt sich nicht darauf, die widersprüchliche Überlagerung von dem Absoluten und dem Ich aufzusprengen, sondern legt im Fragment *Urtheil und Seyn* aus seiner systematischen Perspektive dar, was das Absolute und das Ich sind und worin ihr notwendiges Verhältnis besteht. Diese Grundgedanken wegen ihrer Bedeutung und Funktion auseinanderzuhalten, erweist sich als die folgerichtige Entfaltung von Hölderlins Denkansatz, wobei sich die Antworten auf die Frage nach dem Einheitsgrund des Bewusstseins und die nach dem Systembegriff gar nicht miteinander decken, und sich höchstens ihr Verhältnis als die Annäherung des Quadrats zum Zirkel denken lässt. Die Art und Weise, wie Hölderlin das Absolute und das Ich miteinander in Beziehung bringt, gestattet ihm, wie die Systemskizze des Briefes an den Bruder vom 2. Juni 1796 zeigt, den Zusammenhang zwischen dem höchsten Grund, oder dem idealistischen Sein, und dem «allgemeinen Widerstreit im Menschen, nämlich [...] [dem] Widerstreit des Strebens nach Absolutem und des Strebens nach Beschränkung»⁴⁸, zu begreifen.

⁴⁸ *SLA* VI/1: 208.

* * *

Laura Balbiani
(Aosta)

Iperione “reloaded”
o
la dinamica della (ri)traduzione

Abstract

This paper presents the aims and characteristics of a new translation of *Hyperion* (Milano 2015). The translator moves from a wide notion of “text” and tries to acquaint the reader not only with the text itself and its semantic and syntactical structures, but also with text-external elements, such as the different phases of the opera’s development assembled into an appendix and translated for the first time into Italian. These elements include also a dense network of other philosophical and literary works the author is interacting with in his novel. Examples are given to set out and illustrate the most important translation strategies used.

1. Il punto di partenza

Doversi cimentare con un’opera di Friedrich Hölderlin è, per qualsiasi traduttore, un compito assai arduo. Arduo perché, ancor prima di iniziare, si vedono crollare anche le più elementari certezze: manca un punto di partenza. Quando infatti si inizia una traduzione, si ha sempre tra le mani un testo originale; qualche volta viene consegnato direttamente dall’editore, in altri casi esiste un’edizione approvata e licenziata dall’autore, in altri ancora un’edizione critica. Nel caso di Friedrich Hölderlin, invece, ci si trova molto spesso senza un testo di riferimento, sia perché il poeta svevo ci ha lasciato diverse stesure e molte bozze delle sue opere, talvolta senza mai approdare a una versione definitiva; sia perché da quelle molteplici stesure critici e filologi hanno ricostruito di volta in volta testi molto diversi tra loro, come nel caso della *Morte di Empedocle*. La prova della traduzione senza un originale da tradurre – o meglio, con molte possibili alternative tra cui scegliere – era stata il segno distintivo della mia precedente traduzione holderliniana, proprio la tragedia incompiuta incentrata sulla figura del filosofo agrigen-

tino¹. La mancanza di una *Ausgabe letzter Hand*, il considerevole numero di edizioni disponibili, che fa di Hölderlin un *bapax* nella storia della letteratura tedesca, e infine le sostanziali differenze nella ricomposizione dei manoscritti e nella ricostruzione di quell'opera in particolare mi avevano suggerito che, per poter tradurre, era necessario un confronto critico preliminare con le diverse edizioni critiche e con le metodologie ecdotiche di volta in volta adottate². "L'avventura del testo": questo il titolo del saggio, pubblicato in appendice alla traduzione, in cui avevo descritto il lento processo di avvicinamento al testo da tradurre, un percorso che aveva seguito il variegato farsi e disfarsi dell'opera sotto la penna dell'autore e successivamente l'affascinante e avventurosa storia dei manoscritti nelle mani di editori e filologi. Molto più semplice, almeno da questo punto di vista, è stato affrontare la traduzione di *Iperione*³.

Il romanzo fu infatti licenziato dall'autore stesso, che ne seguì di persona le revisioni e la stampa: non presenta quindi particolari problemi di ricostruzione testuale né ha richiesto il confronto tra le scelte compiute dai curatori delle diverse edizioni critiche disponibili. È stato naturale scegliere come punto di riferimento la stessa edizione utilizzata per l'*Empedocle*, quella curata da Michael Knaupp per l'editore Hanser di Monaco⁴, sia perché rappresenta lo stato più avanzato della ricerca linguistico-filologica riguardo all'opera di Hölderlin, sia per uniformità con la traduzione precedente, apparsa nella stessa collana. Ciò non ha comunque impedito di consultare, per i passi più problematici, anche gli apparati delle altre edizioni più recenti, dalla "grande edizione di Stoccarda" fondata da Friedrich Beißner⁵, all'edi-

¹ F. H.: *La morte di Empedocle*. Milano 2003 (Il pensiero occidentale). Traduzione e appendice di Laura Balbiani, saggio introduttivo e commentario di Elena Polledri.

² La complessa situazione della filologia hölderliniana, contraddistinta dall'elevato numero di edizioni critiche disponibili, e lo stretto legame che unisce edizione e traduzione è un tratto saliente di molte opere hölderliniane, ad esempio anche le liriche, come ha sottolineato Luigi Reitani: *Übersetzung als Edition. Hölderlins Lyrik in einer neuen italienischen Ausgabe: Probleme und Perspektiven*. In: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*. Hrsg. v. Bodo Plachta und Winfried Woesler. Tübingen 2002: 317-322.

³ F. H.: *Iperione o l'eremita in Grecia*. Traduzione e apparati di Laura Balbiani, con un saggio introduttivo di Giuseppe Landolfi Petrone. Milano 2015. Anche questa traduzione è apparsa nella collana "Il pensiero occidentale", creata e diretta fino all'ottobre 2014 da Giovanni Reale.

⁴ F. H.: *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 Bde. Hrsg. v. Michael Knaupp. München 1992-1993 [MA].

⁵ F. H.: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. 8 Bde. Hrsg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985. *Iperione* è contenuto nel vol. III (1957).

zione storico-critica di Francoforte curata da Dietrich Eberhard Sattler⁶. È stata infine utilizzata anche l'edizione di Jochen Schmidt, uscita quasi contemporaneamente alla *MA* all'inizio degli anni Novanta⁷.

Jean-Pierre Lefebvre, il ri-traduttore francese di *Iperione*⁸, riflettendo sulle motivazioni che spingono in genere a una nuova traduzione, le individua soprattutto nello scorrere del tempo. La temperie culturale di un'epoca crea i presupposti per la ricezione di un'opera, e il trascorrere dei decenni pone successivamente le condizioni per una nuova traduzione, per un successivo e diverso riappropriarsi di quello stesso testo, già una volta assimilato. Una traduzione è strettamente legata alla sua epoca, alla sensibilità linguistica e letteraria che l'ha motivata e recepita, è parte del processo interculturale con cui una cultura si avvicina a un'altra per arricchirsi e rinnovarsi: da qui nasce anche la necessità storica di nuove traduzioni, perché ogni epoca si accosta ai testi, soprattutto ai classici, con occhi nuovi, con una mutata sensibilità linguistica e con diversi strumenti concettuali, ermeneutici, filologici e tecnologici; prende così l'avvio un nuovo «travail d'appropriation sociale et intellectuelle du texte»⁹. A differenza del testo originale, le traduzioni in genere invecchiano, diventano obsolete, non rispondono più alla sensibilità del lettore che se le ritrova tra le mani anche solo dopo trenta o quarant'anni: offrono quindi direttamente lo spunto per un ulteriore lavoro sul testo. Ma si ri-traduce, e questo elemento sembra accomunare le due ultime traduzioni di *Iperione*, quella francese e quella italiana, anche per ragioni editoriali, qualora l'editore o il direttore di collana avvertano come necessaria la presenza di quella particolare opera nel loro catalogo.

Nel caso, dunque, di una ri-traduzione, il compito presenta un altro ordine di difficoltà¹⁰: non si tratta più di gettare un ponte nel vuoto, di tentare

⁶ F. H.: *Sämtliche Werke. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe. 20 Bde. und 3 Suppl.* Hrsg. v. Dietrich Eberhard Sattler. Basel; Frankfurt a.M. 1975-2008. I due volumi con *Iperione*, il 10 e 11, sono datati 1982.

⁷ F. H.: *Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde.* Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M. 1992-1994.

⁸ Prima della traduzione di Lefebvre, pubblicata nel 2005 per Garnier-Flammarion, esistevano già altre tre traduzioni in francese di *Iperione*: la prima, di Joseph Delange, risale al 1930; segue nel 1957 quella di Philippe Jaccottet, poi utilizzata nel volume della *Pléiade* e più volte ristampata; infine la traduzione dello svizzero Robert Rovini (1968).

⁹ Jean-Pierre Lefebvre: *Retraduire Hyperion*. In: *Traduire-Retraduire*. Edité par Bernard Banoun et Irene Weber Henking. Lausanne 2007: 35-48, qui 37.

¹⁰ L'attenzione di traduttori e tradutologi si è rivolta di recente al fenomeno delle ri-traduzioni, si vedano in particolare: *Traduire-Retraduire*. Edité par Bernard Banoun et Irene Weber Henking. Lausanne 2007; Bernard Banoun: *A monte e a valle: le ragioni del ritradurre* (a. c. di Andrea Chiurato). In: «Testo a fronte» 47.2012/2: 19-22; *Klassiker neu*

un primo approccio a un testo originale del tutto ignoto, ancora tutto da scoprire. La ri-traduzione si distingue come atto più razionale e consapevole, presuppone un confronto critico con le traduzioni precedenti, l'analisi delle strategie in esse adottate, e richiede di conseguenza un'introduzione, una nota del traduttore, un commento al testo, una bibliografia aggiornata con gli strumenti critici più recenti, insomma un apparato che possa rendere conto anche della fase di riflessione e di approfondimento che precede e affianca il lavoro di traduzione vero e proprio. Lo sforzo di introdurre e accompagnare il lettore nella lettura non va inteso come esercizio puramente accademico o pedagogico, ma risponde all'investimento di energie che il ri-traduttore profonde nel testo e alle domande che egli si pone costantemente durante il suo lavoro e che spesso trovano molteplici risposte. Così il commento permette di rendere visibili le innumerevoli stratificazioni del testo, gli aspetti stilistici e semantici che nell'originale affiorano ma che così spesso, traducendo, impongono delle scelte e vanno, in parte, inevitabilmente perduti.

2. *In dialogo coi predecessori*

Il nuovo traduttore ha dunque la fortuna di poter sfruttare tutto il potenziale accumulato dai precedenti traduttori nel loro assiduo e tenace confronto col testo originale, e la storia traduttiva del romanzo di Hölderlin è tra l'altro piuttosto frequentata. La prima traduzione italiana risale al 1886, lavoro dell'allora ventiquattrenne Luigi Parpagliolo che, seguendo una pratica diffusa al tempo, interagì con il testo originale in modo piuttosto disinvolto¹¹. Tra gli interventi più consistenti si segnalano numerosi tagli, a cominciare dalla *Prefazione* che viene tralasciata *in toto*, ma è l'ultima parte del testo a soffrire in modo particolare di frequenti mutilazioni. A inizio Novecento Gina Martegiani scelse una diversa ma per noi oggi altrettanto discutibile strategia traduttiva, selezionando una serie di brani che, estrapolati dal testo originale, sono tradotti e raggruppati per argomento¹². La scelta ri-

übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker. Hrsg. v. Barbara Kleiner, Michele Vangi und Ada Vigliani. Stuttgart 2014.

¹¹ Iperione o l'eremita della Grecia. Traduzione di Luigi Parpagliolo. Milano: Sonzogno 1886 (Biblioteca universale, 167). Parpagliolo (Palma 1862 – Roma 1953) fu avvocato, storico, poeta e scrittore, impegnato nella tutela dei beni culturali e ambientali italiani. Di difficile ricostruzione il contesto in cui è nata questa traduzione, cfr. Giovanna Cordibella: Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria. Bologna 2009: 28-30.

¹² Iperione. Frammenti tradotti da Gina Martegiani. Lanciano: Carabba 1911 (Cultura dell'anima, 16) [rist. anast.: Lanciano 2008]. La traduzione è preceduta da una Prefazione

spondeva al gusto letterario del momento, in voga in particolare nei circoli culturali fiorentini vicini all’editore Carabba, ma il risultato è una sequenza di citazioni e aforismi che non permette di cogliere né la struttura del romanzo nel suo insieme, né il dipanarsi della narrazione nelle singole lettere¹³. La prima traduzione completa è quella pubblicata da Giovanni Angelo Alfero per UTET nei primi anni Trenta, nella collana “I grandi scrittori stranieri” diretta da Arturo Farinelli¹⁴; a distanza di cinquant’anni fu seguita dalla versione di Giovanni Vittorio Amoretti per Feltrinelli¹⁵, che grazie alle frequenti ristampe e alla capillare diffusione della collana Universale Economica, è di gran lunga la più accessibile. Nello stesso anno, il 1981, esce anche un’altra traduzione di *Iperione*, quella curata da Marta Bertamini e Fulvio Ferrari che firmano per Guanda un lavoro a quattro mani¹⁶; a Giovanni Scimonello si deve la traduzione più recente, che risale comunque al 1989 e si distingue dalle precedenti per l’ampia introduzione e un apparato più consistente di note al testo¹⁷. Alle versioni complete si affiancano poi quelle di

della traduttrice (pp. 5-40), che presenta la figura e l’opera di Hölderlin, considerato un poeta romantico a tutti gli effetti.

¹³ Sulle motivazioni della scelta perseguita dalla traduttrice si veda Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 11): 102-105; cfr. inoltre gli atti del convegno: La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento. A c. di Gianni Oliva. Roma 1999.

¹⁴ *Iperione*. Introduzione e traduzione di Giovanni Angelo Alfero. Torino: UTET 1931. La traduzione fu ristampata nel 1944 e nel 1960; l’introduzione è alle pp. 5-15. Alfero, docente di letteratura tedesca a Palermo e Genova (dal 1927 al 1958), scrisse anche numerosi studi su autori dell’epoca, in particolare Novalis, Chamisso e Schiller.

¹⁵ *Iperione*. Traduzione e cura di Giovanni Vittorio Amoretti. Milano: Feltrinelli 1981 (Universale economica, 951); dopo la prima edizione, ha avuto numerose ristampe, dal 1991 nella collana “I classici”. La traduzione, che deve molto a quella di Alfero, è preceduta da una breve Nota biografica (pp. 7-15), una Nota bibliografica (pp. 17s.) e da un sintetica Introduzione (pp. 19-21). Oltre a Hölderlin, Amoretti (1892 – 1988), docente di letteratura tedesca a Pisa, si occupò anche di Schlegel, Büchner, Goethe e di letteratura medievale; accanto a *Iperione*, tra le sue traduzioni emerge quella del *Faust* goethiano (1950).

¹⁶ *Iperione*. Traduzione di Marta Bertamini e Fulvio Ferrari. Milano: Guanda 1981 (Quaderni della Fenice, 83). Il volume comprende un saggio introduttivo di Jacques Taminiaux: Il fuoco nel giovane Hölderlin (pp. 7-23); una Notizia sulla vita e le opere di H. (pp. 25-27) e infine una Bibliografia (pp. 29s.).

¹⁷ *Iperione o l’eremita in Grecia*. A c. di Giovanni Scimonello. Pordenone: Studio Tesi 1989 (Collezione biblioteca, 74). La traduzione, ristampata nel 1995 (Biblioteca universale, 20), è preceduta da un’introduzione (pp. IX-LI), da una Cronologia (pp. LV-XCVII) e da una Nota bibliografica (pp. XCIX-CVI) ed è corredata da note a fine testo (pp. 179-216). – Sulle varie traduzioni italiane delle opere hölderliniane e la loro ricezione in Italia si vedano anche Luigi Reitani: Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento. In: «Il veltro» 49.2005/4-6: 188-197 [precedentemente apparso in: «Il Bianco e il Nero» 5.2002: 95-104] e la già ricordata monografia di Giovanna Cordibella (cit. nota 11).

singoli brani, opera di traduttori occasionali e inserite in genere in antologie a tema¹⁸.

A questa già lunga catena si aggancia un ulteriore anello, una nuova traduzione, che offre sempre l'opportunità di compiere un passo in avanti nella conoscenza e nell'approfondimento dell'originale. Le traduzioni precedenti, di cui a distanza si percepiscono con maggiore chiarezza punti di forza e limiti, stimolano un'attenzione più rigorosa nei confronti del testo di partenza, e potersi confrontare con le scelte di chi lo ha preceduto è un'opportunità preziosa per il ri-traduttore. Ogni traduzione schiude al lettore una nuova possibilità di lettura – e di conseguenza nuove vie per la comprensione e l'interpretazione, anche nel caso di un classico così conosciuto, così frequentato da critica e lettori, già più volte tradotto.

3. «Hauptweg und Nebenwege»

Nessuno dei traduttori precedenti si è espresso sul suo lavoro: non vi è mai una nota del traduttore né altri passi in cui siano state presentate e commentate le strategie traduttive, le difficoltà riscontrate, le soluzioni adottate. È stata necessaria una lettura estensiva per mettere a fuoco le caratteristiche delle diverse traduzioni, il registro scelto, le priorità del commento (quando presente) e l'immagine del testo che di volta in volta si presentava al lettore.

Da questo esame ne è uscita rafforzata una convinzione, maturata già nei miei precedenti lavori di traduzione, dove elementi extra-testuali avevano spesso contribuito, almeno così mi era sembrato, a fornire un'immagine del testo stesso più sfaccettata, più ricca, meglio inserita nel contesto culturale della sua epoca. La “strada principale” da imboccare puntava come sempre dritto al testo originale, che ho però inteso nel senso più ampio del termine: esso comprende non solo gli elementi linguistici così come si configurano nell'opera che l'autore ha dato alle stampe, ma anche tutto ciò che la precede, la affianca e con essa si interseca.

In questa direzione va appunto la scelta di offrire al lettore italiano non

¹⁸ Ricordo ad esempio «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze» 1.1944/2: n.n., che presenta alcuni passi tratti dall'invettiva contro i tedeschi, senza indicazione del traduttore. – Claudio Cesa: *Le origini dell'idealismo tra Kant e Hegel*. Torino 1981: 186-195 (cap. IV, *Etica e umanità*) ripropone una parte del discorso sullo Stato tra Iperione e Alabanda e l'incontro con i membri della Lega di Nemesi; trad. di C. Cesa. – “Il gioco serissimo” della letteratura. In occasione del conferimento del titolo di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Federale Tedesca alla professoressa Gabriella Rovagnati. Bremen 2008: 96s. Si tratta di un'antologia di traduzioni edite e inedite, che contiene due brevi lettere di Iperione a Diotima.

soltanto una traduzione completa di *Iperione*, accompagnata dal testo a fronte, ma anche per la prima volta una precisa ricostruzione di tutte le fasi di elaborazione dell’opera, che ne documentano il divenire poetico. Del romanzo ci sono pervenuti infatti anche alcuni materiali preparatori, dai primi frammenti fino alle bozze della stesura definitiva che il poeta spedì all’editore: essi vengono proposti in ordine cronologico in Appendice, con una breve introduzione che permette di datare e inquadrare i singoli frammenti con riferimento ai manoscritti e al contesto della loro composizione¹⁹. Per la prima volta anche il lettore italiano può cogliere i mutamenti, spesso di vasta portata, intervenuti nelle varie fasi di gestazione dell’opera, quando il suo autore sperimentava con forme e strutture diverse (un romanzo con la tradizionale suddivisione in capitoli, una stesura in versi, una bozza in cui il poeta rinuncia alla narrazione retrospettiva per poi ritornarvi invece nella versione definitiva, e così via). Nelle note al testo e negli apparati, sempre previsti nei volumi della collana *Il pensiero occidentale*, si cerca inoltre di dar conto delle caratteristiche strutturali e stilistiche dell’opera in tutte le sue stesure e delle principali questioni che essa presenta, a fronte dei significativi sviluppi che gli studi hölderliniani hanno vissuto negli ultimi anni in campo filologico-editoriale, interpretativo e traduttivo. Ho cercato di esporre le diverse interpretazioni riguardo ad alcuni passi o a particolari tematiche che affiorano nel testo, mettendo a confronto le posizioni dei critici ma riducendo al minimo l’apporto interpretativo personale; l’intento era quello di lasciar parlare il testo ponendo in primo piano gli aspetti storico-linguistici, mettendo in luce i singoli elementi strutturali e lessicali. In questa ri-traduzione, quindi, il lavoro sul testo ha trovato maggior spazio nella ricchezza degli apparati e delle note, dove traduzione e commento si integrano a vicenda e aprono al lettore diverse prospettive per appropriarsi in modo nuovo dell’opera.

Sul piano delle scelte traduttive macrostrutturali, dunque (dell’altro piano coinvolto nel lavoro, quello microstrutturale delle scelte linguistico-traduttive, parlerò più oltre), la nuova traduzione si caratterizza per una concezione di testo che lo valorizza in tutte le sue componenti: non soltanto il romanzo vero e proprio, ma anche il suo processo di gestazione, il contesto storico-sociale che lo influenzò, il dibattito filosofico così come fu recepito

¹⁹ Dei materiali preparatori, l’unico a essere già stato tradotto è il *Frammento di Iperione*. Trad. e note di Maria Teresa Bizzarri e Carlo Angelino, introduzione di Carlo Angelino. Genova: Il Melangolo 1989 (Opuscula, 27). Tutti gli altri testi sono in prima traduzione assoluta.

dall'autore, la storia del testo e infine la rete intertestuale in cui esso si inserisce. L'autore, infatti, si pone costantemente in rapporto con i suoi contemporanei su molteplici livelli. Non solo perché rielabora moltissimi spunti filosofici (da Platone a Kant, da Rousseau a Hegel, Schelling e Fichte) e letterari (ricordo solo Herder e Schiller), ma anche perché la sua opera si relaziona ad altre opere dell'epoca che permettono di inquadrarne con chiarezza alcuni dettagli, non sempre secondari; proprio come le *Nebenwege* del dipinto di Klee, che con le loro variazioni e geometrie irregolari non fanno che delineare meglio i contorni della strada principale.

I testi che compongono questo intreccio di strade sono spesso ignoti ai lettori odierni: se tutti conoscono *Werther*, ben pochi hanno letto *Agathon* di Wieland o *Ardingbello* di Heine, e pochissimi hanno anche solo sentito nominare il romanzo epistolare di Bouterwek, *Donamar* – sono però romanzi con cui l'autore instaura un dialogo a distanza fatto di allusioni e rimandi. Allusioni e rimandi che il traduttore può rendere trasparenti al lettore solo grazie al commento o a una nota al testo. Un altro elemento da non trascurare sono le fonti che Hölderlin utilizza copiosamente per ricostruire paesaggi e scenari o per trarre informazioni storiche; sono spesso proprio queste opere che permettono di spiegare alcune apparenti “stranezze” del romanzo. L'isola di Tinos in *Iperione* viene ad esempio chiamata Tina, perché così era denominata nelle illustrazioni che accompagnano la traduzione tedesca del resoconto di viaggio di Choiseul-Gouffier, da cui l'autore trae questa informazione²⁰ e da questa e altre fonti provengono molti spunti della narrazione; ancora, i «due studiosi inglesi che andavano a caccia fra le rovine di Atene» che Iperione, Diotima e i loro amici incontrano sull'acropoli non sono altro che gli autori di una celebre opera illustrata sull'antica Atene che Hölderlin ben conosceva: ironicamente il poeta rende omaggio alle sue fonti, collocandole direttamente nel romanzo²¹. Questi sono solo alcuni dei molti dettagli che vanno ad arricchire la lettura e che permettono al lettore odierno di entrare in dialogo anche con l'epoca in cui il testo è nato e con le circostanze storiche che lo hanno influenzato, allargando così il suo punto di vista sull'opera. Grazie quindi ai traduttori precedenti, che hanno già coraggiosamente e faticosamente “tragheettato” *Iperione* nell'orizzonte letterario dei lettori italiani, è oggi possibile concentrarsi anche sui dettagli legati al contesto, che abbraccia temi teorici e letterari, come anche aspetti di

²⁰ *Iperione*. Milano 2015 (cit. nota 3): 484, nota 31.

²¹ Ivi: 301 e nota 208. Si tratta del pittore James Stuart e dell'architetto Nicholas Revett, autori dei volumi *The Antiquities of Athens* (London 1762-1794).

orientamento culturale, di uso delle fonti e di corretta collocazione degli strumenti di lavoro dell'autore.

Ma al di là di queste scelte di fondo vi è anche il lavoro, più puntuale, sulle singole strategie traduttive adottate dai diversi traduttori: è il livello della microstruttura, delle scelte lessicali e sintattiche, frammentato in mille piccole osservazioni, differenze e allineamenti; anche qui la presenza di traduzioni precedenti è fruttuosa e stimolante, poiché induce a riflettere e ad approfondire le motivazioni delle diverse selezioni lessicali. È su questo piano che il dialogo con i predecessori si fa più serrato e intenso.

4. «unmündig» – parole e contesto

È proprio attraverso il lento e approfondito lavoro di traduzione e l'attento vaglio dei diversi equivalenti da impiegare nel testo di arrivo che emergono appieno le problematiche e le ambiguità insite nel testo di partenza, che si rivela in tutta la sua complessità²².

Hyperion! Hyperion! hast du nicht mich, die Unmündige, zur Muse gemacht? [MA I: 732]

Così si interroga Diotima, ormai prossima alla morte, e si stupisce di come, grazie a Iperione e al fuoco che egli ha trasfuso in lei, sia riuscita ad appropriarsi in modo nuovo del linguaggio. La fanciulla esprime la sua meraviglia accostando due termini che evidentemente percepiva come un'opposizione, un ossimoro: *unmündig* / *Muse*.

Che il riferimento sia al linguaggio e al suo uso, è evidente, in quanto è l'argomento di tutto il brano, oltre che uno dei temi principali del romanzo, e i riferimenti interni al testo sono infatti molteplici. Eppure nessuna delle traduzioni esistenti sembra cogliere questo nesso, poiché tutti i traduttori riprendono il significato più diffuso del termine *unmündig*, che era quello di “minorenne”, persona non ancora in grado di esercitare i propri diritti; al significato giuridico si aggiungeva il significato più ampio di “immaturo, giovane, inesperto”. A queste due accezioni si rifanno tutte le traduzioni precedenti, suggerendo che la causa della meraviglia di Diotima sia da ricercare nella sua giovane età, come se per divenire una musa ci fosse un requisito di anzianità:

²² «Die Übersetzung wird damit zum Prüfstein, zur unabwendbaren Voraussetzung der Auslegung. Vielleicht sollte man einen Autor in eine fremde Sprache übersetzen, bevor man ihn kommentiert». Così Luigi Reitani: «Bis Gottes Fehl hilf». Hölderlin übersetzen. In: Zwischen Sprachen unterwegs. Hrsg. v. Martin A. Hainz, Edit Király und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 2006: 115-122, qui 115.

[Al 167] Iperione, Iperione! Non hai tu fatto di me, fanciulla, una musa?

[Am 150] Iperione, Iperione, non hai trasformato in una musa me, una fanciulla ancora immatura?

[S 144] Iperione! Iperione! non hai fatto di me, fanciulla immatura, la tua musa?

[B-F 144] Iperione, Iperione! Non hai fatto di me, ancora fanciulla, una musa?²³

Eppure il contesto diceva qualcosa di più, sembrava richiedere una lettura diversa, una nuova dimensione per la frase di Diotima, altrimenti poco plausibile in quel contesto: «denn nur im Kontext sind die Worte lebendig»²⁴. Così ho allargato l'obiettivo e ho cercato di ricostruire il contesto più ampio in cui quelle parole si inseriscono, che culmina nella trasfigurazione di Diotima in musa ispiratrice. In precedenza era stato più volte sottolineato come la fanciulla fosse silenziosa e reticente:

Solo nel canto la si riconosceva, l'innamorata taciturna che così malvolentieri si serviva del linguaggio. [B 233]

Diotima, l'essere perfetto, non riusciva a esprimere l'armonia con la natura e l'ideale della bellezza con le parole, ma solo attraverso la musica; il linguaggio con le sue costrizioni, i nomi che "oggettivizzano" le cose, freddi come un'eco²⁵, erano inadeguati a rendere l'esperienza estetica del bello che si incarna in lei. La musica infatti non deve nominare l'amore e la bellezza attraverso dei concetti, ma li traspone in una dimensione diversa, in note e accordi. L'avvicinarsi della morte porta invece Diotima a riscoprire il valore della parola; dopo che la fiamma di Iperione l'ha afferrata e consumata, ecco che il suo essere si eleva a un livello più alto e può rifondare il regno del linguaggio. Subito dopo la fanciulla affermerà infatti: «La mia vita è stata silenziosa, la mia morte loquace» [B 435]. Proprio attraverso la scoperta di una dimensione nuova del linguaggio, Diotima potrà guidare Iperione verso la sua vocazione più autentica e annunciargli l'avvento dei «giorni poetici», quando la parola, divenuta poesia, sarà capace di esprimere la bellezza al livello più alto.

²³ Le traduzioni vengono indicate ciascuna con l'abbreviazione del cognome del traduttore: [Am] traduzione di G. V. Amoretti. Milano 1981; [Al] traduzione di G. A. Alfero. Torino 1931; [B] traduzione di L. Balbiani. Milano 2015; [B-F] traduzione di M. Bertamini e F. Ferrari. Milano 1989; [S] traduzione di G. Scimonello. Pordenone 1989.

²⁴ Reitani: *Übersetzung als Edition* (cit. nota 2): 317.

²⁵ «Ora non dicevo più ai fiori: "siete miei fratelli!" e alle sorgenti: "siamo della stessa stirpe!". Adesso davo a ogni cosa il suo nome, fedelmente come un'eco» [B 201].

L'evoluzione di Diotima nel suo rapportarsi al linguaggio giunge a un impegno proprio in quella domanda, che acquista un senso nuovo e diverso se si sceglie, per la traduzione, non il significato più diffuso del termine *unmündig*, bensì l'accezione che ne riprende l'etimo: “*stumm, unfähig zu reden*”, peraltro documentata nel *Deutsches Wörterbuch* e attestata fin dal Cinquecento²⁶:

[B 397] Iperione, Iperione, non hai forse fatto di me, di una ragazza taciturna, una musa?

Il motivo della meraviglia di Diotima consisterebbe, quindi, proprio nel contrasto tra la sua precedente incapacità, la sua difficoltà a servirsi del linguaggio, e il suo attuale stato, che la vede sopraffatta e sorpresa dal fluire incessante delle parole. Proprio lei, che parlava a fatica, è divenuta una musa, ispiratrice della poesia ed evocatrice della voce del poeta²⁷.

In questo modo anche la coerenza testuale ne esce rafforzata e si aggiunge un tassello all'interpretazione del testo e al complesso discorso del poeta sul linguaggio, che si dispiega nella figura di Diotima. In casi come questo, il testo chiede al traduttore di sviluppare una maggiore sensibilità per l'uso dell'epoca, per le sfaccettature semantiche dei termini che dal Settecento a oggi hanno subito una significativa evoluzione, e una grande attenzione al contesto più ampio in cui i singoli termini si inseriscono. Il traduttore deve insomma addentrarsi sempre più nel mondo del testo, ma deve farlo con la stessa “chiave” usata dall'autore e cercando di posare i piedi sulle sue stesse orme.

5. «*mübelos*» – le trame sottili del testo

Hölderlin attribuisce spesso a un termine un profondo spessore semantico

²⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Hrsg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Leipzig 1854-1971. Bd. 24: 1192-1194. In questo caso, Hölderlin riprende l'etimo *Mund* che, accompagnato dal prefisso di negazione *un-*, sembra proprio indicare la negazione, la difficoltà di accedere al linguaggio. Questo procedimento di recupero del significato etimologico dei termini non è del resto raro in Hölderlin: Rolf Zuberbühler: Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen. Berlin 1969.

²⁷ Ho cercato di conseguenza un sostegno che potesse confermare la mia scelta traduttiva, diversa rispetto a quelle precedenti. Un riscontro testuale lo hanno offerto le liriche di Hölderlin, dove si trova una seconda attestazione del termine, e dove il traduttore ha seguito la stessa strada: *L'angolo di Hardt*, v. 5: «Nicht gar unmündig» – «Non senza voce». In: Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a c. di Luigi Reitani. Milano 2001: 301.

tico, che utilizza poi per delineare e fissare punti importanti della sua concezione filosofica e poetica. Questi lessemi, usati in modo attento e mirato, sono portatori dell'interpretazione, accompagnano il dispiegarsi del testo e ne formano, come trame fitte e sottili, quasi impercettibili nell'insieme del filato, il tessuto connettivo. Un ottimo esempio è l'aggettivo *mübelos*, che il poeta usa in un'accezione ben precisa; esso ricorre più volte nel romanzo²⁸ e mi pare fornire un'esemplificazione efficace di queste strutture, che conferiscono al romanzo unità e compiutezza non solo a livello stilistico e contenutistico, ma anche linguistico ed espressivo. Il meditato e mai casuale uso di questi termini da parte dell'autore mette a dura prova la memoria del traduttore e la sua capacità di percepire la carica semantica di termini apparentemente quotidiani e non marcati, e richiede continuità e coerenza nella strategia traduttiva, come aveva già segnalato Luigi Reitani, quando osservava che tradurre l'opera di Hölderlin (nel suo caso, la lirica) significa tradurre «einen globalen Text. Grundworte, unterschwellige Signale müssen überall gleich bleiben»²⁹.

Il fatto che il poeta svevo abbia lavorato molti e molti anni alle sue opere, le cui varie stesure e revisioni si accavallano e si intersecano anche cronologicamente, rende molto interessanti e preziosi i riferimenti intertestuali, che spesso si illuminano a vicenda. Sono infatti proprio i versi di una lirica che aiutano a mettere a fuoco meglio il significato e le connotazioni implicite in questo aggettivo.

Si tratta della prima strofa dell'ode *Tramonta, bel sole*, dove *mübelos* costituisce il primo elemento di una coppia oppositiva precisa:

Geh unter, schöne Sonne, sie achteten
 Nur wenig dein, sie kannten dich, heilge, nicht
 Denn mühelos und stille bist du
 Über den mühsamen aufgegangen.

Tramonta, bel sole, poco a te
 badarono, non ti riconobbero, sacro,
 giacché senza affanno e silenzioso sei
 sorto su chi vive in affanno.³⁰

²⁸ L'aggettivo ricorre nel romanzo cinque volte (*MA I*: 617, 621, 632, 663, 697).

²⁹ Luigi Reitani: Pianissimo. Hölderlin übersetzen. In: «Castrum Peregrini» 54.2005/266-267: 132-137, qui 134.

³⁰ Tutte le liriche (cit. nota 27): 816s.

L'ordine della natura è armonico, spontaneo, e procede «senza affanno», cioè si muove senza alcuno sforzo poiché è perfetto in se stesso, contrapponendosi in questo agli uomini che invece si sforzano e si affannano per vivere, per elevarsi; il contrasto fra le due diverse modalità esistenziali è delineato in modo assai chiaro, e se *mübelos* è l'attributo degli esseri superiori, la fatica è ciò che contraddistingue gli uomini (*die mühsamen* – cfr. anche *Il canto del destino* in *Iperione*). Anche nel romanzo l'aggettivo è usato in quest'accezione, sempre riferito a un movimento incessante e inarrestabile, la cui principale caratteristica è quella di essere perfetto senza richiedere alcuno sforzo.

Nel romanzo, Iperione lo impiega infatti per descrivere le costellazioni che sorgono nel cielo della sera e la vita quieta degli astri celesti, e poi il sole, che segue un movimento costante ma sereno e appagato. Più avanti Diotima lo applica alla natura nel mese di maggio, presa in una crescita rapida e impetuosa ma, come tutte le manifestazioni della natura, gioiosa e priva di qualsiasi affanno. Una volta chiarito il senso, il problema che si pone per questi passi non è tanto “come” tradurre, cioè quale sia di volta in volta l'equivalente migliore, bensì il mantenimento della coerenza traduttiva: una volta individuato un traduttore adeguato, mantenerlo poi in tutte le occasioni³¹. Solo così diviene possibile accorgersi che, a un certo punto, avviene un significativo spostamento, quando cioè quel particolare termine viene riferito alla figura di Diotima, l'unico essere umano che condivide questa essenziale caratteristica dei celesti:

sie aber stand vor mir in wandelloser Schönheit, mühelos, in lächelnder Vollendung da [MA I: 663]

Lei invece era davanti a me in una bellezza immutabile, senza affanno, in una perfezione sorridente [B 239]

Mübelos è proprio uno dei tre attributi con cui Iperione definisce l'essere perfetto di Diotima, ed è posto al centro della triade; in questo modo la giovane viene collocata in una dimensione che non è quella dei mortali, è fin dal primo momento assimilata alla sfera del sole e degli astri, ma lo si percepisce solo se il traduttore ha mantenuto, con coerenza, il medesimo equivalente traduttivo per tutte le occorrenze del lessema.

³¹ In questo caso, la scelta traduttiva proposta nelle liriche («senza affanno» / «in affanno»), poteva essere adattata anche a tutti i passi del romanzo; ho deciso quindi di utilizzarla a mia volta, rispettando il principio di “testo globale”.

6. «So fand ich ihn» – le geometrie del testo

Traducendo si è costretti a soffermarsi su ogni singola frase, su ogni singola parola; è così che pian piano si percepisce sempre più in profondità la perfezione formale del romanzo nel suo insieme. Dietro la leggerezza, l'armonia della lettura, questa perfezione si manifesta non soltanto in una macrostruttura testuale studiata in ogni dettaglio (i due volumi con i loro numerosi parallelismi, la disposizione e il numero delle missive che Iperione invia a Bellarmino, i richiami tra le varie parti dell'opera), ma anche in ciascuna lettera, con microstrutture sintattiche specifiche e un uso mirato delle figure retoriche che fa di ogni lettera un piccolo capolavoro stilistico ed espressivo. Al traduttore è affidato il compito di cogliere tutti questi aspetti e di renderli visibili anche al lettore italiano – un compito difficilissimo e ingrato, poiché spesso richiede una lunga e serrata “negoiazione”³² con il testo, spesso destinata solo a contenere le perdite.

Traggo un esempio da una delle prime pagine del romanzo, dove Iperione racconta del suo incontro con Adamas, che diventerà poi il suo maestro. In due paragrafi speculari è descritta la situazione psicologica ed esistenziale in cui i due personaggi si trovano al momento dell'incontro:

Ich war aufgewachsen, wie eine Rebe ohne Stab, und die wilden Ranken breiteten richtungslos über dem Boden sich aus. Du weist ja, wie so manche edle Kraft bei uns zu Grunde geht, weil sie nicht genützt wird. Ich schweifft herum, wie ein Irrlicht, griff alles an, wurde von allem ergriffen, aber auch nur für den Moment, und die unbehülflichen Kräfte matteten vergebens sich ab. Ich fühlte, daß mir's überall fehlte, und konnte doch mein Ziel nicht finden. So fand er mich.

Er hatt' an seinem Stoffe, der sogenannten kultivirten Welt, lange genug Geduld und Kunst geübt, aber sein Stoff war Stein und Holz gewesen und geblieben, nahm wohl zur Noth die edle Menschenform von außen an, aber um diß war's meinem Adamas nicht zu thun; er wollte Menschen, und, um diese zu schaffen, hatt' er seine Kunst zu arm gefunden. [...] Er kam nach Griechenland. So fand ich ihn. [MA I: 619]

Il primo paragrafo è composto da un campo molto dilatato, formato da numerose frasi descrittive incentrate sul soggetto che è collocato proprio in apertura del periodo; a questo si contrappone un campo molto compresso

³² Con questo termine Eco descrive la fatica del traduttore nel suo tentativo di trasportare il più possibile del testo da una lingua a un'altra; il livello maggiormente destinato a soffrire delle perdite è proprio quello linguistico e formale. Cfr. Umberto Eco: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano 2003: 9s.

che ne costituisce la lapidaria chiusura, in cui il soggetto iniziale diviene oggetto e si introduce il soggetto del periodo seguente. Il secondo paragrafo si apre infatti con la ripresa tematica del pronome (*er*) e presenta la medesima struttura sintattica, dove il primo campo è ulteriormente dilatato (nella citazione è stato abbreviato), creando così nel lettore una sospensione ancora maggiore, per giungere di nuovo alla stessa, lapidaria chiusura, sempre con l'inversione di soggetto e oggetto («così lo incontrai / così mi incontrò»), a indicare la reciprocità e la corrispondenza tra i due personaggi. All'interno di un perfetto parallelismo concettuale e sintattico si ha quindi una disposizione incrociata dei costituenti, con un chiasmo semantico che lega ancor più strettamente tra loro i due paragrafi.

Con la dislocazione a sinistra dell'avverbio di modo, infatti, si ottiene non soltanto un effetto di estrema sintesi, improvvisa e definitiva, a suggellare la lunga descrizione, ma soggetto e oggetto assumono una posizione contigua, creando un legame di reciprocità e di scambio immediato tra i due protagonisti, un legame che la sintassi rende evidente fin dal primo istante. Un elemento impossibile da tradurre in italiano, lingua *pro-drop*, dove il soggetto viene il più delle volte omesso e il gioco di scambio tra le forme pronominali diviene intraducibile, e dove la posizione più libera dei costituenti nella frase non lascia trasparire in modo adeguato l'incisività e la forza della chiusura – se non attraverso la sua brevità. Si perde anche la perfetta circolarità del singolo paragrafo, che si apre con il soggetto e si chiude con il pronome accusativo corrispondente (*ich-mich / er-ihn*).

Sono maggiori invece le risorse disponibili a livello sintattico, in quanto le regole di distribuzione tra marcatezza sintattica e prosodia in tedesco e in italiano sono simili e permettono quindi una resa più aderente dal punto di vista semantico e prosodico, dove il focus è posto su quel monosillabico *so* che riassume e sintetizza, concludendola, tutta la lunga descrizione precedente.

Nell'esempio si nota anche il ruolo del chiasmo come principio compositivo, come criterio di equilibrio tra elementi in opposizione³³. Hölderlin lo utilizza spesso, in questo come in molti altri casi, per interrompere un parallelismo sintattico, per animarlo, dargli movimento, ma sempre mantenendo un equilibrio. Anche la sintassi si basa infatti sui principi matematici di equivalenza e scambio dei fattori; si rompe una simmetria, ma per ri-

³³ Non mi soffermo sul chiasmo ma rimando al saggio di Luigi Reitani in questo volume, che illustra diverse ricorrenze di questa figura retorica nelle lettere, considerata giustamente un modello di organizzazione, un modello concettuale che il poeta utilizza spesso per rappresentare le contraddizioni che segnano il reale.

crearne un'altra tramite l'opposizione che ricomponne infine l'armonia tra i singoli elementi. Questo principio compositivo, che diviene poi una categoria estetica, è illustrato nelle *Anmerkungen zur Antigone* (MA II: 369-370), dove il poeta parla proprio di una «Regel, das kalkulable Gesetz» che mira a mantenere un equilibrio tra una struttura più lunga, più estesa, e una più breve e compressa grazie a un rapporto dinamico tra le parti. Questo rapporto dinamico, che egli riconosce legare *Antigone* ed *Edipo*, le due tragedie sofoclee, viene frequentemente applicato anche alle microstrutture del romanzo.

Ma quella lapidaria frase conclusiva, «so fand ich ihn», riveste nell'opera hölderliniana anche un altro ordine di marcatezza, grazie ai rimandi intra- e intertestuali, che traducendo è bene tenere presenti. Un passo parallelo si trova ad esempio nell'epistolario, laddove Hölderlin descrive uno dei suoi primi incontri con Goethe a Jena³⁴. Anche in questo caso, dopo aver lungamente riportato le sue impressioni sul personaggio, il suo aspetto e il suo modo di fare, conclude esattamente con le stesse parole usate dal giovane Iperione per l'incontro con il maestro: «so fand ich ihn». Solo che tra Goethe e Hölderlin non si instaurerà mai un legame simile a quello di Adamas e Iperione – e infatti non vi sono, nella lettera, né parallelismi né altri elementi che suggeriscano reciprocità.

E ancora, questa struttura non può non richiamare alla memoria l'altra, simile, con cui il poeta chiude, rispettivamente, il primo libro del primo volume, e il secondo libro del secondo volume (anche questo un chiasmo?).

So dacht' ich. Wie das alles in mich kam, begreif' ich noch nicht. [MA I: 651]

So dacht' ich. Nächstens mehr. [MA I: 760]

La medesima struttura sintattica è usata dunque in vari punti del romanzo (compare anche in altre due occasioni) con funzione similare; la sua presenza in punti strategici dell'opera, insieme alla sua funzione pragmatico-discorsiva di conclusione rispetto a ciò che precede, rende la sua ricorrenza un fattore di forte marcatezza strutturale e di unità tra le varie parti del romanzo, e diviene quindi indispensabile, anche in questo caso, individuare una strategia traduttiva coerente e uniforme.

³⁴ Lettera a Neuffer, 19 gennaio 1795 (MA II: 564): «[...] Ruhig, viel Majestät im Blicke, und auch Liebe, äußerst einfach im Gespräche, das aber doch hie und da mit einem bitterm Hiebe auf die Thorheit um ihn, und eben so bitterm Zuge im Gesichte – und dann wieder von einem Funken seines noch lange nicht erloschnen Genies gewürzt wird – so fand ich ihn».

La ri-traduzione apre dunque nuovi spazi; spazi fluidi e dilatati, che si alimentano dalla vicinanza, anche fisica, del testo originale (in questo caso riprodotto a fronte), e dalla relazione con le traduzioni pre-esistenti. Una relazione che non si configura necessariamente come un conflitto³⁵, ma come un proficuo rapporto di scambio, che talvolta stimola ad approfondire la comprensione del testo, portando anche a nuove scelte (cfr. *unmündig*), talvolta genera una consonanza con le scelte già effettuate da altri traduttori (come nel caso di *mübelos*). Lo spazio di questa ri-traduzione è particolarmente dilatato, poiché accoglie non soltanto l'opera letteraria ma anche il suo formarsi nel tempo, e grazie all'apparato di commento cerca di avvicinare il lettore italiano alla temperie culturale, storica, letteraria, filosofica, che ha profondamente influito sulla genesi del romanzo e che traspare in molti suoi passi; ed è uno spazio fluido, all'interno del quale ogni traduttore traccia una sua traiettoria nel tentativo di ricreare il movimento che lega tra loro e fissa le parole nel testo originale, in un dinamismo sempre uguale a se stesso ma sempre diverso, che non è quello dell'aderenza alla lettera, né quello della riproduzione del senso; è entrambe le cose insieme, ma in proporzione ogni volta diversa.

³⁵ «La ri-traduzione ha luogo per l'originale e contro le sue traduzioni esistenti», sostiene Antoine Berman: *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata 2003: 87.

* * *

Niketa Stefa
(Rom)

*Die Funktion des Briefes in Hölderlins Poetologie
und ihre Positionierung im Hinblick auf die Briefkultur des 18.
Jahrhunderts*

Abstract

Writing letters is to Hölderlin uttering ideas in a vivid general interesting manner. This is for him both a livening and spiritualizing artistic activity, which utters words to that effect in an equilibrium of mind and life. An endless beautiful reflection underlies this activity and finds utterance in a poetical prose, in which the endless form coalesces with the endless material. Hölderlin's letters, in particular the letters in lyrical prose in *Hyperion*, give evidence for the expressly and sensuous art of this coalescing.

1. Der Brief als die «lebendige allgemeininteressante Manier» der Kommunikation

Wenn man sich auf die Äußerungen Hölderlins über das Schreiben – vor allem in seinen Briefen vor der Jahrhundertwende – konzentriert und sie aus dem Kontext der Briefe als das tatsächlich gewählte Kommunikationsmedium extrapoliert, dann entsteht der Eindruck, dass das Schreiben nur ein dürftiger stummer Ersatz, «ein trauriger Trost»¹, eine letzte Hoffnung für eine Kommunikation ist, die auf Präsenz, Fülle, Einheit beruhen sollte: «Ich hätte Dir bald geschrieben, wenn ich nicht von einer Woche zu anderen gehofft hätte Dich zu sprechen»².

Die Verschriftlichung der Kommunikation verschleiert jeglichen spiegelbildlichen Bezug zum Anderen und trübt eher die gegenseitige Zuneigung, als sie zu beweisen. So beklagt sich Hölderlin gegenüber seinem

¹ «Ich suche mich damit zu trösten, daß ich doch bald wieder schreiben kann. Es ist freilich ein trauriger Trost! Ich brauche guten Muth und such' ihn mir zu geben, so gut ich kann». An die Mutter, Frankfurt, 30.12.1795. Nr. 112, *SLA* VI: 196.

² An die Schwester, Frankfurt, um 15.4.1798. Nr. 156, *SLA* VI: 269.

Freund Neuffer in einem Brief aus dem Jahr 1796: «Die Buchstaben sind für die Freundschaft, wie trübe Gefäße für goldnen Wein. Zur Noth schimmert etwas durch, um ihn vom Wasser zu unterscheiden, aber lieber sieht man ihn doch im kristallinen Glase»³. Die Schrift überhaupt, und daher auch die epistolare Schrift, löst die Kommunikation von Schreiber und Leser aus dem ihnen gemeinsamen Wahrnehmungskontext und unterstreicht den Verlust der unmittelbaren Präsenz des Gesprächspartners. Sie vermittelt unsere Erlebnisse weder der äußeren Raumzeitsituierung noch der inneren Situation gerecht und wahrhaft wie eine unmittelbare Äußerung, aber in jeder Äußerung, auch in der unmittelbaren, liegt eine Verschiebung gegenüber der Quelle der Äußerung:

Man möchte gerne dem Freunde etwas sagen, was man nicht gerade eine Woche später zurücknehmen muß, und doch wiegt uns die ewige Ebb' und Fluth hin und her, und was in der einen Stunde wahr ist, können wir ehrlicher weise in der nächsten Stunde nicht mehr von uns sagen, und indeß der Brief ankommt, den wir schreiben, hat sich das Laid, das wir klagten, in Freude, oder die Freude, die wir mittheilten, in Laid verwandelt, und so ist mehr oder weniger mit den meisten Äußerungen unsers Gemüths und Geistes.⁴

Wenn unsere sprachlichen Äußerungen in ihrer Unbeständigkeit ihrer Produktionsquelle gegenüber verschoben sind, dann fragt man sich über die Sinnhaftigkeit, sich einem Anderen gegenüber zu äußern, sei es auch gegenüber sich selbst. Hölderlins klagende Haltung gegenüber den sprachlichen, vor allem schriftlichen Äußerungen steht in dieser Phase in den Fußstapfen des prominenten Kulturpessimisten Rousseau, demnach die Schriftlichkeit den Verlust der Lebhaftigkeit der Sprache bedeutet⁵.

Und dennoch «kann [man] nicht *nicht* kommunizieren»⁶, wie Paul Watzlawick treffend über die Notwendigkeit der Kommunikation im Allgemeinen sagt. Jedes Verhalten basiert auf der kommunikativen Interaktion mit der Innen- und Außenwelt. Die Emotionen, das Leid und die Freude, über die Hölderlin schreibt, sind in der Interaktion zwischen Innen- und Außenwelt angelegt, ob intendiert oder nicht. In der Interaktion werden die eige-

³ An Neuffer, Frankfurt, gegen Ende Juni u. 10.7.1796. Nr. 123, *SLA* VI: 213.

⁴ An Neuffer, Frankfurt, März 1796. Nr. 118, *SLA* VI: 204.

⁵ Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'Imitation musicale*. In: *id.*: *Œuvres*. Paris 1817, Bd. 4: 517.

⁶ Paul Watzlawick, Janet H. Beavin, Don D. Jackson: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern ¹¹2007: 53.

nen Gefühle und Gedanken nicht nur manifestiert, hinterfragt und interpretiert, wie in der Kommunikationsforschung mehrfach hervorgehoben wird, sondern sie entstehen auch gerade in ihr. In Hölderlins Ermahnung an seinen Freund Böhlendorff, ihm zu schreiben, wird die Notwendigkeit der unmittelbaren und mittelbaren Kommunikation für die Entstehung der eigenen Gedanken und der eigenen Psyche, der bewussten und unbewussten Vorstellungen, geltend gemacht: «Schreibe doch nur mir bald. Ich brauche Deine reinen Töne. Die Psyche unter Freunden, das Entstehen des Gedankens im Gespräch und Brief ist Künstlern nöthig. Sonst haben wir keinen für uns selbst»⁷.

Nicht zuletzt ermöglicht die Kommunikation eine Prüfung der Gültigkeit der eigenen Ideen. Um seine Auffassung des «Nationellen» bei den Alten und den Modernen zu überprüfen, schreibt Hölderlin an Böhlendorff: «Aber ich behaupt' es noch einmal, und stelle es Deiner Prüfung und Deinem Gebrauche frei»⁸.

In einem anderen Brief bestimmt Hölderlin für den Aufbau der Zukunft das sich einander geistige Mitteilen als die wesentliche Tätigkeit jeglicher Lebewesen, genauso wie das Atmen:

Haben Sie die Güte, mir auch ein Näheres von Ihren literarischen Arbeiten und anderem, womit Ihr Geist mit Theilnehmung sich beschäftigt, mitzutheilen, wenn ich Sie nicht bald genug sehen sollte. Könt' ich Ihnen auch nichts zurückgeben, als den Beweis, daß ich Sie gefaßt hätte, so wär' es ja doch nicht umsonst. Sie wissen, die Geister müssen überall sich mitteilen, wo nur ein lebendiger Othem sich regt, sich vereinigen mit allem, was nicht ausgestoßen werden muß, damit aus dieser Vereinigung, aus dieser unsichtbaren streitenden Kirche das große Kind der Zeit, der Tag aller Tage hervorgehe, den der Mann meiner Seele, [...] die Zukunft des Herrn nennt.⁹

Die Unmöglichkeit einer Mitteilung würde daher einem Herzensstillstand gleichkommen: «[...] Du siehest mir in die Seele, wenn ich Dir sage, [...] daß ich ein Herz habe in mir, und doch nicht sehe wozu? mich niemand mittheilen, hier vollends niemand mich äußern kann»¹⁰. Aus diesen Briefstellen wird ersichtlich, dass jedes Lebewesen Interaktion in sich trägt. Die

⁷ An Casimir Ulrich Böhlendorff, Nürtingen, wahrsch. im November 1802. Nr. 240, *SLA VI*: 433.

⁸ An Casimir Ulrich Böhlendorff, Nürtingen, 4.12.1801. Nr. 236, *SLA VI*: 426.

⁹ An Johann Gottfried Ebel, Nürtingen, 9.11.1795. Nr. 106, *SLA VI*: 184f.

¹⁰ An Christian Landauer, Mitte März 1801. Nr. 230, *SLA VI*: 417.

Interaktion ist daher die Bedingung der Möglichkeit nicht nur für Verbalisierungsakten, die «die Sprechenden zu einer möglichst präzisen Bezeichnung, wie etwas genau gemeint, empfunden oder bewertet wird, bewegt»¹¹, sondern auch die Bedingung für nonverbale Akten. Kommunikative Interaktion weist nicht nur das alltägliche Gespräch auf, sondern jegliche Wahrnehmungsform des Selbst und des Anderen, von den unbewussten Formen bis zu den höchst reflektierten.

Ein literarischer Ort, der auf der kommunikativen Interaktion gegründet, aus ihr belebt und dennoch per se als Schrift interaktionsfrei ist, ist der Brief. Er steht in der Mitte zwischen Sprechhandlung und Sprachwerk, indem er Einsichten sowohl in die mündliche Qualität des personalen Umgangs zwischen Schreiber und Empfänger als auch in den Entstehungsprozess des schriftlichen Mediums auffächert.

Bekanntlich gilt der Brief seit Gellerts poetologischer Abhandlung des Brief-Genres (1751) einerseits als «freie Nachahmung des guten Gesprächs»¹² und spiegelt demnach in der unmittelbaren Art der Kommunikation das natürliche Verhältnis zwischen Vorstellungen und Sache wider. Andererseits ist der Brief der Ort der Bildung, der Manifestation von Reflexionen, Interpretationen und deren kritischer Geltungsprüfung. Kants Postulat der «freie[n] und öffentliche[n] Prüfung»¹³ als Bedingung der publizistischen Meinungsbildung steht im Fokus der aufklärerischen Anstrengungen, das streng Subjektive der eigenen Ideen zu überschreiten, um ihnen eine allgemeine Gültigkeit und Wirklichkeit zu verleihen. An dieser Anstrengung ist die epistolare Kommunikation insofern beteiligt, als sie einen Freiraum der allgemeinen Diskursivität eröffnet, «in dem sich höchstpersönliche Kommunikation tendenziell unbegrenzt verbreiten läßt»¹⁴. Diese unbegrenzte Verbreitung geschieht durch die Bildung eines Korrespondenznetzes, das vom «Weiterreichen von Briefen im Freundeskreis»¹⁵ bis hin zur Veröffentlichung privater Briefe reicht, was sogar Jean Paul Richter

¹¹ Stella Marie Lange: Das Gespräch in seiner Inszenierung und Darstellung. Emotionales Sprechen im Briefroman zwischen rhetorischer und poetischer Praxis. In: «Rhetorik» 33.2014/1: 97-113, hier 103.

¹² Christian Fürchtegott Gellert: Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen. In: *id.*: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Bernd Witte. Berlin; New York 1989, Bd. 4: 111.

¹³ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft 1. In: *id.*: Werkausgabe. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 1974, Bd. 3: 13.

¹⁴ Robert Vellusig: Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert. Wien; Köln; Weimar 2000: 67.

¹⁵ Ebd.: 65.

zur Vision des Baus einer «Leihbibliothek von lauter Briefen»¹⁶ anregte. Der allgemeine Zugang zu vertrauten Briefen steigert die Ausdrucksfähigkeit und die Verantwortlichkeit gegenüber der Leserschaft. Es genügt nicht, das Referierte ins Gedächtnis des Lesers zurückzurufen, sondern der Schreibende muss fähig sein, das Referierte allgemeinverständlich zu präzisieren.

Je mehr dann der Brief sich zu einer künstlerischen Äußerung entwickelt, desto mehr wird eine zweifache Stilisierung nötig: eine universale Geltung der in ihr entwickelten Weltsicht und gleichwohl eine Nähe zum gemeinsamen Leben als Motivation für einen schriftlichen Austausch. Wenn der Brief an der Medien- und Kulturrevolution des 18. Jahrhunderts partizipiert, kann er Lebenswirklichkeiten des Schreibenden und des Empfängers vergegenwärtigen, gerade indem er diese in der Öffentlichkeit verbreitet.

Wie man weiß, konzipierte Hölderlin die Aufsätze seines geplanten *I-duna*-Journals in Briefform. Indem er diese als die «lebendige allgemeininteressante Manier»¹⁷ der Äußerung der Ideen bezeichnet, ist er sich der Vermittlungsstelle des Briefgenres, in der Mitte zwischen der Nachahmung einer dynamischen, mündlichen Kommunikationsweise und der autonomen Literalität einer philosophischen Abhandlung, bewusst. Tatsächlich beginnt ein Brieffragment, das für das Journal bestimmt war, mit einem inszenierten Dialog in direkter Ansprache mit dem Gesprächspartner: «Mich freut es daß du von Achill sprachst. Er ist mein Liebling unter den Helden»¹⁸.

Der Dialog mit dem Gesprächspartner ist nicht bloß ein literarischer Rahmen der philosophischen und poetologischen Briefe Hölderlins, sondern er trägt wesensgemäß in ihrer inneren Struktur die Auffassung seiner Ideen und gleichzeitig der Zuneigung zu den Ideen des Anderen. So z.B. entwickelt Hölderlin aus seiner Zuwendung zum Drama *Fernando* seines Freundes Böhlendorff seine Ansicht über das Charakteristische der modernen Kunst. Dabei schwenkt sprachlich die gesamte Argumentation vom dialogischen Abwechseln zwischen der ersten und der zweiten Person hin zur vereinheitlichenden ersten Person Plural:

Dein Fernando hat mir die Brust um ein gutes erleichtert. Der Fortschritt meiner Freunde ist mir so ein gutes Zeichen. Wir haben ein Schiksaal. Gehet es mit dem einen vorwärts, so wird auch der andere nicht liegen bleiben.

¹⁶ Jean Paul Richter: Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf (1799). Hamburg 2011: 5. Diesen Verweis verdanke ich Johann Kreuzer.

¹⁷ An Neuffer, Homburg, 4.1.1799. Nr. 178, *StA* VI: 323f.

¹⁸ Über Achill, *StA* IV: 224.

Mein Lieber! [...] wie eine gute Klinge, hat sich die Elastizität Deines Geistes in der beugenden Schule nur um so kräftiger erwiesen. Diß ists wozu ich Dir vorzüglich Glük wünsche. Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. [...]

Das hat Dein guter Genius Dir eingegeben, wie mir dünkt, daß Du das Drama epischer behandelt hast. Es ist, im Ganzen, eine ächte moderne Tragödie. Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehen [...].

[...] Er sterbe nach unserem oder nach antiquem Schiksaal, wenn der Dichter dieses Sterben dargestellt hat, wie er sollte, und wie Du es sichtbar gewollt, und im Ganzen und besonders in einigen meisterhaften Zügen geleistet hast.¹⁹

Bei dieser «Direktheit der Mitteilung»²⁰ philosophischer Ideen tritt der Leser nicht einfach als der fiktive Briefempfänger auf, sondern er «wird als Gesprächspartner interaktiv in die Abfassung des Briefes mittels einer “Dialogizitätsstruktur” mit einbezogen»²¹. Die Breite dieser Einbeziehung variiert von einer intimen Beziehung mit dem Empfänger – solche Briefe könnten wir “geschlossene Briefe” nennen – zu einer extensiven Beziehung oder sogar fiktiven, wie der Fall von Bellarmin im *Hyperion*, – wir könnten diese Briefe als “offene Briefe” beschreiben.

Die Einbeziehung des Briefempfängers in der Verfassung des Briefes charakterisiert nicht nur Hölderlins Verfassungsart der Briefe, sondern die Briefkultur im 18. Jahrhundert im Allgemeinen. Hölderlin hatte bekanntlich Vorbilder in seiner Vorliebe für den Brief als Interaktionsmedium mit dem Leser, allen voran Goethes *Leiden des jungen Werther*, und konnte diese Vorliebe auch mit seinen gleichaltrigen Freunden teilen: «Wir [Schelling und Hölderlin] sprachen nicht immer accordierend miteinander, aber wir waren uns einig, daß neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können»²².

Auch in einigen seiner Maximen wendet sich Hölderlin mit direkten Fragen, Antworten, Forderungen an den Leser, die den Ausgangspunkt und die Weiterführung des dargestellten Arguments strukturieren:

Wie kannst du die Sache am rechten Ort brauchen, wenn du noch

¹⁹ An Casimir Ulrich Böhlendorff, Nürtingen, 4.12.1801. Nr. 236, *SLA* VI: 425-427.

²⁰ Peter Szondi: Überwindung des Klassizismus. In: *id.*: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt/M. 1977: 85-104, hier 85.

²¹ Lange: Das Gespräch in seiner Inszenierung und Darstellung [wie Anm. 11]: 105.

²² An Immanuel Niethammer, Frankfurt, 24.2.1796. Nr. 117, *SLA* VI: 203.

scheu darüber verweilt, und nicht weist, was an ihr ist, wie viel oder wenig daraus zu machen.

Aus Freude muß du das Reine überhaupt, die Menschen und andern Wesen verstehen [...] und alle Verhältnisse nacheinander erkennen, und ihre Bestandtheile in ihrem Zusammenhange so langer dir wiederholen, bis wieder die lebendige Anschauung objectiver aus dem Gedanken hervorgeht.²³

Und umgekehrt entwickelt sich aus der inszenierten Frage des Lesers das ganze Argument, wie z.B. in den *Philosophischen Briefen*:

Du fragst mich, [...] warum sie sich eine Idee oder ein Bild machen müssen, von ihrem Geschick, das sich genau betrachtet weder recht denken ließe noch auch vor den Sinnen liege? So fragst du mich, und ich kann dir nur so viel antworten, daß der Mensch auch in so fern sich über die Noth erhebt [...] auch durchgängiger empfindet.²⁴

Diese dynamische Kommunikationsweise mit dem Empfänger, verkoppelt mit der geistigen Botschaft, nimmt die Position in der Mitte zwischen oralem und schriftorientiertem Muster ein, die die Briefe vor allem ab Ende des 17. Jahrhunderts bekleiden. Als Bestätigung der Bekleidung dieser Position kann hier Robert Vellusigs Bezeichnung der Literalität der Briefe als «Selbstgesprächigkeit»²⁵ gezogen werden. Im gleichen Zug wird damit herausgestellt, dass der Brief einerseits ein Gespräch, eine Dialogizitätsstruktur mit dem abwesenden Gesprächspartner inszeniert, andererseits gegenüber dem mündlichen Gespräch an Selbstständigkeit gewonnen hat, und zwar in verschiedenen Reflexionsausführungen: als eigentlicher Brief, mit einem Empfänger, einer Behandlung und einer Abschlussformel, oder als Essay, Abhandlung, Aphorismus, Fragment, Roman, Journal. Zwar stehen andere schriftliche Ausführungen wie Fabeln, Parabeln, Sprichwörter und generell Erzählungen vom Hörensagen näher im Zusammenhang mit der spezifischen Struktur mündlicher Kommunikation als der Brief, aber der Brief als eine mit Interaktionsfreiheit und Interaktionsnähe widerspielende Äußerungsform zeugt m.E. nicht nur eine residuale Mündlichkeit der frühneuzeitlichen Kultur, sondern gerade ein erhöhtes Bewusstsein des Autors in der Wahl des Kommunikationsmediums mit dem Leser. Insofern wird in

²³ Sieben Maximen, *FHA* 14: 70; Reflexion, *StA* IV: 235.

²⁴ Fragment philosophischer Briefe, *FHA* 14: 46. Über Religion, *StA* IV: 275.

²⁵ Vellusig: Schriftliche Gespräche [wie Anm. 14]: 129. M.E. leitet Vellusig den Terminus «Selbstgesprächigkeit» aus Shaftesburys Briefdefinition als «Selbstgespräch» ab (vgl. ebd.: 112).

der schriftorientierten Umdeutung der Pragmatik der Rede und des Geschichtenerzählens «das Moment der Interaktion» nicht «aus den Augen»²⁶ verloren, sondern gerade umgekehrt vor den Augen fokussiert. Mit der Durchsetzung der autonomen Möglichkeiten der Schrift und des Drucks in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Walter Ong als die «Technologisierung des Wortes» definiert hat, «gewinnen die massenmedialen Möglichkeiten der Kommunikation eine Eigendynamik»²⁷. Die Erreichung dieser Eigendynamik der Schrift erklärt den freien Umgang des Schreibenden mit allen Äußerungsformen, auch mit denen, die medienhistorisch der mündlichen Tradition angehören. Infolge der Gewinnung einer Selbstständigkeit der Schrift wird die Interaktion, die der mündlichen Kommunikation als zwingende Bedingung auferlegt wird, von diesem Zwang befreit und vom Schreibenden selbst als Kommunikationsform gewählt; und zwar sowohl als literarisierte Steigerungsform der Darstellung der individuellen Erlebnisse und der persönlichen Ansichten in verschiedenen Bereichen der Gesellschaft, als auch der Kommunikation mit dem Lesepartner, – wobei die Schreibgründe von einer einfachen Informationsmitteilung, zur Verständigung, Überzeugung bis zur Erziehung des Anderen variieren. Als zentraler Teil der Schriftkultur des 18. Jahrhunderts ruft der Brief mehr als jegliches andere schriftliche Medium die dialogische Wechselseitigkeit in der Kommunikation hervor. Als «eine Wechselrede zwischen Freunden in Abwesenheit»²⁸ hatte bereits Erasmus von Rotterdam den Brief benannt, denn er wird an einen bestimmten Leser adressiert, von dem eine Antwort erwartet wird. Ist dann die Rede vom Brief als Kunstform, als Gegenstand der Literaturwissenschaft, dann setzt sich der schreibende Autor programmatisch in ein persönliches Verhältnis zum Leser und fordert die kommunikative Intimität bewusst vom Empfänger ein. Das persönliche Verhältnis zwischen Autor und Leser bedient sich nicht nur der Briefe als Medium, «sondern [es entwickelt sich] ganz wesentlich in Briefen [...] und zwar eben in Briefen, die nicht lediglich unmittelbare Seelendokumente sind, sondern vielfach eine bestimmte und bewußte poetische Stilisierung [...] zeigen»²⁹.

²⁶ Robert Vellusig: Verschriftlichung des Erzählens. Medienprobleme des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 30.2005/1: 55-97, hier 83.

²⁷ Vellusig: Schriftliche Gespräche [wie Anm. 14]: 11.

²⁸ «Absentium amicorum quasi mutuus sermo». Erasmus von Rotterdam: *De conscribendis epistolis*. In: *id.*: Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Werner Welzig. Darmstadt 1980, Bd. 8: 36.

²⁹ Wolfdietrich Rasch: Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. Vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock. Halle a.d. Saale 1936: 201. Vgl. Vellusig: Schriftliche Gespräche [wie Anm. 14]: 61f.

Dass eine Beziehung mit dem abwesenden Leser zustande kommt, wird also zu allererst durch das Briefeschreiben ermöglicht und ist daher keine bloße Fortsetzung eines vorherigen direkten Umgangs.

Viele Briefe Hölderlins belegen diese bewusste poetische Stilisierung der Beziehung mit dem Leser, und dies dadurch, dass sie die intime Kommunikation direkt einfordern:

Köntest Du ein Werk der Barmherzigkeit thun, wenn Du mir so bald Dir immer möglich ist, mit einem Briefe einmal wieder eine recht frohe Stunde machtest. Ein freundlich Wort von einem Freunde ist jezt mer [sic] Bedürfniß für mich, als je.³⁰
Ich sehne mich ungewöhnlich nach einer Zeile von Dir. Erhalte mir einen Theil Deines Herzens.³¹

Lässt sich Hölderlins Einforderung der Kommunikation in seinen Briefen aber auch poetologisch begründen? Und überhaupt, welche Position kommt dem Brief als Schrift in der Poetologie Hölderlins zu?

2. Der Brief als sprachliche Äußerung zwischen Leben und Geist

Um die Wirklichkeit der Äußerung unseres Geistes darzustellen, ist es nötig, laut der Poetologie der Schrift *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...*, dass eine Sprachfindung zustande kommt. Wir können eine Erkenntnis des Selbst und der Welt nicht durch eine direkte Selbstbeziehung erreichen, sondern nur über den Weg der Sprache, die uns in Beziehung zu den Objekten, zur Welt und zu den Mitmenschen setzt. Durch diese Beziehung belebt die Sprache die Erkenntnis, so wie die Erkenntnis der Sprache einen Erinnerungsfaden in der Verbindung des Verschiedenen gibt: «So wie die Erkenntniß die Sprache ahndet, so erinnert sich die Sprache der Erkenntniß»³². Ausgehend von dieser Ahnung der Sprache seitens der Erkenntnis führen dann die Überlegungen Hölderlins zur Darstellung der Verwirklichung der Erkenntnis. Diese Verwirklichung bedeutet «nicht blos ursprüngliche Einfalt, des Herzens und Lebens [des Menschen] [...], auch nicht blos errungene Einfalt des Geistes, [...] sondern die aus dem unendlichen Leben wiederbelebter Geist». Sie ist «nicht Glück, nicht Ideal, sondern gelungenes Werk, und Schöpfung und [kann] nur in der Äußerung gefunden werden»³³.

³⁰ An Neuffer, Nürtingen, um den 20.10.1793. Nr. 68, *SLA* VI: 96.

³¹ An Neuffer, Jena, 19.1.1795. Nr. 93, *SLA* VI: 153.

³² *SLA* IV: 261.

³³ Ebd.: 262.

Die Frage, die sich hier stellt, ist: Um welche Äußerung handelt es sich denn? Hölderlin meint, dass wir unserer Erkenntnis innewerden, gerade indem wir diese sprachlich äußern, anders gesagt, indem wir die Leistung des Erinnerns transparent werden lassen, – und hier liegt bekanntermaßen die springende Unterscheidung zu Hegels Begriff des in sich gehenden Geistes. Es handelt sich aber nicht um jede beliebige sprachliche Äußerung, sondern um eine solche, in der «Geist und Leben auf beiden Seiten gleich ist»³⁴. Dementsprechend ist die Kunst, die diese sprachliche Äußerung schöpfend reflektiert, eine zugleich belebende und vergeistigende.

Entsinnen wir uns obiger Auslegung des Briefs. Zusammengefasst: Der Brief per se ist eine sprachliche Äußerung zwischen lebendigem personalem Gespräch und verschriftlichter Kommunikation des Geistes, und die Tätigkeit des Briefeschreibens ist die Äußerung der Ideen in einer «lebendigen allgemeininteressanten Manier»³⁵. Der Brief als graphisches Medium ist eine verdinglichte Repräsentation des Geistes und dennoch eine lebendige kommunikative Äußerung, für Hölderlin «das Zeichen aller lebendigen Äußerungen» überhaupt:

Etwas ist darinn [in unseren Briefen], was man das Zeichen aller lebendigen Äußerungen nennen darf, das nemlich, daß sie mehr sagen, als es scheint, weil in ihnen ein Herz sich regt, das überhaupt im Leben niemals alles sagen kann, was es sagen möchte.³⁶

Mit dieser Bestimmung des Briefs liegt es m.M.n. nahe, den Brief als das Kunstmedium anzunehmen, das aus der belebenden und vergeistigenden Tätigkeit herrührt und eben deswegen am sichtbarsten das Gleichgewicht zwischen Leben und Geist, Stoff und Form, Klang und Zeichen darstellt. Mit poetologischen Überlegungen über dieses Gleichgewicht schließt der Entwurf *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...*:

Er [der Dichter], indem er sich verständlich und faßlich macht, von der leblosen, immateriellen, ebendeswegen weniger entgegensetzbaren und bewußtloseren Stimmung fortschreitet, ebendadurch, daß er sie erklärt [...] 4) in ihrem Maas, in der schönen Bestimmtheit und Einheit und Vestigkeit ihrer unendlichen Zusammenstimmung, in ihrer unendlichen Identität und Individualität, und Haltung, in ihrer poetischen Prosa eines allbegrenzenden Moments, wohin und worin sich negativ und ebendeswegen ausdrücklich und sinnlich alle genannten Stücke beziehen und vereinigen, nemlich die unendliche Form mit dem

³⁴ Ebd.

³⁵ An Neuffer, Homburg, 4.1.1799. Nr. 178, *StA* VI: 323f.

³⁶ An den Bruder, Rastadt, 28.11.1798. Nr. 169, *StA* VI: 294.

unendlichen Stoffe, dadurch, daß *durch jenen Moment* die unendliche Form ein Gebild, den Wechsel des Schwächern und Stärkern, der unendliche Stoff einen Wohlklang, einen Wechsel des Hellern und Leisern annimmt, und sich beide in der Langsamkeit und Schnelligkeit endlich im Stillstande der Bewegung negativ vereinigen, immer durch ihn und die ihm zum Grunde liegende Thätigkeit, die *unendliche schöne* Reflexion, welche in der durchgängigen Begränzung zugleich durchgängig beziehend und vereinigend ist.³⁷

Der Fortschritt der Stimmung des Dichters ist auf eine Erklärung des Maßes zwischen unendlicher Zusammenstimmung, unendlicher Individualität und Haltung angewiesen, damit er sich verständlich machen kann. Die Stimmung erreicht den Höhepunkt ihres Maßes «in ihrer poetischen Prosa eines allbegrenzenden Moments». Eine zeitlich bestimmte «poetische Prosa» der Stimmung: Bereits dieser in der Gedankenkonstruktion unauffällige Bauteil klingt nach der Kunstdefinition der Briefe im *Hyperion* als poetische Prosa des geschichtlichen Selbstbewusstseins von Hyperion.

In der Entstehungszeit des Romans *Hyperion* gewinnt die Überwindung der Trennung von Prosa und Poesie immer mehr an Bedeutung, sodass die poetische Prosa seit Herders Erklärung des Romans als «Poesie in Prose»³⁸ in seinen *Briefen zur Beförderung der Humanität* (1796) sich zu einem entscheidenden Kennzeichen der frühromantischen Ästhetik entfaltet. «Einen Roman nicht bloß nach der allgemeinen Anlage, sondern nach der Ausführung im einzelnen, durchhin poetisch zu machen, obgleich die Schreibart rein prosaisch bleiben muß»³⁹, ist das Programm der Brüder Schlegel. So wie die neuzeitliche Subjekt/Objekt-Spaltung und der Dualismus zwischen Geist und Körper nach monistischem Verständnis endgültig überwunden sind, müssen nun auch die gleichfalls obsolet gewordenen ästhetischen Demarkationen fallen. Zwar wird die poetische Prosa im 18. Jahrhundert noch nicht als ein selbstständiger Genremodus wie im 19. Jahrhundert betrachtet und zur Kennzeichnung moderner Kurzprosa nicht als Gegenmodell zur Verslyrik nach der Auffassung von Baudelaire konzipiert⁴⁰, aber die «Poesie

³⁷ *StA* IV: 264f.

³⁸ Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1883, Bd. 18: 109.

³⁹ August Wilhelm Schlegel: Hermann und Dorothea, von Goethe. In: *id.*: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Leipzig 1846, Bd. 11: 220. Vgl. Ernst Behler: Frühromantik. Berlin; New York 1992: 242-247.

⁴⁰ Vgl. Wolfgang Bunzel: Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne. Tübingen 2005: 34, 39.

in Prose» Herders oder die «poetische Prosa» Hölderlins verbildlichen gleichwie die *petits poèmes en prose* Baudelaires eine Selbsterfahrung des modernen Bewusstseins. Wenn «die Paradoxie transgressiver Innovation»⁴¹ im 19. Jahrhundert zum Durchbruch kommt, so weil die Verzeitlichung aller Wissensbestände, also auch der klassischen Rhetorik, bereits im 18. Jahrhundert vorkommt⁴². Allerdings koppelt sich die für das 19. Jahrhundert charakteristische Konzeption «einer dem heftigen Einbruch der Zeit ausgesetzte[n] Geschichte»⁴³ im 18. Jahrhundert vom Humus der textuellen Beschaffenheit nicht ab. Sie hängt also immer noch von der Ordnung, den Regeln, denen der Text unterliegt, ab. Wenn die ältere Poesie/Prosa-Dichotomie durch Formen lebensweltbezogener literarischer Rede wie den Brief durchlässig wird, so entstehen neue Ordnungsmodelle, wie das «der Basisdichtarten Lyrik, Dramatik und Epik»⁴⁴. Hölderlin strukturiert bekanntlich die poetische Verfahrensweise nach genauen Tabellen, die Charaktere aus der Lyrik, Tragik und Epik kombinieren. Wichtiger noch als die Bildung dieses zweiten Ordnungsmodells ist an dieser Stelle einerseits, dass die poetische Prosa innerhalb der poetischen Verfahrensweise gemäß einem poetischen Kalkül realisiert wird, getreu den klassischen Prinzipien von Ordnung und Rationalität des 18. Jahrhunderts; andererseits, dass die verzeitlichte poetische Prosa und die ihr zugrundeliegende «unendliche schöne Reflexion» zugleich Bedingung und Krönungsausdruck der poetischen Verfahrensweise selbst ist. Im poetisch-prosaischen Moment beziehen und vereinigen sich in der Tat «die unendliche Form mit dem unendlichen Stoffe». Wenn der Bezug und die Vereinigung auf eine ausdrückliche und sinnliche Art sein sollte, dann zeugen die Briefe Hölderlins, insbesondere die poetisch-prosaischen Briefe im *Hyperion*, wie «die unendliche Form ein Gebild, den

⁴¹ Ebd.: 37.

⁴² So behauptet Wolfram Malte Fues: «Bildungsroman und Zeitroman scheinen demnach notwendig aufeinander bezogene Momente ein und derselben Form zu sein. [...] Der Bildungsroman kann die Geschichte seines Individuums nicht erzählen, ohne auf die Wirklichkeit zu geraten, durch die es existiert und an der es scheitert; der Zeitroman kann die Geschichte seiner Wirklichkeit nicht erzählen, ohne auf die Individualität zu geraten, in der sie sich konkretisiert und an der sie versagt». Wolfram Malte Fues: *Poesie der Prosa, Prosa als Poesie. Eine Studie zur Geschichte der Gesellschaftlichkeit bürgerlicher Literatur von der deutschen Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 1990: 113.

⁴³ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M. 1971: 173. Vgl. Stefanie Stockhorst: *Zur Einführung. Von der Verzeitlichungsthese zur temporalen Diversität*. In: *Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert*. Hrsg. v. Carsten Zelle. Wolfenbüttel 2006: 157-164, hier 162f.

⁴⁴ Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedicht [wie Anm 40]: 32.*

Wechsel de[r] schwächern und stärkern [Zeichen], der unendliche Stoff einen Wohlklang, einen Wechsel de[r] hellern und leisern [Klänge] annimmt». Besteht doch der Brief als sprachliche Äußerung des Geistes im Wechsel und Gleichgewicht zwischen Nachklängen eines Gesprächs und verschriftlichten Zeichen! Es ist für die poetisch-prosaïschen Briefe Hölderlins wesentlich, dass sie aus ihrem Inneren heraus eine solche Verbindung von Geist und Zeit ausstrahlen, so dass der Ausdruck ein verzeitlichter Geist und ein vergeistigtes Leben, eine lebendige Form und ein idealer Stoff ist.

Demgegenüber verläuft im 19. Jahrhundert die Gattungskonstitution des Prosagedichts «textrelational und nicht mehr intratextuell» und der Text des Prosagedichts erfüllt nur über den «analogen Kommunikationszusammenhang»⁴⁵ mit anderen Texten seine Funktion. Diese Zersplitterung des Textsinns in viele Texte verwandelt die Texte unter anderem zu «Durchgangsstationen im Prozeß der ständigen Neucodierung von Informationen»⁴⁶. Unter dem Druck dieser unendlichen Progression, die die allgemeine Beschleunigung der Moderne bezeugt, laufen die Texte Gefahr, ihren Sinnbestand zu verlieren und nur zu Reizphänomenen für das Publikum zu werden. Die Autoren sind, um die eigenen Werke von der Kurzlebigkeit zu retten, gezwungen, sie ständig mit stärkeren Reizkniffen auszustatten. Es ist eine Strategie, die auf dem Hinauszögerungseffekt baut.

Gegen diese progressive Sinnabstumpfung und Gestaltlosigkeit arbeitet Hölderlin mit poetischem Kalkül und lebendigem Sinn aus dem Inneren des Textes heraus, um im poetisch-prosaïschen Moment den “Stillstand der Bewegung” der negativen Vereinigung der Form mit dem Stoff, der Schriftgestalt mit dem Gesprächsklang zu erreichen. Mir scheint es eine Strategie, die aufgrund der Beschaffenheit der Texte selbst und nicht nur des Textkontextes nach Langlebigkeit trachtet.

3. Der Brief als literarischer Ort der kommunikativen Interaktion

Mehr noch: die intersubjektive Struktur, die typisch für den Brief ist, leitet den letzten Hauptgedanken des Abschnitts *Wink für die Darstellung und Sprache* ein. Nachdem Hölderlin den Höhepunkt des Vorgangs der poetischen Reflexion als Produktion einer eigenen Sprache erklärt, wechselt er ganz unerwartet die Rede von der bis dahin unpersönlichen, objektiven dritten Person zu einer Wechselrede zwischen persönlicher, subjektiver erster Person und dritter Person:

⁴⁵ Ebd.: 45.

⁴⁶ Ebd.: 28.

denn wäre vor der Reflexion auf den unendlichen Stoff und die unendliche Form irgend eine Sprache der Natur und Kunst für ihn in bestimmter Gestalt da, so wäre er *insofern* nicht innerhalb seines Wirkungskreises, er träte aus seiner Schöpfung heraus, und die Sprache der Natur oder der Kunst, jeder *modus exprimendi* der einen oder der andern wäre erstlich, insofern sie nicht *seine* Sprache, nicht aus seinem Leben und aus seinem Geiste *hervorgegangenes* Produkt, sondern als Sprache der Kunst, sobald sie in bestimmter Gestalt mir gegenwärtig ist, schon zuvor ein bestimmender Akt der schöpferischen Reflexion des Künstlers, welcher darin bestand, daß er aus seiner Welt, aus der Summe seines äußern und innern Lebens, das mehr oder weniger auch das meinige ist, daß er aus dieser Welt den Stoff nahm, um die Töne seines Geistes zu bezeichnen, aus seiner Stimmung das zum Grunde liegende Leben durch dies verwandte Zeichen hervorzurufen, daß er also, insofern er mir dieses Zeichen nennt, aus meiner Welt den Stoff entlehnt, mich veranlaßt, diesen Stoff in das Zeichen überzutragen.⁴⁷

Leicht durchschaubar ist hier der Hintergrund dieses Perspektivenwechsels von der dritten objektiven Form zur ersten subjektiven Form und *vice versa*, nämlich die frühe Erkenntnis Hölderlins der Notwendigkeit der Wechselbeziehung zwischen Subjektivem und Objektivem, Innenwelt und Außenwelt, für die Konstitution des Bewusstseins und der Dichtung. Reizvoller ist es hier aber zu versuchen, den Grund und die Folgen dieses Perspektivenwechsels aufzuhellen. An sich resultiert der Perspektivenwechsel aus der Rückbindung des Endprodukts der schöpferischen Reflexion⁴⁸, nämlich des objektiv "gelungenes" Sprachwerks zur anfänglichen subjektgebundenen Sprachhandlung. Diese Rückbindung geschieht einerseits als Unterscheidung der eigenen unbestimmten Sprache des Künstlers als Autor zu einer «in bestimmter Gestalt» vorgegebenen «Sprache der Kunst» für einen Leser, außerhalb der "Schöpfung" des Autors, und andererseits als Beziehung zwischen dem «bestimmendem Akt der schöpferischen Reflexion des Künstlers» und dem bestimmten Akt der Reflexion des Lesers. Damit diese Rückbindung als Unterscheidung und Beziehung zwischen Autor und Leser durchgeführt werden kann, muss der Autor den Stoff seiner Schrift aus ihrer gemeinsamen Welt nehmen und solche mit dem Stoff «verwandte Zeichen» finden, die sowohl das eigene Leben als auch das Leben des Lesers hervorrufen. Er soll also so schreiben, dass die Schriftzeichen auch für den

⁴⁷ *SLA* IV: 264.

⁴⁸ Ebd.: 263.

Leser beredt sind. Auch "mich" als Leser, muss der Autor veranlassen, das eigene dem Stoff zugrundeliegende Leben in die gelesenen Zeichen hinüberzutragen. Ich sollte mich als Leser in der vor Augen liegenden Schrift sinnvoll an mein inneres und äußeres Leben erinnern, mich selbst erkennen. Die Sprache des Autors soll mich bei der Lektüre Erinnerungsfähig machen, d.h. das Motto «so wie die Erkenntniß die Sprache ahndet, so erinnert sich die Sprache der Erkenntniß»⁴⁹ sollte nicht nur für den Autor, sondern auch für den Leser gelten. Die Schrift eines Autors ist nicht nur dann gelungen, wenn der Autor die poetische Individualität für sich erreicht, sondern wenn er diese auch im Leser entzünden kann, nicht nur, indem er seine eigene auktoriale «Vorstellung und Empfindung und Rasonnement»⁵⁰ anspricht, sondern indem er auch die Einbildungskraft des Lesers entflammt, seine Sinne berührt und sein Denken anregt. Eine solche Schrift sollte «in unserm Zeitalter die Keime weke[n], die in einem künftigen reifen werden»⁵¹. Es sollte also eine Schrift sein, die bereits in ihrer Konzeption und in ihrer Ausführung auf diese Förderung der poetischen Individualität des Lesers angelegt ist. Folglich sollte sie aus jenem intersubjektiven Raum zwischen Autor und Leser hervorgehen, in dem Autor und Leser kommunizieren können und aus dem der Sinn freigesetzt, expandiert und vervielfältigt wird, gleich nach dem Motto Novalis' «Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn»⁵². Genau diesen kommunikationsträchtigen Zwischenraum stellt m.E. der Brief dar. Als literarischer Ort der kommunikativen Interaktion versinnbildlicht der Brief die in *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* poetologisch ergründete Notwendigkeit der Kommunikation zwischen Autor und Leser. Auf diese Weise wird die frühe dem *Iduna*-Projekt zugrundeliegende Erkenntnis Hölderlins poetologisch bestätigt, dass der Brief das lebendige Medium der Kommunikation mit den Lesern sei.

Bis zuletzt schätzt Hölderlin den Brief als den geeignetsten Ausdruck der poetischen Individualität. Er schreibt an seine Mutter:

Ich schäze mich glücklich so viele Gelegenheit zu haben, Ihnen meine
Ergebenheit zu bezeugen, indem ich meine Gesinnungen durch Brief-

⁴⁹ Ebd.: 261.

⁵⁰ Anmerkungen zur Antigonä, *StA* V: 265.

⁵¹ An den Bruder, 1. Hälfte September 1793. Nr. 65, *StA* VI: 93.

⁵² Novalis: Blütenstaub-Fragmente. Nr. 125. In: *id.* Werke. Hrsg. und komm. v. Gerhard Schulz. München 2001: 352. Vgl. Stefanie Roth: Friedrich Hölderlin und die deutsche Frühromantik. Stuttgart 1991: 177; Romantik-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Schanze. Stuttgart 1994: 284-287.

schreiben äußere. Ich glaube sagen zu können, gute Gesinnungen, in Worten geäußert, sind nicht umsonst...⁵³

4. Die Schriftlichkeit des Briefes

Durch den Brief als Äußerung des Geistes, als Sprachhandlung, kommuniziert der Autor mit seinem Leser und stellt ihn in den Horizont seiner Erlebnis- und Gedankengegenwart. Als fertige Schrift betrachtet, löst der Brief den Leser gerade von dieser situativen Gegenwart des Verfassers und eröffnet ihm gleichzeitig eine zweifache Perspektive: Einerseits läßt er den Leser in den verschriftlichten Inhalt blicken, der auf Grund der Verschriftlichung, gegenüber dem ursprünglichen Mitteilungskontext vergangen ist, andererseits ruft er im Leser einen eigenen Erlebnisprozess hervor, dessen Resultat keine Vorausplanung des Verfassers völlig ausschalten lässt und eben wegen dieser Ungewissheit zukunftssträchtig ist. Diese zweifache Perspektive drückt sehr gut die Ode *Wenn aus der Ferne...* aus:

Wahrhaftig! Wie du alles Bekannte mir
In mein Gedächtniß bringen und schreiben willst,
Mit Briefen, so ergeht es mir auch
Daß ich Vergangenes alles sage.⁵⁴

Es ist eine Ode, die als Antwort auf die Briefe Hyperions «aus Diotimens Munde spricht»⁵⁵.

Die Erinnerung an das Bekannte durch dessen Verschriftlichung verweist auf den primären Dienst der Briefe, die vorschriftlichen Erlebnisse des Verfassers wiederzubeleben – seien diese mit dem Briefempfänger gemeinsam oder nicht – indem er diese aus der Vergangenheit in die Gegenwart herschreibt und somit in seiner Erinnerung fixiert.

Ferner können die Briefe vom Autor selbst als fertige Schriftwerke mehrmals gelesen werden, vom Adressaten und von anderen Lesern in anderen zeitlichen und räumlichen Kontexten. Die Briefkomposition aus bestimmten Verbindungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem ist auf Grund der Verschriftlichung festgehalten. Dieses Festhalten macht den Brief autonom gegenüber der Quelle seiner Autorenschaft und damit auch gegenüber der unmittelbaren Dialogizität mit dem Autor. Die Lektüre des Briefes kann wiederholt werden und rückt auf diese Weise immer mehr von der Erlebnisgegenwart des Autors ab.

⁵³ An die Mutter. Nr. 251, *StA* VI: 445.

⁵⁴ Wenn aus der Ferne..., *StA* II: 262, V. 17-20.

⁵⁵ Ebd.: 898.

Aber diese Autonomie des Briefes als fertige Schrift hat eine Kehrseite: Sie bringt einen unvorhersehbaren Mechanismus in Gang. Die Schrift ist nicht nur ein fertiges passives Medium, sondern wird produktiv, «dort, wo sie dazu inspiriert, Artikulationsformen zu entwickeln, die die Leibhaftigkeit des Sprechens und der erzählenden Performance für die Imagination von Lesern nachbilden»⁵⁶. In der zitierten Strophe der Ode *Wenn aus der Ferne...* drängt der briefschreibende Hyperion die Briefempfängerin Diotima zur Erkenntnis und Erinnerung ihrer gemeinsamen Erlebnisse und damit zu einer Antwort hin. Indem er das tut, lässt er in Diotima einen eigenen Erinnerungsprozess entstehen, was Diotima ermöglicht, Schriften selbst zu produzieren. Diotima wird es so ergehen wie Hyperion, dass sie selbst das in der Schrift bezeichnete als ihr bekannt vorkommend erkennt und diese Erkenntnis im schriftlichen Sagen festhält und für andere als erinnernde Lektüre bewahrt. Der Schreibprozess wird auf diese Weise verdoppelt.

Wenn Hyperion dank des Schreibprozesses den Krieg überlebt und vor allem einen Sinn für sein Leben findet, dann deswegen, weil sich das Schreiben sowohl als der sichere Ort der Aufbewahrung des liebenden Bundes mit Diotima als auch sinnstiftend für das Leben beider Liebenden erweist.

Je mehr ihr Bund der Liebe nicht mehr direkt wie früher dem mündlichen Gespräch und der anschaulichen Gegenwart anvertraut werden kann – Diotima erinnert sich in der Ode schreibend daran: «Offt / Des Abends, Morgens waren dort wir Redeten manches und sahn uns froh an»⁵⁷ –, desto mehr wird durch den Schreibprozess ihre Liebe bestätigt und ihnen selbst bewusster gemacht. Ihre Liebe kommt zu sich in der Verschriftlichung. Der Briefwechsel wird auf diese Weise eine schriftliche Steigerungsform ihrer Liebe.

Je mehr das Leben Hyperions den tödlichen Kriegsgefahren ausgesetzt und sein Vaterlandsprojekt vom Scheitern bedroht ist, desto mehr erkennt Hyperion in den verwickelten Geschehnissen einen Sinn, indem er sie in Briefen entwickelt. Ebenso gibt Diotima, je mehr sich ihr Lebensweg sich dem Ende nähert, schreibend Vorausblende auf ihre eigene Zukunft. Ihre Zukunft liegt gerade in ihrem letzten Brief, in der Prophezeiung der «dichterischen Tage»⁵⁸ Hyperions. Denn er wird sie aus dem Grab heraufbeschwören, ihr ein ewiges Leben verleihen, indem er Diotimas Vorhersage mit seinem Briefwerk einlöst. In dieser Verewigung und Universalisierung

⁵⁶ Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien. Hrsg. v. Gideon Stiening u. Robert Vellusig, Berlin; Boston 2012: 12.

⁵⁷ Wenn aus der Ferne..., *SLA* II: 263, V. 30-32.

⁵⁸ *SLA* III: 149.

des Lebenssinns erweisen sich die Rollen von Briefverfasser und Briefempfänger austauschbar. Das ist im späten Bruchstück *Wenn aus der Ferne...* sehr gut erkennbar. Schreibend entzündet jeder an dem anderen einen Lebenssinn. Es ist ein Lebenssinn nicht nur deswegen, weil er die Ferne der Liebenden überbrückt und ihren Lebenswegen Horizonte über die konkreten Lebensumstände hinaus erschließt, sondern weil der Sinn erst schreibend erkennbar wird, sich findet und erfindet in der schriftlichen Kommunikation. Die Schriftlichkeit setzt Autor und Leser in ein gegenseitiges produktives Verhältnis in den Sinnstiftungsprozess des Lebens, was das mündliche Gespräch allein nicht zu erreichen vermag. Wenn Hölderlin sich nicht der schriftlichen Kommunikation anvertraut hätte, hätten wir es nicht erfahren und desto weniger hätten wir gefühlt, was es heißt «dichterisch»⁵⁹ zu wohnen auf der Erde.

Er entzündet in uns nicht nur einen dichterischen Lebenssinn, sondern er hat sich selbst, vor allem in seiner letzten Lebensphase, in uns als Leser hineinversetzt und die Empfänglichkeit des Lesers gleichgesetzt mit der starken Mitteilung des Autors:

So ist auch Äußerung der Empfänglichkeit doch etwas in das Leben und seine Erscheinung. Nicht nur die gleich starke Mitteilung, auch Äußerung [der Empfänglichkeit] und Empfindung ist eine Gestalt des Moralischen, ein Theil der Geistes- und Erscheinungswelt.⁶⁰

⁵⁹ In lieblicher Bläue..., *SLA* II: 372, V. 19.

⁶⁰ An die Mutter. Nr. 280, *SLA* VI: 457.

Chiara Maria Buglioni
(Milano)

*La ricezione produttiva contemporanea di Hölderlin
La performance poetico-biografica di Andrea Balzola (2012) e il film
sperimentale «Hyperion» di Maria Giovanna Ciccari (2014)*

Abstract

This article examines Andrea Balzola's cross-media performance *Le voci del vulcano* (2012), which is a computer based interactive video installation dedicated to Friedrich Hölderlin, and Maria Giovanna Ciccari's *Hyperion* (2014), an experimental film inspired by the namesake German novel, as exemplary documents of the productive reception of Hölderlin's life and work in Italy today.

Dopo il celebre dramma scritto da Peter Weiss nel 1971¹ e dopo le pellicole girate dalla coppia Danièle Huillet e Jean-Marie Straub nella seconda metà degli anni Ottanta², non sorprende che il poeta di Lauffen am Neckar diventi fonte di ispirazione per opere avanguardistiche sia in ambito teatrale che cinematografico. Il progetto artistico *Le voci del vulcano (la torre di Hölderlin)* diretto da Andrea Balzola e il film *Hyperion* di Maria Giovanna Ciccari presentano tuttavia un elemento di rottura con una linea dominante negli ultimi decenni della ricezione scenico-performativa di Hölderlin e dei suoi testi: non è tanto la dimensione politico-rivoluzionaria di Empedocle, Iperione o dello stesso poeta a interessare gli artisti, quanto la battaglia condotta da Hölderlin sul piano estetico ed etico per dar corpo a un'arte che racchiuda in sé linguaggi differenti e che sappia così trovare un equilibrio tra l'indi-

¹ *Hölderlin. Stück in zwei Akten*, andato in scena per la prima volta al Württembergisches Staatstheater Stuttgart il 18 settembre 1971 per la regia di Peter Palitzsch.

² *Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt* (1987, 35 mm, 135') e *Schwarze Sünde* (1988, 35 mm, 40'). Il confronto con l'opera di Hölderlin portò i cineasti francesi a girare anche *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (Subrkamp Verlag) (1991, 100'), seguendo la messinscena della Schaubühne di Berlino.

viduale e il collettivo – un’arte, insomma, che non possa prescindere da una comunicazione costante con l’interiorità dell’autore e con il mondo circostante, sia esso natura incontaminata o umanità in cerca di rigenerazione. Al fine di comprendere l’importanza odierna delle sfide lanciate da Hölderlin più di due secoli fa è necessario analizzare nel dettaglio i lavori di Balzola e di Ciccari; terminata l’analisi, si affronterà la questione centrale di qualunque ricezione produttiva: per quale motivo e in che modo un determinato autore o una determinata opera stimolano la sperimentazione artistica.

1.

Il progetto cross-mediale *Le voci del vulcano (la torre di Hölderlin)* nasce nel 2007 su idea di Andrea Balzola, drammaturgo, sceneggiatore, regista e docente universitario, nell’ambito della Scuola di Nuove Tecnologie dell’Arte dell’Accademia di Brera a Milano. Le finalità artistiche si intersecano, quindi, con quelle didattiche, tanto che al progetto partecipano sei artisti/docenti dell’Accademia di Brera³, un musicista/docente dell’Accademia di Carrara, Mauro Lupone, e un gruppo di studenti scelti, provenienti da corsi diversi. Grazie alla collaborazione con la Compagnia Verdastro-Della Monica e con l’associazione XLAB, fondata da Balzola nel 2005, il progetto prende forma negli anni, diventando nel 2010 un vero e proprio laboratorio interdisciplinare e concludendosi nel 2012 con una performance presentata al Teatro di Brera⁴. Il progetto è stato definito dai suoi creatori “cross-mediale” perché è il frutto della sinergia di numerosi linguaggi artistici e tecnologie: parole, immagini, luci, gesti e suoni prodotti o riprodotti tanto dai performer quanto da strumentazioni avanzate plasmano un lavoro teatrale multimediale, in cui ogni elemento fornisce un pari contributo al risultato finale. Gli elementi che maggiormente caratterizzano *Le voci del vulcano* sono la ricerca dell’interattività e l’esplorazione delle possibilità di una drammaturgia multimediale.

L’interattività, vista da Andrea Balzola e Paolo Rosa come dinamica di rottura sociale che ha portato le principali trasformazioni del nuovo millennio, è uno degli obiettivi ai quali la ricerca artistica contemporanea tende,

³ L’artista multimediale Tullio Brunone (cattedra di Progettazione multimediale), la performer soprano Francesca della Monica (Audiovisivi lineari), lo scenografo Gabriele Paolin (Processi e tecniche per lo spettacolo multimediale), la light designer Liliana Iadeluca (Light design), l’ingegnere informatico Norberto Serana (Tecniche audiovisive per web) e Andrea Balzola (Drammaturgia multimediale).

⁴ Il lavoro è stato ampiamente documentato nel volume *Le voci del vulcano. La torre di Hölderlin*. A c. di Andrea Balzola e Tullio Brunone. Segrate 2012.

per creare sia «un sistema aperto di espressione collettiva» sia «un dialogo tra autore e spettatore»⁵. L'interattività artistica, basata sull'utilizzo della tecnologia digitale, trasforma il pubblico in protagonista delle relazioni sceniche dell'esperienza teatrale, del processo conoscitivo. La sperimentazione teatrale si avvale delle nuove tecnologie per indagare i confini della performance e realizzare l'opera-evento – che è più presenza che rappresentazione. In quest'ottica, i media che vengono impiegati all'interno di uno spettacolo non hanno una funzione illustrativa o “scenografica”, ma una funzione drammaturgica che permea il senso dell'opera. Un esempio di “interattività collaborativa”, ossia di quella macrocategoria che «si rivolge a una pluralità, favorisce l'aggregazione e forme inedite di socializzazione tra persone che si trovano a vivere la stessa situazione»⁶, è fornito dal software Fidelio, realizzato dal programmatore Norberto Serana e utilizzato nello spettacolo in esame. Fidelio, che controlla lo spazio scenico, ricava continuamente una moltitudine di dati che vanno a interagire con le periferiche che gestiscono i vari elementi della performance e che possono persino dialogare con il web. Nel caso specifico di *Le voci del vulcano*, il software funziona su due piani differenti: da una parte Fidelio crea la videoinstallazione, ossia tutto l'impianto scenografico proiettato con il sistema del video mapping⁷ che riproduce sulle superfici quanto Hölderlin vede o immagina, e controlla con piccole telecamere l'azione di Massimo Verdastro, interprete del poeta. Così facendo il software interagisce con il performer, trasformando i movimenti in immagini proiettate o traducendo i gesti in lettere, parole e frasi che prendono forma scritta attorno a lui. Dall'altra parte il sistema si interfaccia direttamente con il pubblico: grazie all'integrazione con le tecnologie che controllano l'audio, Fidelio mette lo spettatore “al posto di” Hölderlin, favorendo l'identificazione con il poeta nella torre. È chiaro che in una performance/videoinstallazione interattiva la drammaturgia assume connotati differenti rispetto a quelli della tradizione: Balzola parla di drammaturgia multimediale in termini di «ipertesto polimorfo» per uno «spettacolo laboratorio, dove il drammaturgo si trova a scrivere eventi performativi polisensoriali in tempo reale»⁸. Tale scrittura teatrale non nasce prima della messin-

⁵ Andrea Balzola, Paolo Rosa: *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Milano 2011: 91.

⁶ Ivi: 97.

⁷ Termine che indica una tecnica di proiezione evoluta che trasforma, grazie a un software specializzato, quasi tutte le superfici in un display dinamico, creando spettacolari effetti 3D in grado di ingannare la percezione visiva.

⁸ Andrea Balzola: *Una drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*. Roma 2009: 12.

scena, a tavolino, ma all'interno del progetto performativo, grazie a un lavoro di gruppo. Essa è concepita come una partitura multimediale, in cui la parola viene subito integrata nel contesto plurilinguistico offerto dalle nuove tecnologie. La drammaturgia multimediale rispetta la promessa di un teatro come forma d'arte collettiva, abbandonando la figura del singolo artefice, dell'autore unico, per lasciare spazio alla «autorialità plurale e diffusa»⁹ – tanto degli artisti quanto dei singoli spettatori.

Passando alla struttura drammaturgica dello spettacolo, si riconoscono un prologo in cui viene presentata la figura di Hölderlin nella torre di Tübingen, una sequenza di cinque scene che coprono l'arco temporale di una giornata, dalla notte al tramonto, in cui il poeta dialoga con Susette/Diotima, e un epilogo. L'intento esplicito di Balzola è quello di omaggiare la figura di Hölderlin con il racconto poetico-simbolico dei suoi ultimi trentasette anni di vita, avvalendosi in parte di lettere e opere originali tradotte da Jörn Schnell¹⁰. L'interesse a esplorare la figura di Hölderlin sembra legato ad alcuni aspetti che ricorrono nella messinscena: la maschera, il contrasto tra immaginazione e realtà, la relazione tra parola poetica e musica, il mito, la responsabilità etica dell'artista. La maschera per i folli domina la prima scena¹¹, sia a livello visivo perché viene indossata da Hölderlin e riprodotta virtualmente in 3D, sia a livello acustico perché viene descritta puntigliosamente dal Professor Autenrieth, voce off di Michele Barbieri, e utilizzata come cassa di risonanza per i mugolii emessi dal poeta imprigionato. Lo strumento di tortura sembra consumare le energie vitali del protagonista, tanto che al termine della battuta del soprano fuori scena «Tu cerchi la vita, la cerchi, [...]», tratta dalla poesia *Empedokles*, Hölderlin si strappa la maschera, rinnega il suo nome e afferma: «Hanno ucciso un poeta». La maschera si offre a essere interpretata come una costrizione dell'animo di Hölderlin, come una mediazione necessaria per il vivere sociale: la maschera è per i folli, per gli individui che si consumano nel tentativo di mediare tra un'estrema soggettività e introspezione e l'apertura agli altri¹². Ed ecco allora che la frattura tra quanto la mente immagina e quanto esiste realmente si ricompone nel luogo/non luogo della torre proiettata sul palcoscenico: la pura fantasia, il ricordo singolo, il sogno a occhi aperti del poeta passano

⁹ Balzola, Rosa: L'arte fuori di sé [cit. nota 5]: 100.

¹⁰ Le voci del vulcano [cit. nota 4]: 11.

¹¹ Hölderlin con indosso maschera e camicia di forza è una delle immagini più celebri del dramma di Peter Weiss (scena 7), tanto che *Le voci del vulcano* sembra richiamarlo apertamente.

¹² Sebbene Andrea Balzola sia interessato al “fuori di sé”, come testimoniano i suoi scritti, non vi è nella performance alcuna mitizzazione della follia di Hölderlin.

dall'essere inconsistenti all'avere una vita tramite il dialogo verbale e visivo con il pubblico: l'arte è comunicazione oltre la razionalità, poiché comprende anche gli aspetti sensoriali ed emotivi. La parola poetica garantisce la pienezza di senso, coadiuvata da un'altra espressione artistica, la musica, che riunisce il momento della creazione e il momento dell'esecuzione. Francesca della Monica è l'unica interprete femminile della performance, la voce che completa idealmente i testi scritti del poeta, che li rende vivi. Questo gioco di vivificazione e significazione che è proprio dell'arte, e in particolare dell'arte performativa, richiama il mito, inteso come fenomeno antropologico e come esempio di ipertestualità. Ogni narrazione mitologica è connessa o è in grado di evocare altre narrazioni, così come avviene per le partiture del testo multimediale inserito in quel «laboratorio antropologico» che è il teatro¹³. Nell'ultima scena, sulla scia del mito, Hölderlin si trasforma in Empedocle: il filosofo greco di Agrigento non rappresenta qui l'araldo della rivoluzione politica, ma è il poeta-profeta che ha sete di conoscenza, non solo per sé ma per l'intera stirpe. Balzola conclude la scena del vulcano con le battute:

EMPEDOCLE-HÖLDERLIN

Dalle cime dell'Etna antico e sacro
voglio vedere con questi occhi
i fiumi e le isole e il mare.
Mi benedica esitante la luce solare
sulle acque dorate,
quella luce splendidamente giovane
che amai per primo.
Luccicherà poi l'eterno cielo stellato,
tacendo intorno a me,
mentre dalle profondi fauci dei monti
divamperà il fuoco della terra,
e mi sfiorerà teneramente lo spirito che tutto muove
attraendomi a sé ...

DIOTIMA-PANTEA (*solo voce off*)

Oh, eterno mistero, ciò che siamo
e che cerchiamo non possiamo trovare; ciò
che troviamo non siamo.¹⁴

¹³ Balzola, Rosa: L'arte fuori di sé [cit. nota 5]: 21.

¹⁴ Le voci del vulcano [cit. nota 4]: 53; 55. La battuta di Empedocle è rielaborata a partire dall'originale tedesco dell'atto II, scena 3; la battuta di Pantea, invece, viene pronunciata in I,1 (i riferimenti sono alla cosiddetta prima stesura).

Il collage di battute ruota attorno agli elementi naturali, prima all'acqua e alla luce, fonti di vita, poi al fuoco, fonte tanto di vita quanto di morte. Empedocle non si getta nell'Etna, ma è l'Etna che lo attrae, lo spirito che è inizio, fine e di nuovo inizio dell'essenza poetica. La ricerca di sé e del senso della vita è inesauribile, come un propulsore essa spinge l'uomo a superare sempre i limiti, a progredire. Il poeta deve restare sensibile a tutto ciò che accade e trasformare il continuo presente in memoria, individuale e sociale. Empedocle si immola sull'altare dell'arte che è missione sociale, che è esperienza, trasmissione e condivisione. Il poeta che si immedesima nel suo eroe simboleggia l'artista che, dopo aver dato forme al pensiero, dà pensiero alle forme¹⁵. Dopo aver incatenato ogni riflessione, comportamento e sentimento in un segno, ecco che l'artista ha il dovere etico di attribuire alle forme, alle "cose", un linguaggio. Solo attraverso il linguaggio, così almeno sostiene Balzola, «si disegnano gli schemi dell'esperienza umana e la possibilità di riflettere su di essa»¹⁶. Anche Jorge Luis Borges descrisse la sua vita di poesia in termini simili a quelli che Balzola si immagina per la vita di Hölderlin:

Io, continuo la mia vita che non capisco. Non tento di esprimermi. Non m'interessano la mia vita personale e nemmeno la politica. Ma credo che il solo modo di trovare una cosa sia non cercarla. Occorre che quella cosa cerchi voi e vi trovi. Dunque il poeta è essenzialmente passivo, riceve, ringrazia, poi fa del suo meglio per ridurre tutto questo in parole.¹⁷

2.

Il film sperimentale *Hyperion* (16mm, 8mm, 40"), presentato a Milano nella sezione Prospettive di Filmmaker 2014 dalla giovane regista Maria Giovanna Ciccari, mostra già nel titolo la sua fonte di ispirazione. Non si tratta, però, né di una trasposizione cinematografica del romanzo di Hölderlin, né di una documentazione del viaggio di Iperione: lo spettatore si trova piuttosto davanti a un'opera composita, a un collage poetico fatto di immagini statiche, inquadrature mobili, spezzoni di filmati amatoriali, suoni naturali, rumori di fondo, musica, parole lette da una voce femminile¹⁸. Il

¹⁵ Cfr. Balzola, Rosa: *L'arte fuori di sé* [cit. nota 5]: 42.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Dall'intervento di Borges al Congresso Internazionale "Il secondo Rinascimento. La finanza e la scienza", Senago (MI), 2-4 novembre 1984. In: Jorge Luis Borges: *Una vita di poesia*, da Tokio (marzo 1984) a Milano (dicembre 1985). Milano 2007: 135.

¹⁸ Fotografia: Vassily Bourikas, Maria Giovanna Ciccari. Montaggio del suono: Massimo Mariani. Riprese del suono: Yannis Yaxas. Consulenza ricerche: Rinaldo Censi. Post-produzione: Camera Ottica – Gorizia.

soggetto che ricorre in vario modo nelle riprese è la Grecia, intesa sia come natura rigogliosa che come custode dei ricordi. Più che un luogo fisico pare una visione, visione del poeta che immagina e descrive la Grecia e visione della regista che ricorda quella terra o altre simili¹⁹. Come una chimera, infatti, le sequenze si interrompono, vengono riprese, poi accostate ad altre, spariscono e ritornano di nuovo. Della patria di Iperione si vede solo il verde dei boschi o dei giardini e l'azzurro delle acque. Forse rifacendosi all'origine greca del nome Hyperion, Ciccari fa del sole un elemento predominante del film: la luce colpisce e scolpisce ogni forma, dando consistenza persino al vento che agita il fogliame o increspa la superficie del mare. Alcune riprese delle chiome degli alberi danno l'illusione di essere fotografie, prima che l'occhio si accorga del sottile gioco tra brezza e fili di luce. Il passaggio continuo dagli effetti del sole all'acqua e alla ricca vegetazione è senza dubbio un inno alla vita, rappresentato al meglio nel quadro in cui un irrigatore di un giardino bagna le piante²⁰. Alla gioiosa vitalità del paesaggio si contrappone, però, lo spettro della violenza, della distruzione, della morte. A un tratto dominano lo schermo i resti dei templi greci, che ricordano guerre ed esplosioni. Due film di *found footage*²¹ esemplificano il rapporto tra originaria perfezione e devastazione: nel primo, intitolato *Triumph over the time*, un'équipe di archeologi è intenta a sistemare alcune colonne e statue, probabilmente per la fase di restauro; nel secondo, un video amatoriale di viaggio degli anni Sessanta, una comitiva di turisti si aggira tra le rovine di un tempio, tra una risata e uno sguardo al mare: «[...] così stava Atene davanti a me, e le colonne orfane si levavano davanti a noi come nudi tronchi di un bosco che la sera prima ancora verdeggiava e durante la notte fu preda delle fiamme. Qui – disse Diotima – si impara a tacere davanti al proprio destino»²². Quasi a rafforzare i filmati e la frase letta dal romanzo, la regista ingrandisce alcune illustrazioni del libro *Voyage pittoresque de la Grèce*²³ riguardanti la decorazione dei capitelli e la conquista ottomana. Höl-

¹⁹ Del resto, anche Hölderlin crede di riconoscere nel Sud della Francia un paesaggio simile a quello che immaginava per la Grecia, come ricorda la voce narrante del film.

²⁰ Minuto 18°.

²¹ Tecnica dei film realizzati, in parte o *in toto*, attraverso materiale preesistente di diversa provenienza, riassembleto successivamente in un contesto nuovo.

²² Nei titoli di coda del film compaiono le fonti utilizzate da Maria Giovanna Ciccari. L'edizione di riferimento per il romanzo *Hyperion* è *KA*, la traduzione in italiano della stessa Ciccari. Le lettere, invece, provengono dal volume *Essays and Letters* curato da Charlie Louth e Jeremy Adler per i Penguin Classics (2009).

²³ All'inizio del film la voce narrante afferma che il libro di Choiseul Gouffier è tra le poche fonti iconografiche di cui Hölderlin si è servito per scrivere il suo romanzo: per questo motivo *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782; ²1809) viene inquadrato in molte riprese.

derlin lettore, il gruppo di archeologi, i visitatori, Cicciani e gli spettatori condividono, in una dimensione atemporale, l'esperienza del confronto con ciò che resta della grandezza culturale occidentale. Il vuoto lasciato dalla Storia, il dolore per quanto è andato perduto, serba tracce materiali negli oggetti e immateriali nella memoria, tanto che ognuno prova una sorta di nostalgia per una condizione originaria che non ha conosciuto. Tale condizione viene immaginata e descritta dal poeta.

Cicciani seleziona brani di *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* e frammenti di lettere riferite o indirizzate a Susette Gontard e li legge con voce bassa e neutra, persino fastidiosa nel suo essere poco teatrale. La prima frase di Iperione/Hölderlin a essere pronunciata è tratta dal primo libro del primo volume del romanzo: «[...] e la vitalità della primavera e il sole eternamente giovane ci ammonivano che un tempo anche l'uomo aveva abitato là e che ora ne è scomparso, che ora la splendida natura dell'uomo vi è ancora appena presente, simile al frammento di un tempio o all'immagine di un morto ancora vivo nella memoria». La nostalgia viene risvegliata sia dalla placidità della natura sia dall'espressività dell'arte, tanto che questi due elementi diventano anche nel film il passato e insieme il futuro dell'umanità, un *memento mori* che pone l'accento sulla vulnerabilità di quanto ci circonda, ma che al contempo conforta con la certezza che il vissuto non cessa di avere significato. È la fantasia umana, prima fra tutte quella del poeta, a trasformare passato e futuro immaginati e ideali in un presente concreto. Il viaggio che il film ripercorre è più quello della fantasia – di Hölderlin, della regista e del pubblico – che non quello del personaggio Iperione. Tale viaggio in una Grecia astratta eppure geograficamente circoscritta è accompagnato dalla narrazione verbale e dalla narrazione per immagini e suoni. Il peso fisico e simbolico dell'immagine è ribadito dalla presenza in molte sequenze della fonte iconografica di Hölderlin, che viene sfogliata da una mano femminile senza che lo spettatore riesca a leggere una sola riga, a causa del campo della ripresa. Il libro si vede, ma non si legge. Il suo valore è legato unicamente alle illustrazioni, che vengono ingrandite e riprodotte dalla cinepresa: il libro stesso diventa immagine. La fantasia lavora per immagini e l'abilità del poeta consiste nell'associare immagini e parole. L'arte, allora, intrisa dello spirito

Sulle altre fonti, iconografiche e non, per la rappresentazione della Grecia in *Hyperion* si vedano, tra gli altri, Friedrich Beissner: Über die Realien des «Hyperion». In: «Hölderlin-Jahrbuch» 8.1954: 93-109; Christoph V. Albrecht, Über neue Realien des «Hyperion». In: «Hölderlin-Jahrbuch» 29.1994-95: 248-261; Katrin Theile: Historizität und Utopie. Quellenkritische und konzeptionell-strukturelle Aspekte des Griechenbildes in Hölderlins «Hyperion». Frankfurt/M. 1997.

necessario a comprendere la bellezza che, come ribadito in *Hyperion*, non può essere né portato via né comprato, è l'unico antidoto alla decadenza, all'oblio²⁴. La poesia, intesa come “fare, produrre”, è manifestazione dell'amore per l'uomo, del tentativo di ridurre il distacco tra idillio e realtà. In maniera simile, la distanza tra Hölderlin e Susette è colmata dall'immagine che il poeta si crea della donna. Nella missiva a Neuffer datata 16 febbraio 1797 letta da Ciccari, Hölderlin dichiara che il suo senso della bellezza sarà da quel momento in poi orientato dalla luce di Susette, una «madonna», un «angelo» da contemplare, ma non da descrivere, perché le parole tradiscono la verità del cuore. Mentre risuonano le parole del poeta, sullo schermo compaiono immagini di vario tipo, statue greche riprese su uno sfondo nero²⁵, una donna che fila e sorride, illustrazioni di fanciulle. Maria Giovanna Ciccari raccoglie la sfida di Hölderlin e lega parole e immagini, lasciando perlopiù come rumore di sottofondo i suoni della natura o i suoni prodotti dai soggetti inquadrati. L'ultimo quarto d'ora del film è dominato visivamente da un'inquadratura soggettiva di un viaggiatore su un battello – così almeno si intuisce – in procinto di raggiungere terra. Quando, con l'utilizzo di un filtro, i colori diventano opachi come da cartolina sbiadita, ecco che la voce narrante riporta le parole che Hölderlin scrive alla sua amata per presentarle il romanzo compiuto. Ancora una volta il tema è quello dell'arte nata dalla beatitudine, dalla pienezza del sentimento, una pienezza che l'uomo, però, non può tollerare in eterno. Poiché la vita ha bisogno di compromessi, i due amanti sono stati costretti a separarsi. Hölderlin rintraccia quale natura di tale scelta la codardia: per non essere «zimbello degli uomini e delle circostanze», ha deciso di abbandonare fisicamente Susette. Il dolore che accompagna i due esiste nella misura in cui esiste la speranza che le cose vadano diversamente, che la rinuncia alla libertà emotiva e intellettuale non sia necessaria. Questa riflessione, che può essere chiave di lettura per la *conditio humana*, conclude metaforicamente il film *Hyperion*. terminate le parole del poeta, inizia a risuonare una musica e, mentre cala la luce della sera, la terraferma sembra avvicinarsi per un gioco di prospettive. La fine del film

²⁴ «Sage das nicht! erwiderte derselbe; und mangelt' auch wirklich ihnen der Geist von all dem Schönen, so wär es, weil der nicht weggetragen werden konnte und nicht gekauft. / Ja wohl! rief ich. Dieser Geist war auch untergegangen noch ehe die Zerstörer über Attika kamen. Erst, wenn die Häuser und Tempel ausgestorben, wagen sich die wilden Tiere in die Tore und Gassen. / Wer jenen Geist hat, sagte Diotima tröstend, dem stehet Athen noch, wie ein blühender Fruchtbäum. Der Künstler ergänzt den Torso sich leicht». KA II: 96.

²⁵ Quasi un omaggio alle prime inquadrature del film *Schwarze Sünde* (cfr. nota 2).

provoca un effetto di inquietudine, quasi disagio: qualsiasi tipo di espressione artistica conserva la sua doppia origine – la gioia e la sofferenza per lo scarto tra sogno, desiderio e realtà –, perché è intrinsecamente e inscindibilmente speranza, riscatto.

3.

Tanto in *Le voci del vulcano* quanto in *Hyperion* l'opera di Hölderlin non viene separata dalla figura dell'autore. Le vicende biografiche del poeta servono da lente per leggere e rileggere i suoi scritti, proprio in quel romantico *continuum* tra arte e vita che il lettore ingenuo si compiace di riconoscere e che il critico letterario moderno cerca di negare. Senza entrare nel merito del biografismo o della cosiddetta "morte dell'autore", bisogna però evidenziare che Balzani e Ciccari si lasciano ispirare da Hölderlin in quanto artista e artefice di testi come *Der Tod des Empedokles* e *Hyperion*. Lo scrittore morto a Tübingen dopo anni di più o meno lucida follia sembra offrire con la sua vita e con le sue fatiche letterarie «l'elogio della debolezza come via di conoscenza»²⁶. Questa debolezza viene declinata in maniera diversa dai due artisti, ma per entrambi sembra derivare dalla lotta endemica per trasformare l'immagine in parola e viceversa. È una sfida in cui la visionarietà, la fantasia, l'irrazionalità devono fare i conti con regole espressive chiare, in grado di garantire una comunicazione con il prossimo. Essere deboli significa essere sensibili, vulnerabili, non porre resistenza a quanto accade e alle proprie emozioni, quindi essere nella condizione di raggiungere un sapere certo. Il miraggio della conoscenza e della forma sintetica universalmente valida che esprima tutte le sfaccettature di questa conoscenza appartiene all'artista. La scelta di una vita per l'arte ha comportato per Hölderlin un'assunzione di responsabilità, che non è stata priva di oneri. Non aver ottenuto riconoscimenti in vita – dettaglio che Balzani e Ciccari esplicitano –, essersi allontanato dall'amore della sua vita, aver saputo della morte di Susette, aver spinto al limite le sue energie psicofisiche hanno rappresentato l'alto costo pagato dal poeta. La dedizione artistica di Hölderlin, il suo amore per il creato, per le creature e per quella umanità nuova ancora da creare, serve oggi quale stimolo per sperimentare nuovi linguaggi atti a rivelare il presente. Hölderlin non risveglia quindi l'attenzione di Andrea Balzani e Maria Giovanna Ciccari soltanto perché emblema del poeta vate, ignorato dalla

²⁶ Maria Giovanna Ciccari in un'intervista a Marco Longo, in: *La Grecia, tra reale e immaginario*. <http://www.mediacritica.it/2014/12/06/filmmaker-film-festival-intervista-maria-giovanna-ciccari/> (ultima consultazione: 1 giugno 2016).

società, che illumina il cammino degli uomini; Hölderlin è recepito innanzitutto come artista capace di scardinare la convinzione che esiste un'unica estetica per ogni autore: ogni forma ha, invece, una sua estetica che l'artista deve codificare in un linguaggio. Non è il mondo che si riduce all'arte, ma l'arte che si apre al mondo.

* * *

Marco Castellari
(Milano)

«*Es klingt paradox*»
Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno

Abstract

The paper discusses Hölderlin's "first letter" to Casimir Ulrich Böhlendorff (December 4th, 1801) in two steps. First, textual and contextual elements are presented, so as to draw attention to the intellectual network in which the epistolary dialogue as "psyche among friends" is settled (1). A thorough, close reading of the letter is then given, focusing on both argumentative macro-structures and micro-analytical issues (2); a closing paragraph briefly looks at the implications of the case study for a better insight into Hölderlin's late translating/rewriting and commenting of Sophocles. The main claim of the paper is that the poet's well-known moving away from neoclassicist normative aesthetics towards an original, "paradoxical" solution of the ancient-modern-question (*Überwindung des Klassizismus*, Szondi) is consistently linked to the epistolary frame in which the alleged theoretical digression is inserted, *i.e.* Hölderlin's reading of Böhlendorff's drama *Fernando*, his understanding of the mutual experimental work on a modern tragedy as a "free use of the proper", and the poet's concern about his crucial decision to leave Germany.

1. La lettera di Hölderlin a Böhlendorff del 4 dicembre 1801 – testo e contesto

Dello scambio epistolare fra Friedrich Hölderlin e Casimir Ulrich Böhlendorff (1775-1825) ci sono pervenute in forma più o meno completa quattro lettere: due frammenti del poeta e intellettuale originario di Mitau in Curlandia (oggi la lettone Jelgava)¹ e due lettere di Hölderlin risalenti ai primissimi anni dell'Ottocento². Le due missive hölderliniane sono docu-

¹ Cfr. *SLA* VII/1: 146 (24 ottobre 1799); 175 (2 dicembre 1802). Entrambe sono di tradizione indiretta, attraverso il *Regest* ottocentesco di Gustav Schlesier: in vista della ste-sura di un volume su Hölderlin, Schlesier appuntò brani e dati su svariati testimoni poi andati perduti. Della prima lettera abbiamo una ventina scarsa di righe e la sintesi del contenuto di altre, della seconda solo una breve annotazione di Schlesier. Fu Wilhelm Böhm, il filologo hölderliniano del primo Novecento, a pubblicare i testi dal lascito di Schlesier.

² Cfr. *SLA* VI: 425-428 (4 dicembre 1801); 432s. (autunno 1802, verosimilmente in novembre).

menti di prim'ordine sulla fase cosiddetta "tarda" della vita, della scrittura e della riflessione poetologica del Nostro, in realtà poco più che trentenne. Le riflessioni che seguono si concentrano sulla lettera del 4 dicembre 1801, detta "prima lettera a Böhlendorff" – l'aggettivo si riferisce alla cronologia interna fra le due missive note agli studiosi e non designa dunque l'inizio della comunicazione epistolare fra i due o la prima risposta di Hölderlin a un messaggio di Böhlendorff. Al contrario della "seconda lettera a Böhlendorff", trädita come bozza risalente all'autunno del 1802 e visionata direttamente nell'originale dall'editore Christoph Theodor Schwab (che la trovò nel lascito del poeta, la copiò e la pubblicò nel 1846)³, la prima missiva è trasmessa attraverso la trascrizione di Isaac von Sinclair, sodale di entrambi i poeti, e fu pubblicata solo nel 1899⁴. Essa consta, nell'edizione stoccardiana qui utilizzata, di dodici capoversi per un totale di 95 righe; la traduzione in italiano a opera di Gianni Bertocchini apre questo stesso volume, si rinuncia perciò di seguito alla versione nella nostra lingua dei passi citati.

Hölderlin scrive la lettera dalla casa materna, a Nürtingen: nella cittadina sul Neckar è tornato a risiedere nella primavera di quello stesso 1801, dopo aver interrotto l'attività di precettore delle figlie di Anton von Gonzenbach, imprenditore svizzero di Hauptwil (Turgovia). Pochi giorni dopo, come emerge anche nella lettera, Hölderlin sarebbe nuovamente partito per assumere l'incarico di precettore nella famiglia di Daniel Christoph Meyer, originario di Amburgo e attivo a Bordeaux come console e commerciante di vini. La missiva a Böhlendorff è l'ultimo documento prima di questo importante, e in parte misterioso, viaggio e soggiorno in Francia. Sappiamo che il 15 dicembre Hölderlin è a Strasburgo, il 9 gennaio a Lione; il 28 gennaio, dopo un pericoloso e disagiata tragitto attraverso l'Auvergne, condotto perlopiù a piedi per lande innevate, giunge a Bordeaux. Di qui, risolto pochi mesi dopo in forma consensuale l'incarico educativo, ripartirà già il 10 maggio; dopo un soggiorno a Parigi si dirigerà verso le terre di lingua tedesca⁵; nel giugno è probabilmente di nuovo a Nürtingen. Dopo tre lettere alla madre del gennaio-febbraio 1802, non particolarmente ricche di infor-

³ Cfr. il *Lebensabriß* in: Friedrich Hölderlin's sämtliche Werke. Hrsg. v. Christoph Theodor Schwab. Stuttgart; Tübingen 1846: vol II, 86-88. Sebbene la tradizione ci abbia consegnato solo tale bozza, sappiamo per certo dalla reazione di Böhlendorff che Hölderlin spedì davvero la lettera.

⁴ Carl Schröder: Zu Hölderlin. In: «Euphorion» 6.1899: 93s.; cfr. su genesi e tradizione le osservazioni di Adolf Beck in *StA* VI: 1075s.

⁵ Secondo alcune ricostruzioni, sarebbe passato da Francoforte, al capezzale di Susette Gontard, che morì il 22 giugno (v.s.); più attendibile è che Hölderlin abbia saputo della morte dell'amata solo nell'estate, già in Svevia, attraverso una lettera dell'amico Sinclair.

mazioni e riflessioni, si apre una grande lacuna nelle lettere di Hölderlin a noi pervenute, che sarà sì interrotta dalla sunnominata, fondamentale “seconda lettera a Böhlendorff” del novembre 1802, ma si amplierà ulteriormente fino all’autunno 1803, quando si collocano tre missive all’editore Wilmans, centrate soprattutto sul lavoro a Sofocle. La lacuna si allarga poi di nuovo fino al 12 marzo 1804, a quando è datata la breve quanto densa lettera a Leo von Seckendorf, anch’essa edita in apertura di questo volume nella versione di Gianni Bertocchini nonché puntualmente e ampiamente discussa da Elena Polledri nel saggio che segue queste mie riflessioni. A qualche settimana dopo sono datate un’ulteriore missiva a Wilmans e una bozza di lettera alla Principessa Auguste von Hessen-Homburg – poi più nulla fino alla serie di disorientanti lettere che Hölderlin scriverà dalla “torre” di Tubinga, dove sarà alloggiato dal falegname Zimmer dopo essere stato dimesso come incurabile dalla clinica di Autenrieth⁶.

La notevole penuria di lettere di questo giro d’anni è particolarmente dolorosa per quel 1802, trascorso tra Francia e Svevia, che rimane fra gli anni meno documentati della vita di Hölderlin e fu contemporaneamente, a giudicare dai pochi accenni diretti e da quelli indiretti nonché dai dati sulla genesi delle opere, palesemente cruciale sul piano esistenziale, estetico e poetico. Anche da ciò dipende il fiorire di ipotesi – una fra tutte quella relativa alla possibilità che Hölderlin sia passato da Francoforte e abbia dato l’estremo saluto a Susette Gontard morente – e vere e proprie mitografie, che hanno dato adito a elucubrazioni e finzioni varie. Certamente, il dato concreto della mancanza di documentazione rende di per sé particolarmente interessanti le due lettere a Böhlendorff che incorniciano quell’anno. La prima pare presagire – torneremo su questo punto – nella decisiva esperienza in Francia il rischio di una crisi; la seconda reca come noto tracce palesi dei mesi a Bordeaux e del passaggio a Parigi, dalla celebre immagine del poeta «colpito da Apollo» attraverso le riflessioni su storia e natura fino alla vista delle *Antiquen* nella capitale – esperienza di tale intensità da rimanere vivida ancora nelle parole scritte a Seckendorf del 1804⁷. Non è questo

⁶ Cfr. le brevi lettere a Friedrich Wilmans del 28 settembre, 8 dicembre e dicembre 1803 (*SLA* VI: 434; 435; 436), a Seckendorf del 12 marzo 1804 (*SLA* VI: 437s.), ancora a Wilmans del 2 aprile 1804 (*SLA* VI: 438s.) e le poche righe tradite della lettera alla Principessa Auguste von Hessen-Homburg (*SLA* VI: 439), da cui apprendiamo che Hölderlin le ha inviato il primo volume de *Die Trauerspiele des Sophokles. Übersetzt von Friedrich Hölderlin* (i due volumi furono pubblicati da Wilmans nell’aprile 1804).

⁷ «[...] wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen»; «Der Anblick der Antiquen hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständlicher macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst» (Lettera a Böhlendorff,

il luogo per entrare nel dettaglio delle missive successive al soggiorno a Bordeaux; mi preme qui sottolineare in particolare come la densità di questi brevi testi epistolari, nei quali emerge una tensione nel *logos* e nel *pathos* paragonabile a quella della lirica tarda e delle traduzioni da (e annotazioni su) Pindaro e Sofocle, fa brillare quale lampo nel buio la traccia di quella «più ampia rete comunicativa epistolare» di cui, sottolinea Paul Raabe, non possediamo «altro che resti» – pochissimi, per il periodo qui in esame. Il medesimo studioso, autore del più celebre studio sulle lettere di Hölderlin e già collaboratore di Adolf Beck per l'edizione stoccardiana, aggiunge che proprio «l'epistolario fra Hölderlin e gli amici», ad esempio dunque Böhlendorff, «è tramandato in forma particolarmente lacunosa»⁸.

La «psiche tra amici», quel «nascere d'un pensiero nel corso di una conversazione o di una lettera» che Hölderlin medesimo definiva «necessario agli artisti»⁹, è così in gran parte perduto – volato quello dei *verba* e quasi interamente divorato dalle ingiurie del tempo quello degli *scripta*. Le parole appena citate, tratte dalla chiusa della “seconda” lettera a Böhlendorff, sono d'altra parte particolarmente calzanti proprio per il “dialogo” *lato sensu* fra i due amici. Böhlendorff, di cinque anni più giovane di Hölderlin, ha verosimilmente conosciuto il poeta svevo una prima volta a Jena, nel 1794/95, in ogni caso fuggevolmente. Giunto da Mitau nella vivace città universitaria turingia per proseguire la formazione giuridica, Böhlendorff matura presto interessi filosofici e politici ed entra in contatto con il gruppo di studenti mossi dagli ideali rivoluzionari che arrivano dalla Francia e affascinati dalle lezioni di Fichte – cerchie e corsi che lo stesso Hölderlin frequenta dal novembre 1794. Dall'anno successivo Böhlendorff è particolarmente attivo nella *Gesellschaft der freien Männer*, quella “Società degli uomini liberi” alla

autunno 1802, *SLA* VI: 432s.); «Die Antiquen in Paris haben besonders mir ein eigentliches Interesse für die Kunst gegeben, so daß ich mehr darin studiren möchte» (Lettera a Seckendorf, 12 marzo 1804, *SLA* VI: 437).

⁸ «[...] vergegenwärtigen, dass wir es [...] nur noch mit Resten eines größeres Briefnetzwerkes zu tun haben»; «der Briefwechsel mit Freunden ist besonders lückenhaft überliefert» (Paul Raabe: Hölderlins Briefe. Persönliche Bemerkungen zur Überlieferung. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 21-45, qui 32). Dello stesso autore si veda quale primo lavoro di ampio respiro sull'epistolario holderliniano la monografia *Die Briefe Hölderlins. Studien zur Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters*. Stuttgart 1963. Per una sistematica e aggiornata presentazione delle lettere di Hölderlin si parte oggi da Christiane Löhr: *Briefe*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Hrsg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart 2011: 410-419.

⁹ Il passaggio è tratto dalla “seconda lettera a Böhlendorff”: «Die Psyche unter Freunden, das Entstehen des Gedankens im Gespräch und Brief ist Künstlern nöthig» (*SLA* VI: 433).

quale è molto vicino Isaac von Sinclair. Questi, amico intimo di Hölderlin con il quale per un certo periodo convive, può essere stato il mediatore del contatto tra i due; più verosimilmente si tratta di una rete composta di relazioni. Già nel maggio 1795, tuttavia, il consesso perde uno dei protagonisti: probabilmente anche a causa delle eccessive attenzioni di Sinclair, palesemente più che amicali, Hölderlin decide infatti all'improvviso di abbandonare Jena, dove pure ha consolidato i rapporti con Schiller – non senza incomprensioni – e intravede comunque ampie possibilità di affermarsi in quella culla delle esperienze più avanzate, in ambito letterario e filosofico, dello scorcio di secolo¹⁰.

Nella “Società degli uomini liberi”, detta anche *Litterarische Gesellschaft* e attiva per cinque anni, Böhlendorff stringe amicizia, fra gli altri, con il coetaneo filosofo pomerano Friedrich Philipp Albert Muhrbeck. Mentre Hölderlin e Sinclair rimangono in contatto negli ultimi anni del Settecento, quando Hölderlin è a Francoforte, e poi strettamente nel primo biennio a Homburg (1798-1800), Böhlendorff e Muhrbeck intraprendono un viaggio in Svizzera con altri entusiastici ammiratori della repubblica elvetica, che molti venerano al tempo come realizzazione degli ideali libertari e patria di figure parimenti mitizzate a rappresentanti di un'umanità migliore. Nel 1799 Böhlendorff abbandona la Svizzera, dove ha svolto tra l'altro anch'egli la professione di precettore e ha vissuto da vicino le vicende che portano alla nascita della Repubblica elvetica. Negli anni successivi pubblicherà con la *Geschichte der Helvetischen Revolution* (1802) e gli *Abentheuerliche Briefe* (1802/3, su un breve viaggio a Milano) testi di un certo interesse per il clima politico e per gli interessi speculativi e creativi su soggetto, storia, arte e natura nei quali si muove anche Hölderlin¹¹. Nella primavera del 1799 Böhlendorff è

¹⁰ Partendo dalla sintesi di Valérie Lawitschka: *Freundschaften*. In: Hölderlin-Handbuch (cit. nota 8): 37-44, si approfondiscono i legami di Sinclair e di Böhlendorff con Hölderlin e il contesto jenense in quel giro di mesi a partire dalla monografia Ursula Brauer: *Isaac von Sinclair. Eine Biographie*. Stuttgart 1993 e dal volume di studi e documenti Hölderlin *Texturen 2*. «Das Jenaische Project». Das Wintersemester 1794/1795. Hrsg. v. Ulrich Gaier. Tübingen 1995; ancora più ampia la documentazione e contestualizzazione filosofica nei volumi: Hölderlin und der deutsche Idealismus. Dokumente und Kommentare zu Hölderlins philosophischer Entwicklung und den philosophisch-kulturellen Kontexten seiner Zeit. Dargestellt und hrsg. v. Christoph Jamme und Frank Völkel. Stuttgart-Bad Cannstatt 2003. Vedi alle note successive per contributi più specifici su Böhlendorff.

¹¹ Le opere di Böhlendorff sono ora raccolte in *Werke in drei Bänden*. Hrsg. v. Frieder Schellhase. Frankfurt/M. 2000. Sulle *Lettere avventurose* si veda Ulrich Gaier: *Abentheuerliche Briefe: Boehlendorff*. In: Hölderlin und die «künftige Schweiz». Hrsg. v. U.G. und Valérie Lawitschka. Eggingen 2013: 396-413 (l'intero volume è di interesse per il contesto evocato in queste riflessioni). Gaier ritiene che Böhlendorff abbia conosciuto Hölderlin

a Homburg, dove raggiunge Muhrbeck: questi, insieme all'altro sodale dei tempi jenensi Fritz Horn, ha da poco conosciuto Hölderlin a Rastatt, grazie alla mediazione di Sinclair che si trovava col poeta nella località sul Reno per i lavori del Congresso, e li ha seguiti proprio a Homburg. Qui, nell'aprile del 1799, si situa il momento di massimo scambio intellettuale fra Böhlendorff, Sinclair e Hölderlin – quest'intensa «psiche tra amici» riguarda questioni politiche e filosofiche, artistiche ed esistenziali.

Gli studiosi hanno rintracciato paralleli tra gli scritti di Böhlendorff e le problematiche che muovono la produzione di Hölderlin nel primo periodo a Homburg, come noto centrata sul progetto tragico attorno a Empedocle, sulla scrittura lirica e sul complesso rovello poetologico dei frammenti teorici. Nello stesso periodo Böhlendorff riprende in mano la scrittura teatrale, attendendo a quel *Fernando oder die Kunstweibe* che pochi anni dopo manderà a Hölderlin (torneremo sul dramma, perché esso costituisce il centro della “prima lettera a Böhlendorff”). Le conversazioni di quei giorni di primavera del 1799 dobbiamo immaginarle nel segno di una «prossimità spirituale ed emozionale tra amici», dalla quale deriva un «utilizzo di concetti guida comuni» riverberato nei loro scritti¹². Parole che ancora ci parlano di una vicinanza di affetti, di comuni aspirazioni e speranze: quelle politiche, relative a una repubblica nei territori sudoccidentali di lingua tedesca, che fanno descrivere a Böhlendorff Sinclair come un «repubblicano fino alla morte», mentre Hölderlin lo è «nello spirito e nella verità»¹³; e quelle poetiche, per le quali pure gli studiosi hanno ravvisato ampie convergenze teoriche e tematiche, certo a diversi gradi di complessità e di qualità letteraria. Esperti hölderliniani di vaglia quali Bernhard Böschenstein e Ulrich Gaier hanno potuto rintracciare negli scritti poetologici e nella prassi scrittoria dei due autori paralleli e riferimenti che non possono che essere ricondotti a una

solo nel 1799; le sue considerazioni finali, dopo l'analisi dell'opera “italiana” di Böhlendorff, arrivano a discutere la “prima lettera” di Hölderlin e a segnalare paralleli con le posizioni dell'amico, di cui verosimilmente conosceva anche i saggi inediti (soprattutto 411ss.) – si tratta di osservazioni che supportano le tesi presentate in questo mio saggio.

¹² «Die geistig-emotionale Nähe der Freunde [...] Verwendung gemeinsamer Leitwörter». Così Lawitschka: *Freundschaften* (cit. nota 10): 43, riferendosi ai risultati dello studio di Bernhard Böschenstein: *Das Bild der Schweiz bei Ebel, Boehlendorff und Hölderlin*. In: «Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde». *Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*. Hrsg. v. Christoph Jamme und Otto Pöggeler. Stuttgart 1983: 658-72.

¹³ «Ich habe hier einen Freund, der Republikaner mit Leib und Leben ist – auch einen andern Freund, der es im Geist und in der Wahrheit ist». Le parole sono tratte da una lettera di Böhlendorff a Philipp Emanuel von Fellenberg del 10 maggio 1799 (*SLA VII/2*: 136).

fucina di idee sostenuta da un intenso e reciproco scambio¹⁴. Böhlendorff è in questo senso, per Hölderlin, assai più che un amico: è un *Gleichgesinnter* al quale mostrare i propri testi ancora in lavorazione – ciò è pressoché certo per i complessi frammenti teorici del periodo di Homburg – e la cui presenza si avverte in opere poetiche quali *Der Rhein*, *Der Frieden*, *Friedensfeier* e *Der Tod des Empedokles*. Per converso, la poetologia hölderliniana dell’“alternanza dei toni” riemerge per accenni nella riflessione di Böhlendorff, nelle cui *Abentheuerliche Briefe* non mancano inoltre paralleli col romanzo epistolare di Hölderlin *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797-99)¹⁵.

Negli anni successivi, dopo le ultime tracce di un contatto nei testi e frammenti epistolari, i tormentati percorsi biografici di Böhlendorff e di Hölderlin si allontanano al punto da impedire la prosecuzione di tale proficuo e reciproco scambio. Per uno scherzo del destino, i due rimangono comunque accomunati: nel segno del fallimento esistenziale. Se è noto il parallelo intensificarsi, per il poeta svevo, della creatività poetica, teorica e traduttiva da un lato e della deriva psichica dall’altro nei primi anni dell’Ottocento, meno conosciuto è il percorso dello scrittore livone. Dopo aver proseguito gli studi a Jena e a Dresda, Böhlendorff si prova nella carriera accademica a Brema, dove tiene lezioni di storia e di estetica, quindi in ambito diplomatico e pubblicistico, nel periodo a Berlino come segretario di Karl Ludwig Woltmann e collaboratore della «Vossische Zeitung». Difficoltà personali e sociali, tuttavia, cui si sommano presto disagi mentali e contrasti con l’ambiente culturale, gli impediscono l’approdo nella sicurezza borghese; ugualmente, le sue prove letterarie non trovano il successo sperato. Fino alla morte, inflitta *suapte manu* a cinquant’anni, Böhlendorff conduce una vita di esule nell’anima, segnata da continue peregrinazioni nel paese natale – qui torna nel 1804 dopo che, a seguito di un aspro scontro

¹⁴ La fucina di cui parla Peter Szondi, rimandando a Walter Benjamin, per definire la “prima lettera” a Böhlendorff (*Brief aus der Werkstatt*), è dunque da intendersi in larga parte come una fucina comune (cfr. nota 16).

¹⁵ Si vedano gli studi citati alle note e 11 e 12. Dell’entusiastica lettura da parte di Böhlendorff del primo volume del romanzo hölderliniano reca traccia esplicita la lettera del 24 ottobre 1799 («[...] den zweiten Theil des Hyperion [kann] ich gar nicht erwarten [...]. Ich habe ihn hier einigen Jünglingen gegeben, und mit Freuden der Begeisterung ihres Busens, dem Sich-selbst-finden ihres Geistes zugesehen»; *StA* VII/1: 146, frammento). Già qualche mese prima, scrivendo a Rudolf Steck per annunciargli copia del romanzo, Böhlendorff aveva sottolineato come esso contenesse «was unsere Geister mit einander sprachen – und was sie wohl noch lange sprechen werden – Es ist ein Pfand der Freundschaft», per poi definire l’autore «so edel als sein Buch» (12 maggio 1799, *StA* VII/2: 132s.). La più ampia, reciproca consuetudine con concetti, temi e scrittura fra Hölderlin e Böhlendorff emerge chiaramente dalla lettera che è qui di seguito analizzata.

con l'altro intellettuale baltico-tedesco Garlieb Merkel, è andato incontro a un primo grave crollo psichico.

Si deve alla ben diversa fortuna postuma di Hölderlin da un lato, noto per la sua opera giovanile e mediana lungo tutto il diciannovesimo secolo e innalzato quale lirico e traduttore tardo a fratello elettivo di poeti, intellettuali e artisti contemporanei dalla *Hölderlin-Renaissance* d'inizio Novecento a oggi, e di Böhlendorff dall'altro, la cui pur variegata produzione cade presto nel più completo oblio e la cui figura solo sporadicamente riappare nella memoria letteraria, il fatto che lo scambio epistolare tra i due, e segnatamente la lettera qui oggetto di riflessione, abbia attratto l'interesse della critica esclusivamente per i contenuti poetologici più direttamente applicabili alla riflessione e alla prassi poetica hölderliniana. Si tratta in tal senso, con tutta evidenza, di un documento di primaria importanza, non da ultimo perché nella lettera sono formulati con particolare pregnanza e relativa chiarezza concetti centrali per l'opera tarda del Nostro – concetti che ritornano in pochi altri *loci*, sovente con minore nitidezza e/o ampiezza, ad esempio in altre missive e nelle *Sophokles-Anmerkungen*, e che sono serviti, su un piano generale, da prezioso accesso teorico a coloro che si sono incamminati nell'accidentata intrapresa d'interpretare i coevi inni e frammenti lirici e le tarde traduzioni/commenti dal greco, testi di per sé spiccatamente complessi e compositi e per soprammercato contornati da ben poche dichiarazioni estetiche in quei primi anni dell'Ottocento.

Per quanto sia, di conseguenza, pressoché inevitabile che la Lettera a Böhlendorff del 4 dicembre 1801 sia stata per così dire smembrata e riutilizzata secondo pratiche e per scopi estranei alla sua natura di comunicazione epistolare, tale procedimento – in taluni casi perseguito con ineccepibile rigore metodologico e risultati critici pressoché definitivi, e penso in particolare a Szondi¹⁶ – ha finito per lasciare in secondo piano alcuni ele-

¹⁶ Peter Szondi: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. In: Ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt/M. 1967: 95-118 (qui citato da Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Jean Bollack *et al.*, Frankfurt/M. 1978: 345-366). Alle osservazioni sparse per il saggio sui principali precedenti interventi critici sulla lettera a Böhlendorff e sulla necessità di superare paradigmi obsoleti – se non sospetti – come quello micheliano di “svolta occidentale” o altre figure di sapore sciovinista, rimando per uno sguardo al vivace dibattito novecentesco: le acute osservazioni di Szondi valgono ancora oggi, gli studi di Wilhelm Michel, Friedrich Beißner, Walter Hof e Beda Allemann, senza nulla togliere a meriti filologici e interpretativi che lo stesso Szondi non nega, soffrono palesemente dello spostamento del discorso *geschichtsphilosophisch* di Hölderlin in territori estranei alla lettera della sua riflessione; inutile aggiungere

menti e aspetti specificamente relativi alla «psiche tra amici» e dunque strettamente connessi alla rete di relazioni intellettuali e affettive polarizzata attorno a emittente e destinatario della lettera. Tali elementi e aspetti, ben oltre la pur preziosa funzione informativa sulla costellazione che si è fin qui delineata, fondano e integrano necessariamente le riflessioni che Hölderlin compie nella lettera su alcuni grandi temi della sua opera e del suo tempo: la relazione tra antichi e moderni e la questione del tragico, in primo luogo. Riflessioni che, questa la mia tesi, sono solo parzialmente leggibili in maniera indipendente dal contesto epistolare nel quale sono inserite e dunque, più in generale, dalla biunivoca relazione di scambio con Böhlendorff e la complessiva rete di sodali. Ciò vale spiccatamente (come spero emerga nella seconda parte di queste mie osservazioni, a cui rimando per la *Begrifflichkeit*) per lo snodo centrale della missiva, che illumina ad esempio il tardo lavoro di Hölderlin attorno alla scrittura tragica per il teatro moderno quale dinamica trasformazione di Sofocle come «indispensabile» riferimento e al contempo, in quanto greco, elemento del tutto «estraneo» alla dimensione moderna. Attorno a questo “paradosso” di una contemporanea, fondamentale differenza e necessità degli antichi per i moderni, si muove il discorso assieme antropologico, estetico e politico – per Hölderlin in una parola: poetico¹⁷ – che questi intesse non già su un piano astratto di teorizzazione,

che in quelle interpretazioni l'astrazione dal contesto epistolare delle riflessioni di Hölderlin era ancora più marcato che in Szondi. Ulteriori studi che traggono spunto dalla lettera a Böhlendorff – ad esempio quelle di grande pregio di Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris 1984 – sono parimenti orientate su questioni differenti da quelle d'interesse in questo studio. Fra i contributi più recenti, è di indubbia utilità la ricostruzione di Ryan che, con piglio forse eccessivamente antiszondiano e pur tendendo a non tenere distinti testi di finzione e riflessioni poetologiche, propone un'interpretazione che rintraccia una sostanziale continuità d'intenti e concetti fra la fase mediana e quella tarda della produzione di Hölderlin (Lawrence Ryan: «Vaterländisch und natürlich, eigentlich originell». *Hölderlins Briefe an Böhlendorff*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 246-276; si vedano in particolare a p. 258 le riflessioni sulla «konsequente Fortsetzung» e ancora prima a p. 255 l'ipotesi assai ardita di un'evoluzione «bruchlos» da *Hyperion* alla “prima lettera a Böhlendorff” con riferimento al rapporto tra antico e moderno).

¹⁷ La poesia come sfera che integra le dimensioni della cultura (senza confonderle, come unità nella varietà), come luogo del “vivente”, è concetto centrale in Hölderlin, si vedano ad esempio le lettere a Neuffer (12 novembre 1798, *StA* VI: 288-291) e al fratello (1 gennaio 1799, *StA* VI: 302-308). Su quest'ultima si veda l'eccellente interpretazione, preziosissima anche come ricostruzione del contesto di quello scorcio di secolo per comprendere il “dialogo” fra Hölderlin e Böhlendorff a Homburg, in Elena Polledri: *L'utilità della poesia: la lettera di Hölderlin al fratello Karl del 1 gennaio 1799. Una proposta di lettura*. In: *Hölderliniana I*. A cura di Marco Castellari ed E.P. Milano 2014: 85-108 (=

come fa intendere buona parte della critica, bensì nel dialogo con l'amico e segnatamente con il suo dramma moderno *Fernando*. A riprova dell'assoluta concretezza del progetto culturale di Hölderlin di quegli anni, la "prima lettera a Böhlendorff" parte dalla tangibile prova letteraria dell'amico e disegna un percorso creativo comune, in cui i sodali condividono le proprie "paradossali" riflessioni e sperimentali prove scritte nel segno della ricerca di un "superamento del classicismo" (Szondi).

2. Spunti per una lettura dialogica

Ripercorriamo dunque la lettera capoverso per capoverso, soffermandoci su alcune espressioni chiave¹⁸, per ricostruire il contesto delle ficcanti considerazioni che Hölderlin propone a Böhlendorff sulla necessità "paradossale" di un nuovo rapporto fra antichi e moderni come strategia per creare una poesia tragica contemporanea.

Deine gütigen Worte und Deine Gegenwart in ihnen: questo Hölderlin ritrova nella missiva che l'amico gli ha scritto e alla quale – primo e fondamentale elemento dialogico – il suo testo risponde. Lo scambio epistolare, per quanto comunicazione scritta, pare dunque superare la dimensione della lettera morta e farsi parola viva, nella quale il ricevente avverte la «presenza» dell'emittente: non solo e non tanto il suo spirito, secondo la nota opposizione paolina, quanto nel senso di una voce viva nella memoria, quella della conversazione tra amici che si intende proseguire a distanza, tenendola in vita con la scrittura. Dietro a questa semplice espressione traluce l'epocale costellazione tematica che innerva, ad esempio, la produzione di romanzi od opere epistolari alla quale gli stessi due autori contribuiscono¹⁹.

Sempre introdotta dall'aggettivo personale è poco oltre l'espressione *Dein Fernando*, con il quale Hölderlin arriva al vero centro del suo discorso.

«Studia theodisca» n.s.). URL: <http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/issue/view/5631> (consultato il 1 aprile 2016).

¹⁸ Di seguito si cita la lettera direttamente nella forma edita nella *Stuttgarter Ausgabe* (cit. nota 2), senza indicazione di pagina o rigo e in corsivo. La traduzione di alcuni termini o locuzioni, a parte casi segnalati, è puramente funzionale all'argomentazione ed è di chi scrive.

¹⁹ Penso a *Hyperion* e agli *Abentheuerliche Briefe* e naturalmente, *mutatis mutandis*, al *Werther* goethiano. Per una riflessione preliminare sull'ampia costellazione, che meriterebbe ulteriore contestualizzazione e approfondimento, mi permetto di rimandare alle mie *Note sul rapporto tra voce e lettura nel romanzo epistolare: Goethe e Hölderlin*. In: «BAIG» 4.2011: 97-109 (URL: [http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/\(9\)%20Castellari.pdf](http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/(9)%20Castellari.pdf), consultato il 1 aprile 2016).

Il dramma dell'amico non è affatto, come parte della critica ritiene esplicitamente e tutti gli interpreti mi sembrano dare per scontato, un elemento marginale, una sorta di comprimario triviale dell'alta riflessione d'autore. Adolf Beck lo definisce nelle note all'edizione stoccardiana delle lettere la «mera base» sulla quale Hölderlin fonda «i suoi pensieri su antico e moderno nell'arte, in particolare sul tragico presso di noi e presso i Greci»: tale riflessione spingerebbe «il ben formulato giudizio sul tentativo poetico dell'amico» in secondo piano²⁰. Lo stesso Szondi, assai più cauto nel sondare il testo, parla del *Fernando* come di un'«occasione esteriore» per una riflessione (si sottintende: più profonda) che – e su questo non c'è dubbio – coinvolge dialetticamente anche la produzione di Hölderlin²¹.

Se è vero che il dramma d'ambientazione spagnola di Böhlendorff, come altri suoi pezzi teatrali di sapore anticheggiante o storico, sono scomparsi dall'orizzonte critico e mal si prestano a una comparazione con la drammaturgia maggiore del tempo, ciò non significa che il *Fernando* sia per così dire elemento indifferente, quasi che Hölderlin avrebbe proposto identiche considerazioni a partire da qualunque altro spunto. Anzitutto va sottolineato come l'originale rivisitazione del rapporto tra antico e moderno che il poeta svevo propone con notevole risolutezza nel suo scritto parta da un testo teatrale contemporaneo e non dal canone tragico antico. Il dramma di Böhlendorff, inoltre, è più precisamente un *Künstlerdrama*, ha dunque caratteristiche che suggeriscono una lettura che sovrappone dimensione estetica e antropologica, di filosofia della storia ed esistenziale, congiungendo dunque le questioni della poesia e della vita: esse sono i temi pulsanti della «psiche tra amici» e governano il dialogo in presenza e a distanza fra i due sodali.

Non a caso Hölderlin attribuirà poco oltre al *Fernando* l'attributo: *eine ächte moderne Tragödie*. I commentatori hanno sottolineato, non a torto, come in realtà il dramma di Böhlendorff non abbia un finale tragico; Hölderlin non avrebbe davvero letto nel dettaglio il testo dell'amico, e ciò andrebbe a maggior riprova della sostanziale indifferenza di esso rispetto alle sue digressioni. A me sembra, al contrario, particolarmente significativo il fatto che Hölderlin consideri il dramma di Böhlendorff «una vera e propria tragedia moderna», al di là del fatto se essa lo sia davvero o di quale concezione più o meno tradizionale si applichi a posteriori a tale definizione holderliniana. Proprio in ciò si riconosce il carattere postclassicista (o super-classicista, nel

²⁰ «bloße Grundlage»; «seine Gedanken über Antikes und Modernes in der Kunst, und besonders über das tragische bei uns und bei den Griechen»; «Dahinter tritt das wohlgesetzte Urteil über den Versuch des Freundes mehr und mehr zurück». Cfr. *StA* VI: 1077.

²¹ «äußerer Anlass». Szondi: Hölderlin-Studien (cit. nota 16): 345.

senso szondiano della *Überwindung*) della poetologia di Hölderlin, che non parte necessariamente dal modello greco ma dispone su due piani distinti la dimensione antica e quella moderna, come indipendenti e paragonabili *non* nella loro natura e nel loro contesto ma (lo vedremo) nella loro “storia estetica”. Prendendo quella che considera una tragedia contemporanea come punto di partenza, Hölderlin ne afferma la possibilità e implicitamente rimanda al suo recente e fallito tentativo di scrittura tragica (*Der Tod des Empedokles*), sperimentando al contempo nuove vie per riprendere in mano il suo particolare progetto teatrale di riscrittura moderna dell’antico (esse sfoceranno nel progetto attorno a Sofocle). Riferendosi a un dramma il cui protagonista è un artista come Fernando, inoltre, si potenzia la riflessione sulla condizione del poeta moderno sul doppio piano della finzione e della metafinzione²².

La struttura retorica stessa della lettera conferma l’assoluta centralità del *Fernando*. Dal dramma dell’amico Hölderlin fa partire le sue osservazioni, su di esso conia in prima battuta le opposizioni fondamentali della sua riflessione e a esso torna dopo avere illustrato le “paradossali” conclusioni della sua argomentazione, non senza avere inserito alcuni riferimenti incrociati al dramma anche nei passi apparentemente più astratti²³ e giungendo in chiusa a citarne alcuni versi. Il testo böhlendorffiano è per Hölderlin non certo di per sé significativo come può esserlo altrove un’opera di Sofocle o di Schiller, in quanto modello o riferimento: esso è invece importante perché vivo frutto del dialogo creativo tra amici, è esempio di quel *Fortschritt meiner Freunde* che è progresso della propria comune produzione, funge da sprone per entrambi e da traccia di una attività sperimentale in atto, al di là del suo

²² Non è un caso che la stessa figura di Empedocle, alla quale Hölderlin attendeva proprio nel periodo di Homburg, si prestasse in quanto poeta e filosofo a derivazioni meta-poetiche. Certo: con la sostanziale differenza di essere personaggio antico, e non moderno come Fernando; nondimeno Hölderlin lavorava alla figura e alla tragedia della sua morte fondendo spunti drammaturgici antichi (Sofocle) e moderni (Schiller) e puntava con la scrittura del *Trauerspiel* alla realizzazione di un testo teatrale per le scene contemporanee che sperimentava strategie compositive oltre il modello classicista. Si veda in proposito la fondamentale monografia di Theresia Birkenhauer: *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins «Empedokles»*. Berlin 1996, in part. 141; successive indagini della medesima studiosa e altri contributi di marca *theaterwissenschaftlich* avrebbero poi legato tale aspetto alla successiva ricezione teatrale dei frammenti de *Der Tod des Empedokles*. Anche per questa costellazione tematica rimando al volume annunciato nell’ultima nota a piè di pagina di questo saggio.

²³ Si vedano locuzioni come *Leidenschaft, die Du Dir auch erhalten bast* o anche *Das hat Dein guter Genius Dir eingegeben*, che nel contesto servono proprio a legare le considerazioni più generali al testo dell’amico.

concreto risultato letterario o teatrale. A Hölderlin preme sottolineare quei sintomi di modernità, di una strategia contemporanea di lavoro sul rapporto tra antico e moderno, che emergono dalla prova drammatica dell'amico.

Präzision und tüchtig[e] Gelenksamkeit, poco oltre di nuovo: *Die Elastizität Deines Geistes* – sono questi i pregi che Hölderlin enuclea con diretto riferimento al *Fernando* di Böhlendorff e che fondano i termini principali della successiva, più nota e citata digressione poetologica. Importanti sono tali attributi perché conseguiti dall'amico nonostante corrispondano a quei tratti «nazionali» che è particolarmente difficile acquisire in forma libera: *Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen* – il senso di tale affermazione diventerà più chiaro al lettore esterno alla comunicazione tra i due solo più oltre; per Böhlendorff, che è addentro alla questione, è invece già palese ora. Con «nazionale» Hölderlin intende qui ciò che è proprio, innato (dei moderni, in questo caso), in tal senso la frase anticipa sinonimicamente la successiva: *Der freie Gebrauch des Eigenen [ist] das schwerste*. Difficile è per i moderni – e lo è stato per gli antichi – arrivare a un utilizzo *libero* della propria natura. Con ciò si afferma che, integrata la propria natura attraverso l'appropriazione dell'estraneo (*fremd*), è necessaria una libera (volontaria e consapevole) riacquisizione del proprio (*eigen*). Böhlendorff, riguadagnando alla propria scrittura «precisione» e «abile scioltezza» senza perdere «calore», in altri termini nell'«elasticità del suo spirito», è nella giusta direzione poiché procede verso una riappropriazione dell'attributo naturale dei moderni («precisione», oltre si parlerà di «chiarezza della rappresentazione» e di «sobrietà giunonica») in maniera libera (“sciolta”, “elastica”), giacché passata attraverso l'acquisizione dell'elemento estraneo (il «fuoco del cielo» che era proprio degli antichi, come si dirà oltre).

Maggiore organicità e completezza hanno per noi le concise osservazioni di Hölderlin sul dramma dell'amico se si guarda dunque al prosieguo della missiva, quando il discorso si è spostato su un piano più generale e – apparentemente – meno legato al *Fernando*. Proprio per questo è immaginabile che i brevi riferimenti alla *Präzision* e alla *Elastizität* “bastassero” invece a Hölderlin e al suo interlocutore epistolare: essi fanno evidentemente riferimento a discussioni precedenti e dunque non necessitano in quel punto di ulteriori delucidazioni, appartengono per così dire a quel «progresso dei miei amici» che si era verosimilmente auspicato nelle conversazioni a Homburg, forse anche concretamente declinato in possibili strategie di scrittura. Fatto sta che, di seguito, Hölderlin entra maggiormente nella sua costruzione culturale ed estetica del rapporto “paradossale” fra antichi e moderni, giungendo a una pregnante rimodulazione dei (neo)classicismi settecenteschi – oltre i paradigmi non solo di Winckelmann ma anche dei weimariani – e

parimenti distante dalla contemporanea temperie romantica. Tipicamente, in tal senso, l'argomentazione hölderliniana non è affatto avulsa dal dibattito coevo ma, al contrario, pienamente intesa a intervenire nel discorso estetico e poetico del proprio tempo; essa vive, al contempo, in una dimensione di proiezione sperimentale verso il futuro, confusa spesso in sede critica con un'inattualità, addirittura una voluta inattualità. La serrata inserzione dell'elaborazione concettuale in un diretto confronto con la produzione contemporanea dell'amico e, su un piano più ampio e allo stesso tempo più personale, con la *Befindlichkeit* stessa dello scrittore tragico moderno ci suggerisce invece, come altri simili *loci*²⁴, estrema cautela nell'allontanare eccessivamente Hölderlin dalla sua rete contemporanea di letture e di conversazioni, quasi che la sua ricerca poetica fosse tutta orientata al dialogo con gli antichi e alla speranza in interpreti di domani, quasi in spregio del proprio secolo²⁵. Il *close reading* della lettera quale prosecuzione di un dialogo tra sodali e nel segno di una comune e concreta problematica poetologica vuole

²⁴ Penso alla recensione, poco considerata dalla critica, che Hölderlin scrisse per la commedia *Die Heroine oder zarter Sinn und Heldenstärke* (1801) di Siegfried Schmid: un contributo rimasto inedito al tempo che dimostra quanto Hölderlin considerasse la scrittura drammatica inscindibilmente legata alla sua destinazione scenica e si sforzasse – anche in un genere testuale come la recensione e con la palese intenzione di non deludere eccessivamente le aspettative dell'amico pure rispetto a un'opera decisamente mediocre – di tenere assieme il riferimento non normativo agli antichi (Terenzio, in questo caso) e le necessità dei moderni (cfr. *StA* IV: 288-291). Per una contestualizzazione della recensione alla *Heroine* nella parabola intellettuale di Schmid e nel rapporto fra i due amici si veda, felice eccezione nel panorama critico, Elena Polledri: «Das zu nennen, mein Schmidt!» – Siegfried Schmid und die Schweiz. In: Hölderlin und die «künftige Schweiz» (cit. nota 11): 374-395, in part. 386s.

²⁵ Hölderlin esprime a più riprese, *nota bene*, sia la sensazione di trovarsi idealmente più a suo agio nel mondo antico che nel suo tempo, sia prostrazione e delusione per lo scarso riscontro presso i contemporanei. La sottile contraddizione che emerge dalla compresenza dei due stati d'animo è una delle tracce della modernità del pensiero e della poesia di Hölderlin, che vive sì di un appassionato sguardo agli «indispensabili» Greci, della vibrante critica ai *Missstände* del proprio secolo e di potenti tensioni utopiche, ma rimane lontano da ogni elitarismo o esclusivismo da torre d'avorio, sprezzante il presente, come pure dal patetismo del dolente greco giunto in terra fuori tempo massimo o del moderno nato troppo presto su cui hanno sperperato non poche pagine le successive mitografie. Traccia della consapevolezza hölderliniana è in tal senso il noto passaggio della già citata lettera al fratello d'inizio 1799, che non leggo come lamento per un mondo perduto ma come presa di coscienza dell'assoluta eterogeneità del moderno: «O Griechenland, mit deiner Genialität und deiner Frömmigkeit, wo bist du hingekommen? Auch ich mit allem guten Willen, tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur um so ungeschikter und ungereimter, weil ich, wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe, und unmächtig zum griechischen Himmel emporflüge» (*StA* VI: 307).

perorare proprio questa ricontestualizzazione e si inserisce in una scia critica particolarmente coltivata dagli studi hölderliniani d'Italia²⁶.

Giungiamo dunque alla sezione più nota della “prima lettera a Böhlendorff”. Se è vero che il destinatario aveva, per consuetudine alla discussione con l'amico, già sufficienti elementi per intendere quale direzione prendessero le osservazioni sul suo *Fernando* e sulla via moderna alla tragedia, ora lo scrivente fa due passi ulteriori, che rende espliciti appena oltre nel testo. La concreta fattura del dramma di Böhlendorff è chiave di accesso al problema complessivo e comune, che riguarda *uns*: «noi», nel rapporto con i Greci. Un ampio «noi» *geschichtsphilosophisch*, che significa noi moderni e in particolare noi tedeschi, almeno da Winckelmann in avanti, e un «noi» più specificamente biografico: la cerchia dei sodali nell'*hic et nunc*. Hölderlin sostiene di essere riuscito, dopo lungo rovello concettuale, a trovare una risposta organica alla questione epocale (*Ich habe lange daran laboriert*). Una risposta che suona paradossale (*es klingt paradox*) ma, si sottintende, non lo è davvero: è anzi proprio quell'«unica via per noi di diventare grandi, anzi, se possibile inimitabili» che Winckelmann sperava di aver indicato nell'«imitazione degli antichi» (con riferimento alla di lui estetica ricorre a mio parere nella lettera a Böhlendorff l'espressione *Die Griechen [...] übertreffen*)²⁷. L'alto *Anspruch* di Hölderlin è quello di rifondare il rapporto con l'antico attraverso una doppia riscrittura del noto postulato del critico di Stendal: da un lato prendendo alla lettera, radicalmente, l'obiettivo dei moderni di diventare «inimitabili»,

²⁶ Penso in particolare ai numerosi lavori di Elena Polledri, in parte già citati, e di Luigi Reitani, che a più riprese ha sottolineato esplicitamente o quale presupposto dell'argomentazione il fatto che «Hölderlin è un uomo del tardo Settecento e la sua scoperta del classico è originata dalla modernità» (così in *La «terra incognita» del romanzo. L'«Hyperion» di Friedrich Hölderlin nelle poetiche del Settecento*. In: *Teoria del romanzo*. A cura di Laura Anna Macor e Federico Vercellone. Milano 2009: 111-118).

²⁷ «Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten». *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). Cfr. Johann Joachims Winckelmanns kleine Schriften und Briefe. Hrsg. v. Hermann Uhde-Bernays. Leipzig 1925: vol. 1, 60. Szondi fa giustamente notare come il pensiero winckelmanniano riguardi l'arte e non la poesia (va detto che nell'immediato prosiegua Winckelmann, in ogni caso, fa l'esempio di Omero proprio per statuire una permeabilità, e il medesimo autore è citato da Hölderlin) e descrive come già nel saggio homburghiano *Der Gesichtspunct, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* Hölderlin “protestasse” contro l'idea stessa dell'imitazione a favore della sua concezione di poesia come “forza vivente”: non contro l'“antico” a favore del “moderno”, dunque, bensì, come poi più esplicitamente nella lettera a Böhlendorff, contro l'astrazione classicista che vede nell'“antico” pura natura, mentre in realtà essa è già risposta a una natura (Szondi: *Überwindung des Klassizismus*, cit. nota 16, 346s.).

dall'altro contestando il presupposto stesso del precetto winckelmanniano dell'«imitazione degli antichi», negando cioè *in toto* una comparabilità fra antichi e moderni e affermando perentoriamente che, dal riconoscere tale incomparabilità, non può che derivare il rifiuto di una poetica che tragga le «regole dell'arte» da un processo di astrazione dell'antico dal suo contesto (*Deßwegen ist auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortreflichkeit zu abstrahiren*)²⁸.

Paradossale appare di primo acchito la circostanza – Hölderlin la pone al culmine della sua riflessione – che dall'incommensurabilità delle due sfere antropologico-estetiche, lontane nel tempo ed eterogenee nella loro natura, non discende affatto un abbandono degli antichi da parte dei moderni, come se questi se ne rendessero in virtù di ciò indipendenti. Al contrario: Hölderlin postula una consequenzialità logica che lo spinge ad affermare che, proprio in causa della loro radicale diversità, gli antichi sono «indispensabili» a «noi» moderni (*Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich*). Ripercorriamo l'argomentazione – non del tutto sistematica e con alcuni spazi vuoti, come si confà al genere testuale e alla consapevolezza di scrivere a un destinatario che saprà riempirli sulla base delle conversazioni pregresse, ma spiccatamente più limpida delle ardue volute dei frammenti poetologici di Homberg e anche delle più sistematiche, successive *Sophokles-Anmerkungen*. Centrale è, come detto, l'idea di una netta opposizione fra antichi e moderni; essa, supportata certo da teorie storico-culturali settecentesche che qui non vengono comunque, per le ragioni appena esposte, richiamate esplicita-

²⁸ Szondi scrive in questo senso che il fondamento della riflessione hölderliniana, quello che gli permette di rimodulare il rapporto tra antichi e moderni oltre il paradigma winckelmanniano dell'imitazione, è «das Problem des Klassizismus, genauer: die Einsicht in dessen Aporie». La pregnante definizione è articolata poi in un altrettanto ficcante sintesi dell'argomentazione del poeta: «Hölderlin geht es darum, sich über jenen Unterschied zwischen griechischer und hesperischer Kunst Klarheit zu verschaffen, als dessen Grund er die Verschiedenheit von griechischer und hesperischer Natur erkennt. Diese Unterscheidung dispensiert ihn vollends von der Nachahmung der Antike, die ihm der Winckelmannsche Klassizismus zur Pflicht gemacht hatte, und läßt ihn zugleich den Grund einsehen, aus dem die Griechen ihm dennoch *unentbehrlich* sind. Hölderlin überwindet den Klassizismus, ohne von der Klassik sich abzuwenden. In dieser Rettung des Griechischen für Hesperien, in der Einsicht, daß die Dichtung der Moderne durch andere Mittel sich wird auszeichnen können als die antike, und in der Erkenntnis, daß auch dem Eigenen gegenüber in der Kunst Freiheit vonnöten sei, besteht der Ideengehalt von Hölderlins erstem Brief an Böhendorff» (Überwindung des Klassizismus, cit. nota 16, 346, 358). Tale sintesi mi pare tuttora insuperata in sede critica per quanto concerne il nucleo poetologico della lettera; Szondi tuttavia non considera la dimensione dialogica della riflessione e i concreti legami di tale nucleo con gli altri temi e aspetti della missiva.

mente, è modulata nella lettera soprattutto su un piano che, da caratteristiche antropologiche, deriva strategie estetiche. Ritroviamo così le opposizioni che in apertura erano servite a Hölderlin per definire il dramma di Böhlendorff una «vera e propria tragedia moderna». Per loro natura, i Greci possedevano caratteristiche innate di ardente tensione entusiastica (*Das Feuer vom Himmel [...] schön[e] Leidenschaft [...] heilige[r] Pathos*): per questo motivo (Omero è qui il riferimento principale), secondo un processo di allontanamento dalla propria natura verso l'elemento estraneo, la loro arte è caratterizzata da limpida e concreta capacità rappresentativa (*Klarheit der Darstellung [...] Geistesgegenwart [...] Darstellungsgabe [...] abendländische Junonische Nüchternheit*). Contrario è il caso dei moderni (*Bei uns ist umgekehrt*): a essi è per converso propria la «sobrietà giunonica» ed è estraneo il «sacro pathos»: nel processo di appropriazione dell'elemento non innato, dunque, essi tenderanno ad acquisire la dimensione entusiastica contraria al loro carattere «nazionale» (*eigen, nationell*). Ciò non significa, si noti bene, che tale *Fremdes* possa essere per così dire recuperato direttamente dai moderni attraverso un'imitazione degli antichi, che tale elemento avevano come *Eigenes* (si tratterebbe di un'astrazione simile a quella di cui sopra, rigettata da Hölderlin). Nella costruzione dialettica hölderliniana, infatti, non sono sovrapponibili l'innato e l'estraneo di antichi *vs.* moderni: l'opposizione tra i due elementi è infatti complicata (al di là della distanza storica) dal suo disporsi su una struttura dinamica. Questa prevede non solo la necessità dell'appropriazione dell'estraneo (*so wahrhaft das fremde sich anzueignen*) bensì (pare di capire: successivamente) anche la riacquisizione dell'elemento proprio (*das eigene muß so gut gelernt seyn wie das Fremde*). Con tale apprensione si indica il passo più difficile di un utilizzo libero della propria caratteristica già naturale (non innato, ma volontariamente perseguito: *der freie Gebrauch des Eigenen* di cui sopra) – i Greci stessi, pare di intendere, hanno mancato una piena realizzazione di questa sorta di ritorno sentimentale, dialettico alla propria natura²⁹. Per i moderni si dice, in questo senso, che sarà quasi impossibile superare i Greci nell'elemento «giunonico» della sobrietà (*Nur werden wir ihnen*

²⁹ La questione è presente tra le righe della lettera in oggetto; come noto essa troverà più manifesta espressione nel concetto di *Kunstfehler* dell'arte greca che, con la sua traduzione di Sofocle, Hölderlin avrebbe sanato, recuperando l'elemento “orientale” e rendendo così più “vivo” l'effetto sul pubblico: «Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere (A Wilmans, 28 settembre 1803, *StA* VI: 434). Si confronti ciò con la potente immagine lirica del *Versäumnis* greco disegnata nel frammento dello “Homburger Folio-

gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen). L'affermazione ha anche una precisa ricaduta sul piano del giudizio relativo al dramma dell'amico Böhlerdorff, che Hölderlin non ha affatto perso di vista in questo punto della lettera. Appena sopra aveva lodato la sua capacità, da moderno, di non perdere la dimensione "estranea" acquisita nell'atto creativo (*Wärme*) e di recuperare al contempo la "propria" (*Präzision*), grazie alla versatilità dello spirito (*Gelenksamkeit, Elastizität*): aveva dunque lusingato non poco Böhlerdorff, attribuendogli la capacità almeno parziale di un libero utilizzo del "proprio".

Perché dunque i Greci sono «indispensabili» ai Tedeschi, gli antichi ai moderni? In comune hanno soltanto, scrive Hölderlin immediatamente prima di statuire tale necessità, la «relazione vivente» e il «destino» (*lebendige[s] Verhältnis [...] Geschick*). Sui due termini gli studiosi si sono variamente interrogati; il secondo, in particolare, è ambiguo e, per quanto le argomentazioni di Lawrence Ryan a favore di una lettura nel senso di *Schicksal*, appunto, abbiano la loro fondatezza, non è da escludere del tutto la posizione di chi vi vede piuttosto agire la semantica della *Geschicktheit*³⁰. Credo che, prendendo come maggiormente verosimile la prima accezione, la coppia di concetti e in particolare il termine *Geschick* possa indicare esattamente il motivo per il quale gli antichi sono «indispensabili» ai moderni. Data per acquisita l'opposta configurazione delle loro caratteristiche "proprie" ed "estrane" (la cui «relazione vivente», viva, dinamica, comunque li accomuna), Hölderlin ravvede un eguale percorso, un «destino» comune nel corso della *Bildung* di ciascuna delle due culture/arti. In altri termini, il processo di for-

heft" ... *Meinst du es solle geben...*: «Nemlich sie wollten stiften / Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber / Das Vaterländische von ihnen / Versäumt und erbärmlich gieng / Das Griechenland, das schönste, zu Grunde» (*StA II*: 228, edito qui nel gruppo degli *Hymnische Entwürfe*). Si può interpretare tale fatale omissione proprio sulla scorta delle riflessioni svolte in sede epistolare: avendo mancato dopo la riuscita acquisizione dell'"estraneo" il recupero del "proprio" (qui in tale accezione: *vaterländisch*), il "regno dell'arte" non si è realizzato e la Grecia è andata incontro alla rovina.

³⁰ Sopra ho utilizzato la convincente resa di Gianni Bertocchini (vd. in apertura di questo stesso volume). Andreina Lavagetto, la cui traduzione delle lettere per il secondo volume dei "Meridiani Mondadori" in preparazione per la cura di Luigi Reitani è stata gentilmente messa a disposizione dei partecipanti alla conferenza di Udine, utilizza invece, con piena legittimità, i termini "vivezza delle proporzioni" e "abilità". Szondi dà come plausibile una lettura di *Geschick* come, riferito all'artista/poeta, «Geschick seiner Hände, seine Fähigkeit, die Töne zu ordnen» (*Überwindung des Klassizismus*, cit. nota 16, 366) – dunque come categoria poetologica tanto quanto quella della «relazione vivente». Ryan propende come detto per l'accezione «Schicksal» (*Hölderlins Briefe an Böhlerdorff*, cit. nota 16, 263).

mazione segue una simile dinamica “proprio” – “estraneo” – “proprio”, pure nella diversità di che cosa sia, in e per ciascuna cultura/arte, il “proprio” e l’“estraneo”. Il «destino» dell’arte greca – il suo processo di uscita dal proprio, acquisizione dell’estraneo e (non pienamente compiuto) ritorno in piena libertà al proprio – è in tal senso indispensabile riferimento dei moderni, nei sui raggiungimenti (utili fra l’altro perché danno testimonianza del “proprio” acquisito da altri come “estraneo” e sono perciò base di apprendimento per i moderni: *Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde*) come nelle sue mancanze.

Al punto di massima tensione argomentativa, senza soluzione di continuità – proprio perché non c’è per Hölderlin quello scarto che invece molti suoi lettori hanno intravisto –, il poeta torna a discutere esplicitamente il *Fernando* di Böhlendorff: le considerazioni sulla “paradossale” rimodulazione del rapporto tra antichi e moderni, che la lettura del dramma ha ispirato, si era aperta con l’affermazione *Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen* ed è giunta a una sorta di *quod erat demonstrandum*: impariamo dagli «indispensabili» Greci il «destino» di doverci riappropriare dell’elemento proprio, e non potremo che rimanere dietro di essi, che lo hanno acquisito come estraneo (*weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist*). Nel caso di Böhlendorff – Hölderlin rimane sul piano di un sostanziale elogio del dramma dell’amico che, come accennato, è anche un modo per autoconfermarsi nei propri intendimenti – uno dei pregi del difficile lavoro moderno sulla tragedia è il fatto di essersi risolti per una trattazione «più epica» (*[Du hast] das Drama epischer behandelt*). Automatico è per lo studioso hölderliniano veder riaffiorare nel termine “epico” la poetologia homburghiana dell’“alternanza dei toni” ingenuo, eroico e ideale e ripensare alle complesse formalizzazioni teoriche sul *Wechsel der Töne* nella poesia lirica, epica e drammatica – ben note, per altro, a Böhlendorff, col che di nuovo si spiega il riferimento del tutto incidentale, come a una terminologia di comune comprensione fra amici. Interessante è certamente ai nostri occhi il fatto che per Hölderlin la maggiore “epicità” rispetto al dramma antico qualifica il *Fernando* di Böhlendorff come, lo abbiamo già accennato, *eine ächte moderne Tragödie*. Per circostanziare ulteriormente tale giudizio Hölderlin pare spostare l’asse del suo discorso, andando a discutere un aspetto che di primo acchito sembra più strettamente tematico rispetto alle precedenti considerazioni. Di nuovo nel segno di una contrapposizione di antico e moderno, sono infatti di seguito richiamati usi presuntivamente opposti nelle pratiche funerarie – cremazione per gli antichi *vs.* inumazione in bara per i moderni – quali immagini di un diverso approccio alla morte come momento tragico per eccellenza. Il prosieguo della riflessione, in cui Hölderlin

discute aspetti drammaturgici e/o teatrali relativi alle strategie di rappresentazione della morte e all'effetto sul pubblico, suggerisce che l'attenzione sia qui rivolta alla dimensione estetica più che culturale (compare a traccia di ciò, ed è caso rarissimo in Hölderlin, la coppia di eredità aristotelica *Furcht und Mitleiden*)³¹.

Credo sia possibile seguire l'argomentazione nel segno della continuità rispetto alle precedenti riflessioni su "proprio" ed "estraneo" e sul «destino»: si mostra qui da un lato come Böhlendorff abbia consapevolmente abbandonato una procedura imitativa, scegliendo di rappresentare quel *tieferes Schicksaal* che caratterizza il moderno, e mantenuto comunque presente l'antico secondo la medesima dinamica esposta sopra. Nella radicale differenza si mostra ancora una volta come, per quanto ciascuno muoia secondo il proprio «destino»³², comune alla poesia antica come a quella moderna sia il percorso, la dinamica poetologica, qui segnata dalla strategia di rappresentazione (*Darstellung*) con l'occhio alla *Wirkung* sul lettore/spettatore. L'esempio specifico e la successiva citazione di versi dal *Fernando*, con cui si chiude la sezione "poetologica" della lettera, non fanno che riaffermare nella prassi il precedente *plaidoyer* per la concreta e sperimentale ricerca di una modalità rappresentativa moderna, consapevole dell'antico e della sua "indispensabilità", ma contraria allo *Abstrahiren* di regole poetiche dalle *autoritates*, alla maniera classicista.

Prima di passare a temi più legati alle vicende biografiche, Hölderlin rassicura l'amico che la loro conversazione sull'arte e la poesia non termina qui: gli promette di approfondire il suo dramma, di studiarlo (*Ich will aber Deinen Fernando erst recht studiren*) e soggiunge – con riferimento, a mio parere, alla «psiche tra amici» – che non considererà mai tale conversazione conclusa (*In keinem Falle genug!*). Non di una superficiale lettura, che supporterebbe l'ipotesi della secondaria importanza del dramma di Böhlendorff per le riflessioni hölderliniane, mi pare rendano traccia queste parole; piuttosto, del confidare in un destino comune (già espresso all'inizio della lettera: *Wir haben ein Schicksaal. Gebet es mit dem einen vorwärts, so wird auch der andere nicht liegen bleiben*) e della possibilità di restare in dialogo con chi è lontano, leggendo i suoi testi e scambiandosi lettere. Non sappiamo se Hölderlin abbia mai ripreso in mano la penna per scrivere ancora all'amico, come ipotizza

³¹ Altre tracce lessicali sono, secondo parte della critica, rinvenibili nelle *Sophokles-Anmerkungen* – i termini che potrebbero rimandare ad Aristotele sono in ogni caso inseriti in una interpretazione del tragico e della tragedia distanti dalla *Poetica*. Su un piano generale, le argomentazioni delle *Sophokles-Anmerkungen* sono per molti aspetti i testi più chiaramente affini alle riflessioni teoriche esposte in entrambe le lettere a Böhlendorff.

³² In questi passaggi il termine è però sempre *Schicksaal*.

qui, e rendergli conto d'ulteriori considerazioni sul *Fernando* (*und dann vielleicht Dir etwas interessanteres davon sagen*): la “seconda lettera a Böhlendorff”, come detto successiva al soggiorno in Francia, non conterrà accenni al dramma, di altre missive non abbiamo traccia. In questo senso l'espressione *In keinem Falle genug!* non suona dissimile dal celebre *Nächstens mehr* che chiudeva l'ultima lettera di *Hyperion* – non da ultimo per questa reminiscenza l'espressione pare a posteriori fungere perfettamente da passaggio alla seconda parte della lettera, in cui predominano lo sguardo alla propria condizione esistenziale di uomo e di poeta, l'insoddisfazione per il presente e l'incertezza sul futuro, in continua (spiccatamente “hyperioniana”!) oscillazione tra speranza e *dejection*.

Von mir selber: con queste parole Hölderlin annuncia all'amico di volergli raccontare di sé solo in una lettera successiva – molto in ogni caso è detto già nelle righe immediatamente seguenti, la premura di rimandare ai mesi a venire un resoconto più ampio è verosimilmente dovuta proprio all'insicurezza sull'esito che avrà la non facile decisione, di cui subito Hölderlin fa menzione a Böhlendorff, di abbandonare le terre di lingua tedesca per assumere l'incarico di precettore presso il console Meyer a Bordeaux ([...], *wohin ich als Hauslehrer und Privatprediger in einem deutsch evangelischen Hauße nächste Woche abreise*). Il Nostro appare tanto spaesato da un punto di vista topografico (la città sulla Garonna è solo relativamente nella *Nachbarschaft Deines Spaniens*, distando oltre duecento chilometri dal paese in cui si svolge il *Fernando*, e Hölderlin può godersi sì lo *Anblik des Meeres*, ma certo non sotto la *Sonne der Provence*) quanto turbato sul piano emotivo. Un turbamento misto di eccitazione e di timore, di attesa e di trepidazione: la prospettiva di trovarsi nel paese della rivoluzione lo spinge a lasciarsi la testa prima del necessario, quasi a premunirsi dal proprio entusiasmo (*Ich werde den Kopf ziemlich beisammen halten müssen, in Frankreich, in Paris*); d'altro canto pregusta come detto nuove esperienze, in un mondo che immagina “mediterraneo” e “meridionale”³³, ed esprime a chiare lettere la gioia dello *Aufbruch* (*O Freund! die Welt liegt heller vor mir, als sonst, und ernster*).

Il fluttuare fra entusiasmo e apprensione di fronte al nuovo e ignoto colora anche l'ampia e per certi versi inaspettata digressione che segue direttamente, un intero capoverso aperto dalle parole appena citate sul mondo

³³ Si può intravedere già nelle aspettative hölderliniane, al di là delle inesattezze geografiche, il presupposto di quanto scriverà allo stesso Böhlendorff un anno dopo: nella lettera dell'autunno 1802, in cui ritorna per altro l'immagine del “fuoco del cielo”, Hölderlin costruisce a posteriori un inverosimile quanto liricamente potente parallelo fra gli uomini, il clima e la natura della Francia sudoccidentale e il mondo ellenico antico (*StA* VI: 432).

che gli si mostra «più chiaro e più serio». La condizione dell'animo in quel tardo autunno prima della partenza è avvicinata, con tono che si fa lirico³⁴, al momento estivo del temporale, in particolare al lampo che squarcia le nuvole. Prima una citazione da Goethe – tratta con alcune variazioni dai primi versi di *Grenzen der Menschheit* –, poi parole di Hölderlin medesimo leggono l'evento atmosferico come segno divino: quello benedicente dell'«antico padre santo» nella celebre poesia goethiana³⁵, il segno «eletto» fra tutte le manifestazioni panteistiche del divino agli occhi del Nostro (*das über uns ist und um uns ist*). Subito si accosta all'immagine armoniosa e in ultima analisi consolatoria, però, lo sgomento: Hölderlin ricorda di avere in passato potuto godere di tali, variati momenti epifanici; ora invece, nella prevalenza del lampo su tutte le altre manifestazioni, sente avvicinarsi il pericolo insito nel contatto con gli Dei (*jetzt fürcht'ich, daß es mir nicht geh' am Ende, wie dem alten Tantalus, dem mehr von Göttern ward, als er verdauen konnte*)³⁶. Un rischio, prosegue al paragrafo successivo, che va comunque corso, poiché non c'è strada sicura, non c'è scampo alla morte, e sarebbe da empi e da folli pensarlo (*gottlos [...] und rasend*).

I riferimenti intertestuali (Goethe) e mitologici (Tantalo) come pure il lessico appena riportato rendono evidente che, dalla questione biografica dell'allontanamento dalla patria verso un futuro incerto, siamo ampiamente pervenuti a una dimensione che riguarda Hölderlin come poeta – anzi: tale aspetto, che è sempre rimasto presente nella riflessione sui giorni francesi a venire, si fa ora preponderante. La via eccentrica che egli sta prendendo, oltre a rendere in prospettiva più disagiata il dialogo con gli amici (che

³⁴ Già Beck notava il «mächtige[r] Aufschwung des Tones» a partire da *O Freund!* e segnalava che già dal capoverso precedente si era preparato tale cambiamento di registro (*SLA VI*: 1078) – ciò corrisponde, pur nella diversità d'interpretazione, alla nostra divisione fra una prima parte riflessiva, centrata sul *Fernando*, e una seconda più emotiva, centrata sulla prospettiva del viaggio in Francia; entrambe, in ogni caso, fanno appello al dialogo con l'amico e riguardano in ultima analisi lo Hölderlin poeta oltre che uomo.

³⁵ Hölderlin scrive tra virgolette e senza divisione in versi «der alte heilige Vater mit gelassener Hand aus röthlichen Wolken seegnende Blize schüttelt». Il testo goethiano si apre così: «Wenn der uralte / Heilige Vater / Mit gelassener Hand / Aus rollenden Wolken / Segnende Blitze / Über die Erde sä't [...]» («Quando il primigenio / padre celeste / con mano calma / da nubi tonanti / sparge sulla terra / lampi benedicienti [...]). Per il testo di Goethe e la traduzione di Mario Specchio si veda Johann Wolfgang Goethe: Tutte le poesie. Edizione diretta da Roberto Fertonani con la collaborazione di Enrico Ganni. Prefazione di R.F. Milano 2001⁴: 632s.

³⁶ Jochen Schmidt fa notare che anche in *Wie wenn am Feiertage* il mito di Tantalo è accostato al pericolo cui va incontro il poeta nella sua opera di mediazione fra divino e umano (*DKA III*: 914).

infatti è stato ampiamente esaltato nella prima sezione e che, per rassicurare il sodale come pure se stesso, Hölderlin ha garantito non s'interromperà comunque), ridisegna la sua posizione di poeta. Al tremendo pericolo, in ultima analisi autodistruttivo, cui si sente esposto nel contatto col divino, si aggiunge il doloroso abbandono della sua terra, della sua lingua, del suo pubblico. Prostrazione e risentimento si uniscono: l'addio ha i toni di un esilio senza ritorno (*Ich bin jetzt voll Abschieds [vielleicht auf immer]*), il distacco dalla patria non provoca già un tradizionale pianto nostalgico, bensì le amare lacrime di chi si sente misconosciuto e respinto (*Ich habe lange nicht geweint. Aber es hat mich bittere Thränen gekostet, da ich mich entschloß, mein Vaterland noch jetzt zu verlassen*). L'amore per la terra natia e la delusione del fuggiasco per l'incomprensione dei connazionali si integrano in questo congedo (*Denn was hab' ich lieberes auf der Welt? Aber sie können mich nicht brauchen*) – congedo che culmina nell'affermazione di un'inflessa appartenenza, per volontà e per necessità, al consesso che pure non vuole ascoltarlo (*Deutsch will und muß ich übrigens bleiben*).

Come noto, la costellazione semantica che comprende i termini *Deutsch*, *Deutschland* e *Vaterland* è spiccatamente centrale nella tarda produzione lirica di Hölderlin³⁷; in questa sede epistolare essa emerge, a fine 1801 e nel momento di varcare per la prima volta i confini linguistico-culturali tedeschi, nella sua rifrazione sulla condizione del poeta e sulla sua necessità, emozionale e materiale, di un pubblico/comunità. Una frase concessiva rafforza con un'immagine esotica il concetto centrale: anche se i bisogni del cuore o della sussistenza lo spingessero a Tahiti, scrive Hölderlin, nondimeno rimarrebbe – dovrebbe e vorrebbe rimanere – tedesco (*und wenn mich die Herzens – und die Nahrungsnoth nach Otaheiti triebe*). La curiosa *exaggeratio* porta all'estremo, come tipico, la scelta di recarsi nell'assai meno esotica Francia, suggerendo peraltro che, con l'accettazione dell'incarico a Bordeaux, Hölderlin non ha solo cercato ancora una volta quel modesto sostegno materiale che da anni lo preserva dall'entrata attiva nel clero, come vorrebbe invece la madre (*Nahrungsnoth*), ma anche sperato di sanare ferite sentimentali ed esistenziali che da tempo lo tengono sull'orlo del crollo (*Herzensnoth*).

Proprio al ritorno dalla Francia, il già precario equilibrio si romperà, la “seconda lettera a Böhlendorff” recherà già alcune tracce della sensazione di aver varcato il punto di non ritorno. Nella nostra missiva, invece, la chiusa si ferma un attimo prima di dar voce a vera disperazione e torna sul tono

³⁷ Si veda almeno Anke Bennholdt-Thomsen; Alfredo Guzzoni: *Analecta hölderliniana II. Die Aufgabe des Vaterlands*. Würzburg 2004.

consolatorio e amicale d'apertura. Centrale è mantenere salda la rete di sodali che, Hölderlin mi pare fortemente auspicarlo, è anche un rifugio dalle incertezze e lacerazioni che la vita sta presentando. *Griüße unsern Morbek*, si apre l'ultimo capoverso, chiedendo notizie del già citato Muhrbeck, poco oltre il tono è quasi apprensivo (*Wo wirst Du künftig bleiben, mein Böhlendorf?*), tanto il rimanere in contatto è vitale (*Schreibe mir auch Deine Adresse*). Un breve accenno a passate incomprensioni, che lo scrivente imputa a sé come forma d'ingratitude e spiega sulla base di un proprio travisamento (*Verzeiht mir den Undank. Ich hatte euch erkannt, ich sah euch, aber doch durch eine gelbe Brille*), non fa che potenziare l'afflato dell'*explicit*. La lettera si chiude, come si era aperta, nel segno della reciproca appartenenza e dell'ideale compresenza dei sodali (*Mein theurer Böhlendorf / Deine Gegenwart / Dein H.*) – nel segno della *Psyche unter Freunden*.

3. «*Neue Ideen*» – per il teatro moderno

In conclusione, ripercorsa la lettera nella sua interezza e con l'occhio all'inserimento delle note riflessioni poetologiche nel “dialogo” con Böhlendorff, col suo dramma *Fernando* e con la comune sperimentazione verso una rimodulazione del rapporto fra antichi e moderni, ci si può chiedere se la tentata riconsiderazione della “paradosale” estraneità e “indispensabile” occorrenza dei Greci nell'*hic et nunc* estetico di inizio Ottocento da tale prospettiva apra ulteriori percorsi di analisi e ricostruzioni storico-culturali, utili a integrare l'ampia letteratura sulla fase “tarda” della scrittura hölderliniana e sul contesto intellettuale nel quale essa si muove. In che misura, per usare termini hölderliniani, siamo qui di fronte a «nuove idee», che trovano particolare chiarezza se espresse nella forma “dialogica” e “vivente” della lettera?³⁸

Se è vero, come s'è tentato di dimostrare, che Hölderlin costruisce assai concretamente la sua argomentazione a partire dal *Künstlerdrama* contemporaneo dell'amico, che tiene presente idealmente, nella riflessione su quella *echte moderne Tragödie*, i propri tentativi nella medesima direzione, e che non manca di toccare aspetti specificamente drammaturgico-scenici, quali l'ef-

³⁸ «Wir sprachen nicht immer accordierend miteinander, aber wir waren uns einig, daß neue Ideen am deutlichsten in der Briefform dargestellt werden können». Lettera a Immanuel Niethammer, 24 febbraio 1796 (*SLA* VI: 203). Qui – il dialogo riportato è con Schelling – Hölderlin intende la forma epistolare specificamente come genere della saggistica (*à la* Schiller dei *Briefe über die ästhetische Erziehung...*). Nondimeno, il passaggio appare significativo anche per le lettere “private”, specie per quelle di portata poetologica come la “prima lettera a Böhlendorff”.

fetto sul pubblico e le forme di rappresentazione della morte, credo che sia in particolare il teatro tragico a costituire il centro del progetto culturale moderno qui immaginato da Hölderlin. Se infatti, notoriamente, la questione di un rapporto anticlassicistico con l'antico e della rinnovata dinamica fra "proprio" ed "estraneo" investe integralmente la produzione hölderliniana dei primi anni dell'Ottocento, dalla riflessione teorica alla scrittura lirica (dei brevi "canti della notte" come dei sontuosi inni, delle rielaborazioni tarde come dei fascinosi frammenti) alla traduzione dal greco di Pindaro e di Sofocle, e se dunque una lunga ed eterogenea tradizione critica ha saputo declinare con perizia le possibili giunture fra le affermazioni inusitatamente perentorie della "prima lettera a Böhlendorff" e tali svariati aspetti dello Hölderlin tardo, credo che con minore sforzo d'astrazione questa missiva ci parli in primo luogo del lungo rovello hölderliniano attorno a una tragedia moderna, i cui maggiori punti di emersione sono il progetto su Empedocle, abbandonato proprio in chiusura di Settecento, e le traduzioni trasformative dell'*Edipo Re* e dell'*Antigone* di Sofocle, pubblicate con le rispettive *Anmerkungen* nel 1804.

La "prima lettera a Böhlendorff", come altri brevi testi meno frequentati dalla critica, si pone al centro di un periodo in cui – a mio parere senza netta soluzione di continuità sul piano della prassi, se non della teoria – l'indubbia crisi in cui si è arenato il *Trauerspiel* sul filosofo-poeta agrigentino è l'*humus* sperimentale in cui si formano le strategie di lavoro su Sofocle. Nell'uno come nell'altro caso Hölderlin ha in mente testi tragici la cui ultima destinazione è la scena teatrale coeva – e non dunque *Lesedramen* –, testi moderni in cui, con strategie di volta in volta differenti, l'«indispensabile» antico funge da luogo di sperimentazione del moderno, non da modello imitativo. Sul piano tematico, strutturale, linguistico i testi teatrali che scaturiscono dalla fucina greco-tedesca hölderliniana – nei vari tentativi dell'*Empedocle* rimasti allo stato di frammento – rispondono al ripensamento del classicismo che, balenato già nel frammento *Der Gesichtspunct, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, trova pregnante espressione nella "prima lettera a Böhlendorff"; di tutto questo recheranno traccia le successive *Sophokles-Anmerkungen*. Si tratta del progetto "paradossale" di un teatro moderno che si emancipa dalla mimesi dell'antico, dall'astrazione di regole poetiche sulla base di una mera imitazione, non già con l'abbandono dell'antico medesimo ma, al contrario, con una sperimentazione moderna a diretto contatto con gli «indispensabili» Greci. Esempio ne sono le traduzioni/trasformazioni/interpretazioni hölderliniane di *Edipo Re* e *Antigone*, estratte a forza, linguisticamente e concettualmente, dall'incontro e scontro di *Fremdes* e *Eigenes*: incomprese a inizio Ottocento, esse hanno alimentato il teatro novecentesco

e risuonano sulle scene odierne quali versioni in lingua tedesca più rappresentate in assoluto del canone attico³⁹. In tale perdurante fortuna delle *Sophokles-Übersetzungen*, riscritture di un poeta moderno per il teatro moderno di tragedie antiche, che sono state e vengono tuttora adattate in forma intertestuale, interculturale e intermediale all'estetica del teatro contemporaneo, possiamo oggi rintracciare il senso dell'apparente "paradosso" di cui Hölderlin scriveva a Böhlendorff. Con la sua rimodulazione sperimentale del rapporto fra antico e moderno nella (ri)scrittura tragica, Hölderlin ha fondato negli anni centrali della *Goethezeit* la possibilità di una *echte moderne Tragödie* e consegnato al suo, al nostro tempo il difficile e necessario cimento del *freie[r] Gebrauch des Eigenen*.

³⁹ Sul tema, che ho in passato affrontato in singoli studi su esempi specifici, è in uscita nel 2017 una monografia in tedesco che ripercorre gli oltre due secoli di produzione, ricezione e trasformazione dei testi drammatici di Hölderlin fra pagina e scena; a tale lavoro debbo rimandare per approfondimenti. Per una prima problematizzazione delle questioni di fondo in lingua italiana si veda il mio saggio: Antico, moderno, futuro. Fondamenti e prospettive del teatro di Hölderlin. In: «Humanitas» 67.2012/1: 93-100 (= Friedrich Hölderlin: Pensiero e poesia. A cura di Elena Polledri).

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 Flemming: 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 Strom 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 That 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 beigefügt: *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 aufgefressen 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

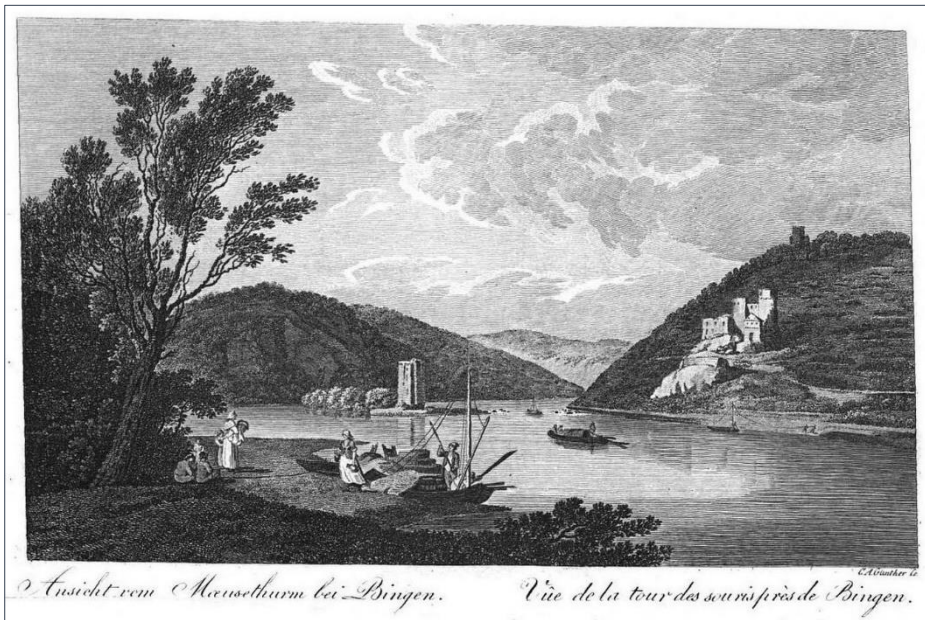
⁴³ Edmund Burke: Vom Erhabenen und Schönen. Hamburg 1989: 153.

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 Verfabrungsweise 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 Stirnen. 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 Gemäldes, 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 ihm 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, *SLA* VI: 425-426.

⁹⁹ Brief an Leo von Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, *SLA* 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 Antigona* 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 *Antigona*, *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 *δυσμογον*, 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 Geschmache 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
Entblößet; 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.

Studia theodisca
Hölderliniana II (2016)

Recensioni

Friedrich Hölderlin: *Iperione o l'eremita in Grecia*. Testo tedesco a fronte. A cura di Laura Balbiani. Con un saggio introduttivo di Giuseppe Landolfi Petrone. Milano: Bompiani 2015. 974pp. ISBN 978-88-452-7878-5.

La fortuna italiana di *Iperione* inizia nel 1886, come noto, con la versione di Luigi Parpagliolo pubblicata presso l'editore milanese Sonzogno. Da allora, lo si può affermare senza rischio di enfasi, il romanzo entra a far parte del canone del Novecento italiano, come dimostrano i lavori di Giovanna Cordibella e di Marco Castellari: nel corso del secolo conosce ben sei traduzioni successive alla prima, grazie alle quali gode di grande risonanza critica e letteraria nella nostra penisola. Se già nel 1905 dalle pagine del «Leonardo» Giuseppe Prezzolini può guardare all'eremita in Grecia come a un esempio di classicismo radicalmente “vissuto”, se in seguito la prosa e la poesia hölderliniane assurgono a modello indiscusso in settori sempre più consistenti della civiltà letteraria italiana, si pensi all'ermetismo, ciò accade in virtù di un lungo processo di *transfer* interculturale i cui protagonisti svolgono non di rado il doppio ruolo di studiosi e traduttori, e nel quale esegesi e mediazione linguistica interagiscono tra loro in un rapporto di proficua contiguità. Il volume in oggetto, curato e tradotto da Laura Balbiani, rappresenta dunque il prodotto tangibile e attuale di una consuetudine di lunga data che ha fin qui contraddistinto gli studi italiani su Hölderlin.

Ospitato nella collana «Il pensiero occidentale», già contenente l'edizione bilingue de *La morte di Empedocle* curata da Elena Polledri e dalla stessa Balbiani (2003), il volume, dedicato alla memoria di Giovanni Reale, si apre con un ampio saggio introduttivo a firma di Giuseppe Landolfi Petrone. Il saggio pone in rilievo i plessi tematici fondamentali del testo hölderliniano, insistendo in particolare su quelli che si considerano «due temi-chiave della filosofia di fine Settecento», ovvero il tema della storia – «come principio ordinatore», «come progresso», «come piano d'azione» e in rapporto alla Rivoluzione francese – e quello della natura – declinata in senso panteistico nel romanzo e collocata in un'antichità in cui convergono l'aspirazione alla totalità e l'ideale di bellezza del protagonista. Landolfi Petrone trova in conclusione una sintesi dei due termini nel concetto di «tempo della poesia», attraverso il quale mette bene in evidenza il «carattere essenzialmente antropologico» dell'operazione intellettuale messa in atto da Hölderlin nell'*Ipe-*

rione, volta a indagare «la natura umana nei suoi momenti cruciali e nei suoi rapporti profondi con gli altri e con il mondo» (85). L'inquadramento storico e biografico del romanzo è completato da una doppia cronologia, in cui si ripercorrono in sintesi i momenti salienti del percorso poetico dell'autore, della genesi del romanzo e della sua primissima ricezione.

La traduzione è condotta sulla base dell'edizione delle opere complete di Hölderlin curata da Michael Knaupp per i tipi dell'editore monacense Carl Hanser (*Sämtliche Werke und Briefe*, 1992-1993). Il testo in lingua originale è riprodotto con traduzione a fronte e mantenendo a margine i riferimenti alle pagine dell'edizione di riferimento, secondo i criteri specifici della collana. Tale veste grafica consente al lettore di transitare senza difficoltà dal testo di partenza a quello d'arrivo e di apprezzarne *prima facie* aderenze e scostamenti.

Dall'edizione Knaupp sono altresì desunti i materiali preparatori, la maggior parte dei quali vengono pubblicati per la prima volta in traduzione italiana. Ciò consente ai lettori di seguire da vicino l'evolversi dell'opera nelle sue varie fasi di gestazione. A tali materiali è dedicata un'intera sezione corredata da un'introduzione contenente precisi riferimenti ai manoscritti originali nonché ai luoghi di loro prima pubblicazione. L'aver collocato questa sezione in appendice e non, come invece avviene in Knaupp, prima del testo licenziato dall'autore in via definitiva rappresenta una scelta innovativa rispetto all'edizione di riferimento, una scelta, per così dire, di scuola beißneriana, giacché in questo modo si mette maggiormente in rilievo la completezza a livello formale del romanzo. Con buone ragioni: a differenza di molte altre opere di Hölderlin, specialmente di quelle riconducibili ai periodi creativi più tardi, l'*Iperione* non presenta problemi sostanziali di *constitutio textus*. Letto e recepito per più di duecento anni nella forma testuale licenziata dall'autore, si può anzi affermare che il romanzo dell'eremita in Grecia sia uscito indenne dall'ultimo mezzo secolo di filologia hölderliniana.

Esattamente come Knaupp, inoltre, la curatrice non include tra i parali-pomeni dell'*Iperione* le aggiunte posteriori, collocate da Friedrich Beißner tra il 1804 e il 1806, durante il secondo soggiorno nella città di Homburg (*StA* III: 290s. e 527s.), e da Jochen Schmidt, invece, in riferimento a un passo di Eduard Mörike del 1832 (e in maggiore consonanza con gli editori della *Frankfurter Ausgabe*), nel cosiddetto "periodo della follia" e più precisamente tra il 1823 e il 1824. Né vi include le odi alcaiche *Wenn aus der Ferne...* e *Wenn aus dem Himmel...*, anch'esse pervenuteci per mano di Mörike, sulla cui effettiva appartenenza al complesso dell'*Iperione* ancora si dibatte. Forse una sezione a parte dedicata a questi frammenti posteriori sarebbe risultata utile al lettore, se non altro per completezza, pur trattandosi di testi di estrema

brevità, vaghi riecheggiamenti poetici più che nuclei narrativi suscettibili di un vero e proprio sviluppo. L'opinione, assai diffusa tra i primi commentatori, che si tratti di brani riconducibili a una stesura seriore dell'*Iperione* è sì debole, ma forse non da escludersi del tutto. Detto ciò, la scelta di non contemplare questi testi tra i materiali relativi al romanzo risulta comunque plausibile, sia in virtù della messa in risalto della "chiusura" del romanzo sul piano formale sopra evidenziata, sia a causa delle ben note questioni di statuto autoriale legate alla produzione hölderliniana posteriore al 1807.

A illustrare in modo più puntuale il romanzo contribuiscono infine due apparati di note posti in calce al testo principale e, separatamente, ai documenti pubblicati in appendice. Mette conto segnalare sin da subito la consistenza, del tutto paragonabile all'edizione commentata di Schmidt (che però risale al 1994) e dunque nettamente superiore alle edizioni sinora disponibili in lingua italiana. Vero punto di forza di queste note è però la loro ricchezza di spunti critici, entro cui si inseriscono i riferimenti storici, mitologici, biblici e odeporici utili alla comprensione del testo. La curatrice non si limita cioè a considerazioni di carattere esplicativo, ma si impegna in un'esegesi a tutto tondo, restituendo in questo modo alla prosa dell'*Iperione* profondità sul piano storico-letterario e filosofico.

Coerentemente con l'impostazione generale del commento, in virtù della sostanziale stabilità del romanzo sotto il profilo ecdotico, per le questioni strettamente riguardanti la critica testuale si rimanda all'apparato dell'edizione di riferimento tedesca. Lo sforzo di Balbiani è piuttosto teso a esaltare la complessa trama di intersezioni tra poetica, filosofia e antropologia nell'*Iperione*, con l'occhio costantemente rivolto al suo sfondo platonico, rousseauiano e schilleriano. Partendo da questi presupposti, tenuto conto dello stato attuale della ricerca, particolare attenzione è quindi rivolta agli aspetti estetici e poetologici di un linguaggio, quello usato dal protagonista nelle sue lettere, aderente all'immediatezza della visione e dell'intuizione, attraverso il quale soltanto è permesso cogliere, per usare le parole di Andrea Zanzotto, «la sacertà dei paesaggi che "salvano"». Il che, tra l'altro, contribuisce a mettere nella giusta luce la modernità "sentimentale" di *Iperione*, destinato a vivere in una Grecia sospesa tra una classicità irrecuperabile e un presente inattuabile.

Senza mai perdere di vista le "costellazioni" hölderliniane fondamentali (uso qui il termine nell'accezione di Dieter Heinrich), Balbiani costruisce inoltre la sua lettura su una fitta rete di riferimenti inter- e intratestuali, in particolare all'epistolario e all'opera poetica, con frequenti rimandi trasversali alla letteratura coeva e precedente. Ed è a questo punto quasi superfluo aggiungere che il commento procede sostenuto da una solida bibliografia

che comprende un'ampia scelta tra gli studi critici incentrati sull'*Iperione* e sul suo autore.

Per quanto concerne invece il lavoro di traduzione nello specifico, occorrerà innanzitutto sottolineare come Balbiani non si limiti a una resa accurata del testo sotto il profilo semantico, valorizzando il peso dei singoli termini nell'economia generale del romanzo, ma s'impegni altresì a mantenere, per quanto possibile, la ben nota trasparenza della prosa dell'*Iperione* in quella che può essere definita una rivisitazione attuale. Pur presentando gli inevitabili scostamenti dall'originale che ogni operazione di addomesticamento di per sé comporta, infatti, la versione di Balbiani appare accurata ed è redatta in un italiano corrente, di gradevole lettura. Un breve confronto con le ultime tre versioni precedenti del romanzo, ovvero quella condotta da Vittorio Amoretti (ultima edizione Feltrinelli 1981), da Marta Bertamini e Fulvio Ferrari per Guanda (1981) e da Giovanni Scimonello per Studio Tesi (1989) potrà portare qualche chiarimento. Ad esempio, l'attacco «O es sind heilige Tage, wo unser Herz zum erstenmale die Schwingen übt» (*MA I*: 616), viene reso da Amoretti con «oh, sacri sono i giorni nei quali il nostro cuore prova per la prima volta le sue ali» (31), da Bertamini/Ferrari con «sono giorni sacri quelli in cui il nostro cuore prova per la prima volta le sue ali» (38) e da Scimonello con «oh, sono giorni di felicità, quelli in cui il nostro cuore comincia ad esercitare per la prima volta le ali» (11). Balbiani traduce invece come segue: «Sono giorni sacri, quando il cuore per la prima volta spiega le ali» (129). È certamente da salutare con favore l'espunzione di numerose interiezioni ed esclamazioni – “oh”, “ahimè!” – dal testo italiano, anche se si tratta di elementi che contraddistinguono il registro elegiaco, a tratti elativo, della prosa holderliniana; probabilmente d'effetto durante una lettura ad alta voce, essi risultano senz'altro meno adatti per una lettura mentale. La perdita di espressività che ne deriva viene comunque abilmente compensata dalla traduttrice sul piano lessicale, senza però mai cadere nell'eccesso e mantenendo un linguaggio piano, come dimostra l'esempio seguente, in cui si pongono a confronto alcune rese della celebre frase tratta dal finale del romanzo «Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder» (*MA I*: 760). «Conciliazione è entro la discordia stessa e tutto ciò che è separato si ricongiunge» (trad. Amoretti, 178); «ogni discordia è abitata dal suo riconciliarsi, e tutto ciò che è stato separato si unisce nuovamente» (trad. Bertamini/Ferrari, 170); «conciliazione sta in mezzo al contrasto e tutto ciò che è stato diviso si ritrova» (trad. Scimonello, 177). «La riconciliazione è nel mezzo della lite e tutto ciò che è diviso si ricongiunge» (trad. Balbiani, 465).

Per i motivi appena accennati, al di là del valore intrinseco che il com-

mento riveste sul piano scientifico, a dare valore aggiunto al volume nel suo complesso, rispetto alle precedenti edizioni in lingua italiana, è proprio la nuova traduzione. La ritrovata leggibilità del testo hölderliniano potrebbe bastare, da sola, a confermare l'utilità del doppio lavoro di curatela e di traduzione di Balbiani, poiché essa rappresenta, a sua volta, la migliore garanzia di una fruibilità dell'*Iperione* ad ampio raggio e da parte di studiosi appartenenti a diversi livelli di formazione accademica. Frutto maturo di un settore di ricerca ormai consolidato, il volume in questione fornisce dunque uno strumento prezioso per gli studiosi italiani dell'opera hölderliniana d'ogni grado e disciplina.

Francesco Rossi

Friedrich Hölderlin: *Epistolario. Lettere e dediche*. Traduzione, note e commento a cura di Gianni Bertocchini. Milano: Ariele 2015. 817pp. ISBN 978-88-97476-23-8.

«Quasi tutte le lettere scritte da Hölderlin all'inizio del secolo contengono passi che non la cedono in nulla ai suoi versi». Così scriveva l'esule Walter Benjamin presentando nel 1936 una lettera del poeta nella sua personalissima antologia epistolare *Deutsche Menschen*, allo scopo di salvaguardare e contrapporre, in tempi bui, esempi "tedeschi" di profonda umanità e silenzioso eroismo.

Stupisce che una piccola e coraggiosa casa editrice milanese, che si è assunta l'impegno di pubblicare testi mai editi in Italia, quasi in sordina e senza alcun clamore mediatico, si sia cimentata con ottimi risultati nella non facile impresa di proporre ai lettori italiani la traduzione dell'intero epistolario di Hölderlin, dediche comprese, condotta sulla base dell'edizione storico-critica curata da Dietrich Eberhard Sattler (*FHA*). Le lettere di Hölderlin, che insieme alle dediche e alle lettere dei corrispondenti compongono un volume di più di 880 pagine, sono accompagnate da un'introduzione e da un accurato commento basato su diverse edizioni critiche, dalle più classiche, come la *Stuttgarter Ausgabe*, alle più recenti. Gianni Bertocchini, che aveva già proposto attraverso la stessa casa editrice vari autori mai tradotti in italiano, come ad esempio Christian Günther o Nikolaus Lenau, ci restituisce, in una traduzione assai bella e aderente allo stile e allo spirito del poeta, una straordinaria biografia intellettuale e spirituale, consentendoci al tempo stesso di gettare uno sguardo nella vita privata, nella filosofia e nel laboratorio estetico-poetico di uno dei più grandi poeti di ogni tempo. Si pensi ad esempio alle due note lettere a Böhlendorff e al nucleo delle lettere da Hom-

burg, che costituiscono una straordinaria sintesi delle sue riflessioni su arte e poesia, o anche alla sorprendente lettera all'editore Wilmans sui generi poetici: «Peraltro le canzoni d'amore sono sempre un volo stanco» (451). Vale inoltre la pena di sottolineare come proprio le lettere, insieme agli scritti teorici, possano costituire un accesso privilegiato per un ritratto a tutto tondo di un poeta come Hölderlin, troppo spesso recepito in modo semplicistico attraverso la suggestione di sentenze sibilline o di formule oracolari. Proprio alle lettere del poeta, quasi a sancirne l'importanza, è stato recentemente dedicato il convegno internazionale della sezione italiana della *Hölderlin-Gesellschaft*, tenutosi a Udine nell'aprile 2015, i cui contributi sono ora pubblicati in questo stesso volume di *Hölderliniana* assieme, per gentile concessione dell'editore Ariete, a due lettere tratte dall'edizione che qui si recensisce.

Caratterizza gran parte di queste lettere un culto tutto tedesco per l'amicizia appassionata, in singolare contrasto con un destino di progressivo distacco e solitudine, di ripetuti congedi. Tale culto sembra persino implicare una sorta di diffidenza nei confronti della parola scritta: «Le parole scritte (*die Buchstaben*) sono per l'amicizia come la bottiglia opaca per il vino dorato» (201). Tuttavia emergono, quasi come contrappeso, ripetuti richiami all'esercizio linguistico e al cimento con la traduzione dei classici. L'audace traduttore di Pindaro e di Sofocle, di Lucano e di Ovidio, in una lettera a Neuffer della primavera 1794, riconosce la traduzione come «ginnastica per lo spirito» e per l'orecchio del poeta: «Il fatto che tu resti così completamente fedele al tuo Virgilio mi rallegra indicibilmente. Lo spirito del grande romano deve irrobustire meravigliosamente il tuo. La tua lingua, in lotta con la sua, deve conquistare sempre maggiore eleganza e forza» (122). Riaffiora più volte la percezione di un'antichità classica contemplata non come un modello rigido da imitare pedissequamente o da cui lasciarsi influenzare e condizionare, ma con cui porsi ripetutamente a confronto in modo creativo e originale.

Queste lettere, che possono interessare e coinvolgere anche i non specialisti o chi non conosca a fondo lo Hölderlin poeta, compongono insieme un grande affresco della fine di un secolo turbolento ed esaltante, ma anche una sorta di romanzo, profondamente coinvolgente anche al di là della ben nota storia d'amore: permettono soprattutto di ricostruire i complessi scenari politici, l'ampia rete di relazioni, i rapporti con la cerchia degli intellettuali coevi e i membri della Lega degli uomini liberi, rivoluzionari, illuministi e illuminati, studiati recentemente in Germania soprattutto da Ulrich Gaier e in Italia da Remo Bodei e da Laura Anna Macor.

Attraverso le testimonianze del poeta e dei suoi più intimi amici veniamo

così proiettati in mezzo agli scenari grandiosi di quegli anni, i francesi alle porte di Francoforte, l'assedio di Magonza, il congresso di Rastatt, e ci sembra di toccare con mano le paure, le attese palpitanti, ma anche in altri casi la *deutsche misère*, la ristrettezza claustrofobica di certi orizzonti domestici, che fanno da sfondo al tormentato rapporto con l'algida madre. Ed ecco sfilare davanti a noi anche i ritratti indiretti dei corrispondenti, insieme con la trama delle rispettive relazioni di parentela o di amicizia: la madre, il fratellastro, Sinclair, Hegel, Schiller, Landauer, Magenau, Ebel, Neuffer, Niethammer. Avrebbe agevolato il lettore un indice dei nomi (è comunque però presente un indice dei corrispondenti), come pure un rimando dal testo al commento più semplice (ad esempio attraverso l'indicazione di pagina) invece che la sola numerazione dei testi in base all'edizione tedesca.

La passione politica costante, l'elaborazione filosofica accanto a quella poetica, Platone, Kant, Fichte, i contatti con i grandi punti di riferimento contemporanei quali Goethe, Schiller, Hegel, Schelling, l'apertura d'orizzonti orgogliosamente ribadita pur nella strenua difesa di una sua idea di patria, dimostra tra l'altro quanto fosse miope l'interpretazione heideggeriana, che ha volutamente ignorato questa dimensione "politica", ma anche filosofica del pensiero di Hölderlin, gli ideali sovranazionali e repubblicani, il senso del dionisiaco nella storia. Questa dimensione era stata peraltro riconosciuta ed evidenziata sia da Szondi che da Adorno. Lo stesso Nietzsche, notoriamente e goethianamente poco incline ad esaltare rotture o rivolgimenti politici, cita nello *Zarathustra* la nota frase dell'*Empedocle* «non è più il tempo dei re»; come anche l'immagine chiave – nelle parole che Hölderlin fa pronunciare al filosofo agrigentino – dello spirito che continua a scorrere sotto l'apparente crosta di ghiaccio delle cose, simile alla corrente dei fiumi raggelati.

Vorrei citare qui di seguito qualche passo, tra quelli più noti, di alcune lettere tra le più belle e le più toccanti dell'intera letteratura epistolare, allo scopo di mettere in evidenza l'agile esattezza e fluidità della traduzione. La passione politica appare, insieme compressa e dirompente, in un appunto di diario per Susette Gontard-Borckenstein: «Ieri pomeriggio è venuto nella mia stanza Morbeck. "I Francesi sono stati di nuovo battuti in Italia", ha detto. "Se le cose vanno bene per noi, gli ho detto, vanno bene nel mondo", e lui mi si è gettato al collo e ci siamo baciati sulle labbra, l'anima commossa e gioiosa, e i nostri occhi piangenti si sono incontrati. Poi se n'è andato. Ho ancora di questi momenti. Ma questo può sostituire il mondo?» (327).

La tensione di un animo proiettato in avanti, votato al cambiamento e al rinnovamento non è riconducibile unicamente alla sfera emozionale, ma appare costantemente sorretta da una visione grandiosa, con precisi risvolti

filosofici, del dionisiaco “divenire nel trapassare” (*Das Werden im Vergehen*), di una vera e propria filosofia del tempo, come più volte è stato osservato e come appare chiaro, ad esempio, da queste righe:

Ma l'annientamento non esiste, dunque dalla nostra decomposizione deve ritornare la giovinezza del mondo. Si può dire con certezza che il mondo non è mai apparso così vario come oggi. Io credo a una futura rivoluzione delle idee e dei modi dell'immaginazione che farà arrossire di vergogna tutto quanto è stato fino a questo momento (A Ebel 10 gennaio 1797, 217s.).

Oppure, come confessa al fratellastro cui lo univa tra l'altro il dolore per la perdita precoce del padre (nel suo caso addirittura, a distanza di pochi anni, di due padri):

Non sono più così *calorosamente attaccato alle singole persone*. Il mio amore è il genere umano, ovviamente non quello corrotto, servile, pigro che si trova fin troppo spesso, anche nella nostra più limitata esperienza. [...] Amo la stirpe dei secoli che verranno. Poiché questa è la mia più lieta speranza, la fede che mi mantiene forte e attivo, nel fatto che i nostri nipoti saranno migliori di noi, la libertà dovrà arrivare un giorno, e la virtù prospererà meglio nella luce della libertà che sacra riscalda che nella gelida regione del dispotismo. Viviamo in un'epoca in cui tutto mira all'avvento di giorni migliori. Questi germi di illuminismo, questi taciti desideri e aspirazioni di pochi singoli all'educazione del genere umano si diffonderanno, e rafforzandosi daranno magnifici frutti. Vedi, caro Karl, a questo aspira ora il mio cuore. È questo il sacro scopo dei miei desideri e della mia attività, cioè di risvegliare nella nostra epoca i germi che matureranno in un'età futura (Al fratello, luglio 1793, 97).

Sempre al fratellastro, sei anni dopo, indicherà «l'interesse per la filosofia e la politica» come unico antidoto alla «paurosa ottusità» dei tedeschi «glebae addicti», «incatenati alla loro zolla di terra»: «Di qui quella mancanza di elasticità, di impulso, di multiforme sviluppo delle energie». E poi: «L'orizzonte degli uomini si amplia» (Al fratello, 7 gennaio 1799, 287). Oppure, in un tono più sconfortato:

Ma i migliori tra i Tedeschi pensano perlopiù ancora che se il mondo fosse graziosamente simmetrico sarebbe tutto a posto: Oh Grecia, con la tua genialità e la tua devozione, dove sei andata a finire? Anch'io, con tutta la buona volontà, non faccio che brancolare nel mondo con le mie azioni e i miei pensieri dietro a questi uomini unici, e in quello che faccio e dico sono spesso solo tanto più maldestro e insensato,

perché sto nell'acqua putrida come le oche dai piedi piatti, incapace di spiccare il volo verso il cielo greco (290).

Ma è soprattutto a Böhlendorff, membro della Lega degli uomini liberi e attivo nella fondazione della repubblica elvetica, che confessa tutta la sua disillusione per la precarietà della propria situazione dopo il fallimento dei suoi progetti, per la mancanza di qualsiasi riconoscimento:

E dunque stai bene, mio caro, fino alla prossima. Adesso sono colmo dell'addio. Non piangevo da molto tempo: Ma mi è costato lacrime amare quando mi sono deciso a lasciare la patria, forse per sempre: Perché cosa ho di più caro al mondo? Ma non sanno che farsene di me (A Böhlendorff, 4 dicembre 1801, 439).

Anche se vive nella fiduciosa certezza di lasciare, con la sua esistenza, «una traccia sulla terra» (376), alla fine non può fare a meno di confessare da Homburg alla madre: «mi sembra che alle grandi e violente scosse del nostro tempo voglia seguire un modo di pensare che non è fatto per animare e incitare le energie degli uomini e che finisce in realtà per opprimere e paralizzare l'anima viva (377). Fu anche per questo destino di solitudine e d'incomprensione che Hölderlin attirò l'attenzione di molti poeti, tra i quali Rilke e Trakl, o più tardi, Volker Braun (si pensi al titolo del volume di liriche di quest'ultimo, *Gegen die symmetrische Welt*), che riconobbero in lui una sorta di fratello ribelle e solitario.

Alcune di queste lettere “sull'arte e la filosofia” erano state tradotte in italiano da Luca Crescenzi per Micromega¹ (in questo volume del 1998 si trovano anche fondamentali saggi sulle lettere di Remo Bodei e Luciano Zagari), da Alberto Ricci per *La dimora del tempo sospeso*² e da Elena Polledri in *Hölderliniana I*³. E già queste traduzioni avevano messo bene in evidenza la pregnanza stilistica e la densità di pensiero di queste preziose testimonianze. Ma ben altra cosa è poter disporre dell'intera opera che permette di seguire passo passo, nonostante le insormontabili lacune di quanto è andato perduto (ad esempio i manoscritti originali delle lettere al fratello, a Susette e a Sinclair) il percorso spirituale irrequieto e appassionato, e tuttavia assolutamente coerente, di una mente insieme poetica e lucidamente filosofica,

¹ Cfr. «Micromega» 2.1998: 85-102.

² Le due lettere al fratello (Tübingen, tarda estate 1793; Nürtingen, 4 dicembre 1801), tradotte da Alberto Ricci sono apparse sul blog *La Dimora del tempo sospeso*, URL: <https://rebstein.wordpress.com/2009/03/05/il-pezzullo-di-db-xi-fratellastri-di-svevia/#more-8960> (ultima consultazione 26 gennaio 2016).

³ La lettera al fratello Karl, I gennaio 1799. Trad. di Elena Polledri. In: «Hölderliniana I» 2014: 15-19.

in costante dialogo, nonostante la sua emarginazione, con le intuizioni degli amici filosofi che spesso stimola e integra con le proprie. E forse si deve proprio ai tratti di straordinaria modernità che si scoprono di continuo nelle lettere, a quella che Zagari definiva «squassata umanità» dell'emarginato «protagonista poetico della scena culturale alla svolta tra Sette e Ottocento»⁴ il fatto incontestabile che Hölderlin sia diventato uno dei grandi numi tutelari di generazioni di poeti.

Vivetta Vivarelli

Dieter Burdorf: Friedrich Hölderlin. München: C.H. Beck 2012. 144pp. ISBN 9783406612794.

Die 2012 erschienene Hölderlin-Monographie Dieter Burdorfs soll als Anlass genommen werden, um die kritische Auseinandersetzung des an der Universität Leipzig wirkenden Germanisten mit dem Werk des Dichters zu umreißen. Mein Versuch kann nur eine vorläufige Bilanz werden, denn Burdorfs Beschäftigung mit Hölderlin ist bei weitem noch nicht abgeschlossen – auf dem Schreibtisch des Rezensenten liegen zwei seiner jüngsten Aufsätze: über Peter Szondis Hölderlin-Lektüre und über Hölderlins Antike⁵. Gerade um das letzte Thema kreist seit Jahren Burdorfs Forschung: Hölderlins höchstkomplexes Verhältnis zur Antike bildet – auch in der vorliegenden behandelten Monographie – die Folie, vor der Burdorf seine Hölderlin-Interpretation entwickelt. In der Monographie scheinen mir – jenseits der didaktischen Gliederung in zwölf Kapitel – sich drei Schwerpunkte herauszubilden: Hölderlins Weltbild, die Erneuerung lyrischer Formen der Antike und die Modernität des Spätwerks. Diese Schwerpunkte sollen hier in den Zusammenhang mit Burdorf langjähriger Beschäftigung mit dem Dichter eingebettet werden.

1. Hölderlins Weltbild

Im Monographie-Kapitel *Hölderlins Weltteil, Landschaften und Städte* ist ein Anklang des *topographical turn* – eine bis heute noch andauernde Tendenz in den Geisteswissenschaften – deutlich spürbar. Auch sonstige bedeutende

⁴ «Micromega» 2.1998: 84.

⁵ Vgl. Dieter Burdorf: «What is Different is Good»: Peter Szondi's Essays and Lectures. In: Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi. Hrsg. v. Susanne Zepp. Paderborn 2015: 117-126. Ders.: Hölderlins Antike. In: «Menschlich ist das Erkenntnis». Hölderlin im Kontext. Hrsg. v. Walter Schmitz. Dresden 2016: 23-44.

Hölderlin-Studien der letzten Jahre sind im Übrigen topographisch bzw. topologisch orientiert⁶. Bei der Untersuchung der geographischen Dimension in Hölderlins Vorstellungswelt geht es Burdorf darum, Hölderlins Bild der Antike anhand rekurrerender Ortsbegriffe zu präzisieren⁷. Dieses Bild sei – vor allem im Spätwerk – durch ein kontrastreiches aber dennoch sehr enges Verhältnis zum modernen Abendland gekennzeichnet; letzteres nennt Hölderlin «Hesperien» oder «das Hesperische». Gerade die semantische Elastizität dieses Terminus, die durch Hölderlins Bezugsquellen (Lukan, Horaz, Vergil) belegt ist, mache den Reiz dieses Begriffs aus. Wie Burdorf ausgehend von einer Randnotiz Hölderlins zu den Hymnenfragmenten *Kolomb* anmerkt, werde der Geltungsbereich des Wortes durch die Erwähnung der Entdeckungsreisen bis nach Amerika ausgedehnt⁸. Das Hesperische werde somit zum Sinnbild der modernen abendländischen Welt, deren Wurzeln sowohl griechisch-römisch als auch jüdisch-christlich sind. Die Entfernung zwischen Moderne und Antike scheint allerdings schwer überbrückbar. Die Hymnen, die eine ideale Bewegung vom Westen nach Osten beschreiben – wie *Die Wanderung*, *Am Quell der Donau* oder *Patmos* – sind deshalb in gewisser Hinsicht auch eine Zeitreise, eine Rückbesinnung auf den Ursprung der Menschheitskultur.

Auch der Hölderlin-Orient ist in seinem Verhältnis zur Antike in einem Aufsatz untersucht worden⁹: Burdorf nimmt Hölderlins verblüffende Aussage unter die Lupe, nach der die Griechen in ihrer Literatur «das Orientalische» verleugnet hätten, so dass der Übersetzer – im Fall Hölderlins die Übertragung zweier Sophokles-Tragödien ins Deutsche – in seiner Zielsprache den Ton der Originaltexte neu justieren muss, wenn er dieses Orientalische «mehr herausheben» möchte (An Wilmans, 28.9.1803, *StA* VI: 434). Durch den Orientbegriff – vor allem in Hölderlins Spätwerk – gewinne das ohnehin bereits ambivalente Verhältnis zwischen Antike und Abendland an zusätzlicher Komplexität. Dies reflektiere die vielfältige Orientdebatte seiner Zeit, wobei der Dichter eine originelle und auf die lyrische Moderne vorausdeutende eigene Position entwickle. Diese Position wird

⁶ Chenxi Tang: *The Geographic Imagination of Modernity: Geography, Literature and Philosophy in German Romanticism*. Stanford 2008; Sabine Doering: *Erinnerte und konstruierte Landschaft. Raumstrukturen in Hölderlins Lyrik*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 38.2012-2013: 35-59.

⁷ Vgl. Dieter Burdorf: *Hölderlins lyrische Kulturräume*. In: *Geschichtsliteratur. Ein Kompendium*. Hrsg. v. Heinrich Detering und Peer Trilcke. Göttingen 2013: 613-645, hier 614f.

⁸ Vgl. Ebd.: 632.

⁹ Vgl. Dieter Burdorf: *Hölderlins Orientkonzepte und der deutsche Orientalismus*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 38.2012-2013: 88-114.

von Burdorf – von den frühen Schriften bis hin zum dritten *Empedokles*-Entwurf – in seiner Entwicklung kritisch rekonstruiert.

Auf der Basis einer Gesamtbetrachtung von Burdorfs Schriften über Hölderlins Antikeverständnis erlangt seine Aussage in der Monographie, laut welcher Hölderlins Weltbild «in einem hohen Maße räumlich strukturiert» sei (63), neue Prägnanz: Hölderlins Kosmos bestehe nämlich in einer kontrastreichen Überlagerung historischer und räumlicher Ebenen, denn das «Nebeneinander» koexistiere mit dem «Nacheinander». Dies ermögliche schließlich dem Dichter, eine Kulturkritik zu entwickeln, die den Orient, die Antike und die Gegenwart in einen spannungsreichen Bezug setze¹⁰.

2. Erneuerung der lyrischen Formen der Antike

Auch nicht zuletzt, weil Burdorf bei der Untersuchung von Gattungsbegriffen – nicht nur in seiner bekannten *Einführung in die Lyrikanalyse*¹¹ – analytische Schärfe gezeigt hat, verdienen seine Studien zu Hölderlins lyrischen Formen besonderes Interesse. Im Monographie-Kapitel *Formen des Lyrischen*, das um die Oden, die Elegien und die Hymnen kreist, zeigt Burdorf, wie der Dichter bemüht ist, aus der Antike abgeleitete und in der deutschen Tradition konsolidierte Formen zu erneuern. In der Sektion zu den Oden wird beispielsweise die Verfremdung der Muster der asklepiadeischen und der alkäischen Strophe aufgrund von Beispielen aus der Produktion der Jahre 1799/1800 anschaulich gezeigt (102s.). Burdorfs Interpretation zielt auf die Hervorhebung einer sich allmählich steigernden Mehrdeutigkeit ab, die durch das “Spiel” der Überarbeitungen und der interlinearen Korrekturen den modernen Leser fasziniert. Weitere Studien Burdorfs zeigen zudem, dass Hölderlins Arbeit an der antiken Form – oder gleichsam gegen diese – eine kulturkritische Leistung darstellt: Durch einen Vergleich zwischen Goethes und Hölderlins Liebeselegien betont Burdorf beispielsweise die poetologisch avancierte Stellung Hölderlins, die ihn zu einer «Aushöhlung» der elegischen Gattung führt, wobei die Trauer um die verlorene Liebe zugunsten «waterländischer Gesänge» aufgegeben wird¹². In den Hymnen hingegen reaktiviert Hölderlin eine chorische Komponente, die typisch für die

¹⁰ Vgl. Burdorf: Hölderlins lyrische Kulturräume (wie Anm. 3): 634-637.

¹¹ Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. erweiterte Auflage. Stuttgart 2015.

¹² Dieter Burdorf: Goethes und Hölderlins Liebeselegien. In: Goethes Liebeslyrik. Semantik der Leidenschaft um 1800. Hrsg. v. Carsten Rode und Thorsten Valk. Göttingen 2013: 299-319.

christliche Dichtung ist, und integriert sie in die Struktur der klopstockschen Hymne: Dadurch problematisiere er den Konflikt zwischen Dichter und Gemeinschaft¹³.

3. Die Modernität des Spätwerks

Die Originalität von Burdorfs Beitrag zur Hölderlin-Forschung kam durch seine subtilen Interpretationen des *Homburger Folioheftes* – insbesondere der Seiten 73 bis 76 – erstmals zum Tragen. In seiner 1993 erschienenen Dissertation begründete er sein methodisches Verfahren einer intensiven Lektüre des Konvoluts durch einen Bezug zur kritischen Theorie (Adorno, Szondi); nach dieser Auffassung soll die Lyrik hauptsächlich in ihrer sprachlichen Individualität rekonstruiert werden, denn selbst der gesellschaftliche Gehalt der Literatur werde in erster Linie im Text ersichtlich¹⁴. Der Textbegriff, der seiner Lektüre zugrunde liegt, passt zudem zu der Komplexität und der Bruchstückhaftigkeit des Spätwerks, da er Hölderlins unzählige Textvarianten als Stufen eines dynamischen Textes sieht.

Aus heutiger Sicht erscheint Burdorfs Arbeit der 1990er Jahre gewiss noch durch die „philologische Euphorie“ beeinflusst, die durch die Veröffentlichung der Faksimile-Edition und Transkription des *Homburger Folioheftes* im Rahmen der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe entfesselt wurde (1986). Bereits vor der Veröffentlichung seiner Dissertation griff Burdorf in die Kontroverse ein, die zwischen D. E. Sattler und Dietrich Uffhausen aufgrund der unterschiedlichen editorischen Verfahren ausgebrochen war. Burdorf lehnte den dogmatischen Ansatz Uffhausens ab, der den triadischen Aufbau des hölderlinschen Gesangs zum strukturellen Grundprinzip des Homburger Folioheftes erhob und dadurch gleichsam einen neuen Text kreiert hatte. Darüber hinaus machte Uffhausen den wichtigsten Vorzug des *FHA*-Konzepts nichtig: Innovativ war laut Burdorf Sattlers Entscheidung, sämtliche Bearbeitungsschritte in der Edition zu dokumentieren und somit den Anspruch aufzugeben, eine unangreifbare Endversion zu (re)konstruieren.

Grundsätzlich nutzt Burdorf punktuelle Rückbezüge auf die Handschrift, um normative Ansprüche zu demaskieren, die durch die «Huldigung» der Reinschrift sowie durch die Suche nach einem zusammenhän-

¹³ Vgl. Dieter Burdorf: Gibt es eine Geschichte der deutschen Hymne?. In: «Zeitschrift für Germanistik». Neue Folge 2.2014: 298-310, hier 308f.

¹⁴ Vgl. Dieter Burdorf: Hölderlins späte Gedichtfragmente: «Unendlicher Deutung voll». Stuttgart; Weimar 1993: 7f.

genden Text bedingt sind. Hölderlins fragmentarischer Duktus des Spätwerks enthalte «einen kommunikativen Impuls, vor dem sich jedes monologische, die Polydimensionalität des Textes nivellierende und die Vielfalt konkurrierender Lektüren ausschließende editorische oder interpretatorische Verfahren als falsch erweist»¹⁵. Um diesen Dimensionen Rechnung zu tragen, soll der Philologe bereit sein, den Anspruch auf eine lineare Lektüre aufzugeben und sich auf die Textlandschaft einzulassen. Daraus entwickelt Burdorf seinen faszinierenden Vorschlag einer topographischen Lektüre, die anders als die anfangs erwähnte Untersuchung der geographischen Konsistenz von Hölderlins Weltbild zu verstehen ist. Es geht dabei um die Materialität des Konvoluts: «Wir können die schreibende, immer wieder zu denselben Texten und handschriftlichen Ballungszentren zurückkehrende Erwanderung des Heftes in einer topographischen Lektüre nachvollziehen und als eine Wanderung durch Berge, Täler und Wüsten von Zeichen erfahren»¹⁶.

Etliche überzeugende Anwendungen dieses Verfahrens, die Burdorf im Laufe der Jahre geliefert hat, sprengen den Rahmen dieser Rezension. Sie bleiben übrigens verständlicherweise auch außerhalb des Horizonts seiner Monographie, die als Einführung zum Autor dienen soll. Sehr konsequent nutzt Burdorf hierbei als Referenz-Edition diejenige Michael Knaupps und nicht die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe. Selbst in der Monographie bietet Burdorf jedoch auch ein meistergültiges Beispiel für Hölderlins Dichtung: Die Lektüre von *Brod und Wein*, die in einem so kurzen Raum den Weg des Texts durch die Überarbeitungen beschreibt.

Maßgebend bleibt schließlich Burdorfs Eintreten für einen offenen Hölderlin-Diskurs, bei dem es den Lesern sowie den Forschern die Möglichkeit gegeben wird, die Aussagen eines Herausgebers auf der Basis der reproduzierten oder transkribierten Quellen nachzuprüfen. Seine Interpretation ist stets philologisch fundiert, sie zeigt sich zugleich jedoch immer sensibel für die Nuancen, in denen so oft die Modernität von Hölderlins Texten zum Vorschein tritt. Der Ertrag einer langjährigen wissenschaftlichen Tätigkeit wird durch seine Monographie nun einem breiteren Publikum auf anschauliche und angenehme Art zugänglich gemacht.

Michele Vangi

¹⁵ Dieter Burdorf: Wie über Hölderlins Spätwerk zu reden sei. Bemerkungen zur publizistischen Praxis Dietrich Uffhausens. In: Neue Wege zu Hölderlin. Hrsg. v. Uwe Beyer. Würzburg 1994: 347-359, hier 359.

¹⁶ Dieter Burdorf: Wege durch die Textlandschaft. Zum Stand der Edition von Hölderlins später Lyrik. In «Wirkendes Wort» 2.2004: 171-190, hier 173.

Romano Guardini: *Hölderlin*. A cura di Giampiero Moretti. Brescia: Morcelliana 2014. 710pp. ISBN 978-88-372-2749-4.

La nuova edizione italiana di *Hölderlin* a cura e con traduzione di Giampiero Moretti, nell'ambito dell'*Opera Omnia* di Romano Guardini pubblicata da Morcelliana¹⁷, richiama l'attenzione su un'interpretazione che fa eccezione nella letteratura dedicata al poeta e filosofo. Lo segnala subito Moretti nella sua *Introduzione* (un intenso e articolato saggio filosofico sul rapporto Guardini-Hölderlin e oltre): il teologo cristiano legge Hölderlin non da biografo, non da storico della letteratura, né con un criterio «estetico», ma in modo «religioso»¹⁸: «Hölderlin è l'unico uomo post-antico al quale (posso) riesco a credere quando egli dice di credere agli dei» (7s.). Nell'*Epilogo* del grande saggio *Forma e senso del paesaggio nelle poesie di Hölderlin*, ora incluso in questa edizione, Guardini afferma che la poesia di Hölderlin

[...] fa sì che le cose divengano sempre più «linguaggio» e «segno». Nel paesaggio, dunque, i monti stanno, il fiume va e gli uccelli passano in modo che il raggio essenziale, che altrimenti è oscurato dalla calca e dalla polvere della quotidianità, può invece proromperne. (642)

Moretti così sintetizza la lettura di Guardini: «Hölderlin non pronuncia metafore, non parla per immagini, ma, quel che dice, e scrive, ha visto. Quando Hölderlin parla del divino e degli dèi bisogna perciò credergli» (9; 26). Da qui conviene partire per entrare nel dialogo aperto con quell'«esperienza religiosa» e nel problema che Guardini vi trova. Infatti, se la parola poetica di Hölderlin non è da intendere come metaforica, ma testimonia una effettiva esperienza (*Erfahrung*), come si può conciliare con il cristianesimo? Cosa può comprendere di essa un teologo cristiano, che la riconosce come vera? Chi è dunque il Cristo di Hölderlin?

Potrebbe apparire ingenuo, ma trovo ammirevole e condivisibile il principio ermeneutico dichiarato da Guardini: «La parola di un uomo onesto significa ciò che dice – tanto più quando è un grande a parlare» (65). Questo principio guida l'ascolto della parola che testimonia la potenza degli elementi della natura. Questa potenza configura lo spazio e il tempo abitabili. Il cielo, nella sua congiunzione con la terra, apre le dimensioni dell'altezza, della profondità, nell'apertura dell'etere che li comprende; muove il giorno

¹⁷ Una precedente edizione per Morcelliana è uscita nel 1995, con traduzione di L. Tieck, riveduta da G. Colombi.

¹⁸ Si veda anche S. Zucal: Romano Guardini e la metamorfosi del «religioso» tra moderno e post-moderno. Un approccio ermeneutico a Hölderlin, Dostojevskij e Nietzsche. Urbino 1990.

e la notte, le stagioni, il sole e la pioggia. Ne nascono i fiumi che solcano le montagne, la vegetazione e le vite degli animali e degli uomini, e l'abitare, le opere. Nel *Primo cerchio* Guardini legge estesamente, con un'assiduità amorosa e fedele, questa *nominazione* nella produzione poetica precedente la vita nella torre. Egli chiama questo nominare l'apertura dello "spazio dell'esistenza".

Questo spazio è temporale e perciò, come Guardini spiega nel *Secondo cerchio*, vi appartengono il tempo che si estende fra nascita e morte, e così quello della decisione del singolo, che deve misurarsi con gli aspetti accoglienti, sereni ma anche con quelli violenti, "titanici", della natura. Vi appartiene il tempo storico, in cui il singolo condivide una misura comune, ma sperimenta anche la difficoltà e la solitudine, nell'emergenza dei tempi violenti in cui quelle forze irrompono contro l'altro aspetto, pacifico, della natura.

Nel momento in cui sono nominati, gli elementi restano reali e non semplici metafore, allegorie, simboli o personificazioni (73-76) La loro realtà non è però quella dell'empirismo moderno, che toglie loro anima e spirito, poiché questi sono attribuiti alla soggettività. Il temporale, il fulmine che atterrisce o lo splendore dei fiori che dà gioia sono reali nella nominazione in cui il sentire umano e l'esperienza della natura sono inseparati. Il «tempo vivente» è

quel passare che non è solo la forma astratta, sempre uguale, della sequenza, ma l'essere fluente interiore della vita stessa che, a seconda di una sua dinamica, ha una misura assai differente [...] L'atto di vita stesso è spaziale [...] questa spazialità può essere di natura differente; superficiale o profonda; stretta o ampia; attirata verso il basso o tesa verso l'alto. E non si tratta affatto di immagini, ma di qualità esperibili dell'attuarsi della vita. L'atteggiamento dell'esistenza hölderliniano, il suo sentimento esistenziale, la sua intima tendenza sono incentrati sulla realizzazione della vastità, sulla volta dello spazio che domina dall'alto, costruita su opposti.

Da ciò nasce la consapevolezza di una grandiosa e molteplicemente tesa unità dell'esistenza umana; un sentimento assolutamente originario di *oikoumene*, della terra permeata dalla vita dell'uomo; inoltre di un sentimento di nessi cosmici, di vita universale [...]. (159s.)

Il principio ermeneutico da cui Guardini muove potrebbe apparire ingenuo, se si ritenesse di dover chiarire anzitutto che cosa significhi "onesto" e "un grande". Ma un simile chiarimento sarebbe impossibile al di fuori di ciò che il testo stesso di Hölderlin dice. Egli è "onesto" e "grande" nella misura in cui la sua parola restituisce all'esperienza della

natura la ricchezza di vita che la cultura moderna le ha sottratto. Resta anche così semplice e disarmato davanti ad essa da saper distinguere da essa i propri desideri e ricordi, anche e proprio quando vanno in direzione contraria al suo movimento. L'esperienza della natura e della storia è per la parola di Hölderlin «eco e compimento, non origine» (318).

Perciò Guardini ritiene inappropriate alla comprensione di questa parola le letture «psicologiche», orientate all'esperienza vissuta in senso soggettivo (*Erlebnis*); le letture fondate sul sentimento di piacere o dispiacere, come nel caso del soggettivismo (anche se trascendentale) «estetico»; o basate sull'idea dell'impulso «artistico» «creativo», attribuito all'«artista» moderno (63s. ; 318). Il linguaggio di Hölderlin è nello stesso tempo antico e futuro, un ponte che scavalca la modernità.

Per capirlo dobbiamo rifarci ad altro, per esempio alla favola. Essa non scaturisce dallo sguardo simbolico e dalla fantasia artistica che gli dà spessore [...]. Ci riferiamo [...] più precisamente alla favola che ascolta un bambino in carne ed ossa quando gli viene raccontata [...] la favola non nasce da una fonte propria, ma da qualcosa di più originario: e precisamente da quell'esperienza che l'uomo fece agli inizi, nel suo incontro con la natura e con i processi dell'esistenza. (75)

Questo incontro è con l'esperienza come *Erfahrung*. La prima pubblicazione del libro di Guardini è del 1939. Moretti osserva che questo modo di interrogare Hölderlin sotto l'urgenza di un confronto con il proprio pensiero è stata propria anche di suoi contemporanei come Walter Friedrich Otto e Martin Heidegger (7). Tutti loro perseguivano, anche grazie alla lettura di Hölderlin, la fine della moderna separazione fra naturale, psichico, storico, la liberazione dal soggettivismo moderno. Notevole è la coincidenza fra il riferimento di Guardini alla *Erfahrung*, il rifiuto dello *Erlebnis* e dell'*estetica*, e l'analogo riferimento alla *Erfahrung*, il rifiuto dello *Erlebnis* e dell'*estetica* da parte di Heidegger nella conferenza *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-6, pubblicata solo nel 1950). Un analogo rifiuto dello *Erlebnis* in favore di una lingua che dà voce alla *Erfahrung* e alla memoria involontaria è in *Über einige Motiven bei Baudelaire* di Walter Benjamin, apparso nel 1939 in «Zeitschrift für Sozialforschung». Benjamin conosceva Hölderlin: il suo giovanile commento delle due poesie *Dichtermuth* e *Blödigkeit* del 1915 è già filosoficamente assai denso. In *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* del 1916 la nominazione adamitica “prima” del peccato originario (che è la sottomissione della lingua al giudizio) è la lingua come comunicazione, non solo verbale, fra tutte le cose. Grande è la sintonia con la comunicazione che, nella poesia *Da Ich ein Knabe war* di Hölderlin, il bambino, non

ancora scisso nel giudizio (cfr. il frammento *Urtheil und Seyn*), ha con la natura evitando i «nomi» «degli uomini». Si legga il frammento benjaminiano *Der Baum und die Sprache*, del 1933 (anno in cui Benjamin riprende in considerazione il suo saggio più giovanile sulla lingua nella *Lehre vom Ähnlichen* o *Über das mimetische Vermögen*):

Salii su per un pendio e mi distesi sotto un albero. Era un pioppo o un ontano. Come mai non ne ricordo più la specie? Perché, mentre guardavo il fogliame e seguivo il movimento, d'improvviso in me il linguaggio ne fu talmente risucchiato che immediatamente esso attuò ancora una volta, in mia presenza, il secolare connubio con l'albero. I rami, e insieme la loro cima, si dondolavano come se stessero ponderando, oppure si piegavano come volessero opporre un rifiuto; le fronde si mostravano condiscendenti oppure risalivano altere; il fogliame opponeva resistenza a una forte corrente d'aria, rabbrivida di fronte ad essa o la assecondava; il tronco aveva un buon fondamento su cui poggiare; e le foglie si facevano ombra l'un l'altra. Un vento lieve suonava musica nuziale e spandeva subito per l'intero mondo i bimbi ben presto nati da tale unione.¹⁹

La vicinanza con la funzione del linguaggio in *Da ich ein Knabe war* o *Die Eichbäume* o *An den Aether*, in *Hyperion* e in *Der Tod des Empedokles* è fortissima.

Una domanda che l'interpretazione di Guardini sollecita: che ne è oggi di quel modo di pensare il linguaggio, dopo “svolte” linguistiche, semiologiche, poststrutturaliste in cui il linguaggio viene trattato come qualcosa di solo umano, indipendente dalla natura?

Certo, la *techné* è necessaria all'arte. Ma essa è in funzione di ciò che è da dire. Così Hölderlin si è forgiato la *sua* tecnica poetica. Guardini non vi ha fatto specifica attenzione – non l'ha aiutato ignorare i frammenti teorici e poetologici di Hölderlin – ma non ha perso il contatto con la sua parola, perché entrambi stanno in parte entro la stessa questione religiosa. Guardini comprende Hölderlin poiché questi attesta «l'esperienza religiosa nella sua forma più originaria, quella dell'incontro e della nominazione» (384). Il riconoscimento della «ricchezza numinosa del mondo», così viva «nell'ambito religioso precristiano ed extracristiano»,

¹⁹ Walter Benjamin: L'albero e il linguaggio. Trad. it. di G. Schiavoni. In *id.*: Opere Complete. Torino 2003: V, 433s. *Der Baum und die Sprache* fu pubblicato nella «Kölnische Zeitung» il 25 febbraio 1933 con il titolo *Kurze Schatten*. Cfr. Walter Benjamin: Gesammelte Werke. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt/M. 1982: IV, 425s.

appartiene anche all'urgenza teologica di Guardini. L'unicità di Dio è diventata «ovvia»:

La volontà d'unità propria del pensiero, la volontà ordinatrice propria del sentire etico, la volontà religiosa di supremazia, si ripercuotono sull'unicità di Dio e, inavvertitamente, il Dio vivente della Rivelazione è sostituito dal dio uno del «monoteismo» [...] Ne risulta che esso non viene in assoluto percepito più religiosamente e che la religione si trasforma in metafisica, etica od ordinamento giuridico. Questo dio non ha più alcuna relazione sperimentabile con la pienezza delle cose e degli avvenimenti. Un assoluto astratto sta di contro a un mondo sdivinizzato. (390)

Hölderlin glorifica la molteplicità degli dei antichi e della natura nell'unità nell'unità di tutto il divino, canta e invoca il suo ritorno, nella sua festa, sotto sotto il padre Etere. Guardini ascolta tutto questo senza decidere pregiudizialmente se esso resti «separato» dal Creatore e innestato nell'autonomia del mondo, perciò estraneo al cristianesimo, «paganò» (381-388); oppure se esso sia iscritto nell'attesa dell'avvento del Dio vivente secondo la Rivelazione. Guardini cerca una risposta orientandosi su quello che crede sia stato un percorso di Hölderlin rispetto a Cristo. Dopo gli anni dell'adolescenza, egli avrebbe rifiutato il cristianesimo subito dalla madre e dall'insegnamento teologico. Così il poeta avrebbe di volta in volta cercato il «conciliatore» piuttosto in un ritorno di un Dioniso greco-orientale con qualche tratto cristico (*Brod und Wein*), o in una figura poetica e politica come Empedocle (*Der Tod des Empedokles*), la cui analogia con aspetti della figura di Cristo non sfugge a Guardini²⁰. Solo dall'inizio dell'Ottocento Cristo stesso sarebbe esplicitamente nominato, in *Der Einzige* e *Patmos*, come colui che apre un nuovo tempo di salvezza. Ma Hölderlin mette Cristo insieme con Eracle e Dioniso, anche se lo differenzia e dichiara di «altra natura», e lo chiama «semidio». Guardini considera che questa figura di Cristo resta nell'ambito del «numinoso» del mondo, in una «mitizzazione» del cristianesimo in cui il suo ritorno diventa il ritorno della Grecia in nuova forma della nuova Germania: «Non vi è certo bisogno di osservare che, in tal modo, la vera sostanza del cristianesimo si dissolve» (388). Guardini lascia tuttavia in parte aperta la sua questione. L'interruzione che la follia avrebbe causato nell'opera lascia incerta la direzione che essa avrebbe preso rispetto a Cristo: «Ogni giudizio sul rapporto di Hölderlin con l'elemento cristiano deve essere consapevole che il confronto con esso si è interrotto prima di essere deciso» (596).

²⁰ Il quale però non nota l'affinità con *Der Geist des Christentums* di Hegel.

In questo modo Guardini mette la sua interpretazione a un riparo, poiché è indubbio che testi volontariamente criptici quali *Der Einzige*, per di più con le sue varie stesure, fanno un ostacolo formidabile a una “traduzione” univoca in termini teologici del ruolo di Cristo. Tuttavia, qualche domanda circa la domanda di Guardini mi pare lecita. Non ha Hölderlin già detto abbastanza, *prima* della torre, circa il significato dello *spirito* di quella conciliazione, al di là dei nomi da dare al conciliatore stesso?

Come riconosce Guardini, la conciliazione fra tutti gli aspetti del mondo non è una semplice sommatoria delle divinità greche e della divinità cristiana, ma l'esercizio della «gratitudine», l'opposto della *hybris*, «la virtù originaria che conosce la totalità, il proprio limite e la propria collocazione nel tutto» (294). Il Cristo di *Patmos* non vuol diventare l'idolo di un culto. La sua opera – paradossalmente – ha forza *non* esercitando potere, opposizione, anche contro chi lo porta a morte, ma nella debolezza (cfr. su ciò anche *Die Bedeutung der Tragödien*). Egli lascia la parola che «tutto è bene»: *non c'è* alcun peccato originario, la vita *non* è sotto giudizio. Ancora nell'ultima poesia della torre, *Die Aussicht*, la gloria della vita splende nella «perfezione» della reciproca relazione fra il restare della natura e il trapassare della vita umana.

Quello di Cristo può essere un nome del «genio silente» che «assunse umane sembianze, / e, consolando, compì e concluse la festa celeste» (*Brod und Wein*²¹, dove tuttavia non è nominato!), ma anche il nome provvisorio di un mutamento *spirituale* epocale, perciò difficilmente identificabile in una persona, in cui – come nella lingua adamitica di cui parla Benjamin – si riconosce che il peccato non c'è, non c'è giudizio, e tutte le cose hanno grazia. Questo è il senso di poter finalmente nominare la natura, come dice la poesia *Am Quell der Donau*. Hölderlin chiede anzitutto di iniziare a comprendere e dire l'unità del divino al di là dei nomi²², nell'esperienza della coappartenenza degli aspetti del mutamento. Perciò il fatto che i nomi, anche quello di Cristo, difficilmente trovino un posto stabile, dipende dalla circostanza che essi vanno ripensati, rinominati e compresi a partire da una adeguata comprensione del Dio-natura.

Si sarebbe potuto contribuire a chiarire la questione posta da Guardini con una domanda a lui stesso. Quando egli affermava che «la verità di un Dio unico e solo è fondamento indiscutibile della fede cristiana»

²¹ Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche. Ed. trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001: 951, vv. 107s.

²² Cfr. ciò che dice Diotima nell'abbozzo di *Hyperion* citato da Guardini a pagina 300.

(388), come intendeva egli che sia da rispondere alla esperienza e rivelazione del carattere sacro, divino della creazione? Espiando un peccato originario, considerando l'unico Dio come persona cui chiedere perdono e vita dell'anima dopo la morte, o ringraziando e avendo cura del cielo, della terra e della vita in essi – non basterebbe questo?

Daniele Goldoni

Laura Anna Macor: *Die Bestimmung des Menschen (1748-1800). Eine Begriffsgeschichte*. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2013. 432pp. ISBN 978-37-7282-615-3.

Esemplare è lo studio con il quale Laura Anna Macor interroga il tempo e i luoghi dell'intraducibile *Bestimmung*, termine che ricorre in contesti decisivi e con significati diversi nell'opera di Hölderlin. «Wort- und Begriffsgeschichte gehen hier Hand in Hand» (33): è questo il motivo ricorrente che colloca questa ricerca in una posizione di primo rango tra i tentativi sulla *Bestimmung* finora arrischiati. Non si tratta, infatti, di un testo ad uso esclusivo di specialisti e addetti ai lavori, bensì di uno strumento indispensabile per chiunque voglia liberamente riflettere sulle sfumature dell'umana destinazione. Un esempio: le precise e preziose indagini di carattere filologico sul termine *Bestimmung*, i cui risultati vengono presentati nella prima parte dello studio, non rappresentano soltanto un *unicum* nell'orizzonte della ricerca sul termine; non consentono soltanto di risolvere spinose questioni di notevole carattere critico, quali la paternità, l'ambito di diffusione e il significato originario; ma indicano soprattutto il potenziale percorso di un'ulteriore impresa del pensiero, se è vero che ogni interrogazione filosofica, in prima e ultima istanza, è un'interrogazione sulle parole. Una certezza, allora, accompagna il lettore che ha appena riposto il testo in scaffale: dopo questo studio poco sarà ancora da scrivere sulla «Wort- und Begriffsgeschichte» della *Bestimmung des Menschen* – molto tuttavia rimarrà ancora da pensare.

Non è affatto facile riflettere sulle «Basisideen» della «Aufklärung», alle quali appartiene la locuzione «Bestimmung des Menschen», dato che «Aufklärung» non è «Epochenbegriff», bensì una «Zielsetzung». Norbert Hinske propose in un celebre studio una «tipologia» della «Aufklärung», in cui sarebbero da distinguere «Programm-, Kampf- und Basisideen», intendendo con «Aufklärung» un piano da attuare, uno stato che, eventualmente raggiunto, rischia sempre di venir meno, e non un raccoglitore per temi e autori di professione vissuti nel XVIII secolo. «Mündigkeit», «Schwärmerei» e «Bestimmung des Menschen» certo mostrano – rispettivamente – l'oggetto del

programma, l'ostacolo da combattere per la sua realizzazione, la base antropologica di un piano operativo. Non bisogna tuttavia dimenticare che «Aufklärung» è una metafora, e di conseguenza le «tragende[n] Grundideen» della «Aufklärung» mostrano un continuo dinamismo, presumibilmente sulla scorta delle alterne vicende nel mondo della metafora del “rischiaramento”. Da «genuin *philosophische* Ideen» a «bloße *Schlagworte*» (21), il tratto percorso da «Mündigkeit», «Schwärmerei» e «Bestimmung des Menschen» è stato netto – ma non è detto sia irreversibile. La «Dynamisierung», tipica di ogni opera umana di pensiero, cui sono soggette le «tragende Grundideen» della «Aufklärung» rende perciò difficile seguirne le tracce: «Kaum eine der tragenden Grundideen der deutschen Aufklärung bedeutet daher am Ende des 18. Jahrhunderts noch genau dasselbe wie an seinem Anfang» (22). Lo studio di Macor si propone di seguire le «Nuancen» di questa «Dynamisierung» per ciò che concerne la locuzione *Bestimmung des Menschen*, che nella costellazione delle «Grundideen» della «Aufklärung» svolge un ruolo del tutto particolare. Ne rappresenta il fondamento antropologico, il primo motore, la «wichtigste und verbreitetste Formulierung» (28).

Imprescindibile è interrogare in prima istanza la storia dell'intraducibile «Bestimmung», a cui è dedicata la prima parte della ricerca di Macor. Così si scopre che il termine non è una trovata risalente al XVIII secolo, come per molto tempo si è creduto, bensì già occorre in alcuni tra i primi lessicografi della lingua tedesca. Il verbo *bestimmen*, di cui *Bestimmung* è conio per *ung-Nominalisierung*, attestato in Lutero, è stato sin dai propri inizi caratterizzato da quella nebulosa semantica che assurgerà due secoli più tardi a punto di partenza dei dibattiti teologici sulla religione naturale. Da qui la scoperta «eine[r], in der Forschung immer wieder vernachlässigte, Bedeutung [...], zu der bis zur Hälfte des darauffolgenden Jahrhunderts zwei andere hinzukommen, die “logische” und die “finale”» (37). «Bestimmen» vale originariamente per «mit der Stimme [be]nennen, durch die Stimme festsetzen», e trova il suo significato in «anordnen» (38): disporre, stabilire, ordinare. Prima di una determinazione logica o di una destinazione intra- oppure extramondana, *bestimmen* indicava una disposizione per tramite della voce, sia essa umana o divina. In un'unica occasione, addirittura, Lutero impiega «bestimmet» nel senso di «gut bei Stimme», «wobei die ursprüngliche Wurzel “Stimme” offenbar weiterwirkt» (40).

Non tanto il soggetto che proferisce, sia esso uomo o Dio, quanto piuttosto le varie reggenze di «bestimmen» hanno determinato la polisemia che il termine vanta tutt'oggi. L'accusativo indica ciò che viene con la voce disposto, cui si accompagna di norma il dativo di colui al quale o per il quale si dispone: «er [s. Gott] bestimet uns ein werck» (41). Alternativamente al

dativo semplice, è attestata, sempre in Lutero, una frequente costruzione che consiste nella preposizione *zu* seguita dal caso dativo per indicare ciò a cui si dispone – un impiego ancora diffuso nel tedesco moderno: «einen Tag/einen Menschen zu etwas bestimmen». In casi sporadici, infine, il dativo viene sostituito dalla preposizione *auf* accompagnata dal caso accusativo. L'impiego di *bestimmen* con la preposizione *zu*, che rimanda ad un impiego finale, è per l'autrice da intendersi «als sprachlicher Keim des späteren Begriffs “Bestimmung des Menschen”» (*ibidem*). Appare certamente plausibile che la connotazione finale che assumerà *Bestimmung* sia da considerarsi uno sviluppo della reggenza *zu* di *bestimmen*, come verosimile – e decisamente innovativa – è la tesi avanzata dall'autrice: che l'impiego passivo di *bestimmen* sia stato a fondamento della stessa struttura logica della *Bestimmung des Menschen* – così come verrà inizialmente intesa nei dibattiti sulla religione naturale.

La locuzione *Bestimmung des Menschen* fa il suo ingresso silenzioso nel mondo con il teologo berlinese August Friedrich Wilhelm Sack, in una predica tenuta nel 1735. Non si tratta però di uno *hapax*. Ricorre con insistenza anche nelle prediche degli anni successivi, e viene utilizzata in riferimento alle facoltà dell'uomo – «“Verstand” und “Vernunft”» (70). Johann Joachim Spalding, a cui si deve «die offizielle Einführung des Begriffs “Bestimmung des Menschen”» (71) conosce Sack in un viaggio a Berlino nel 1745, rimanendo molto suggestionato dalle prediche e dalla figura dell'austero pastore. Assieme alla predicazione di Sack, un'avidità lettura di Shaftesbury – con cui fu alle prese sin dai primi anni Quaranta e che culminò in una sua traduzione de *The Moralists*, nella cui prefazione di Spalding medesimo figura di nuovo la locuzione *Bestimmung des Menschen* – ne contribuì direttamente all'introduzione nel mondo colto. Di ritorno da Berlino Spalding dà infatti alle stampe la sua *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen*, che vede la luce nel 1748. Da allora, e fino al 1802, oltre quaranta edizioni, continuamente rielaborate e riscritte: dalle 26 pagine iniziali si giungerà alle 244 dell'ultima edizione – di cui le prime sei apparse anonime.

Il testo di Spalding contiene istanze tuttora degne di venir ripensate: l'insofferenza verso una filosofia rinchiusa nelle celle dell'università, inefficace e completamente estranea ai problemi dell'esistenza; la ricerca del miglior uso possibile delle proprie facoltà; il soliloquio come metodo permanente di orientamento; il particolare tipo di orientamento che la «voce» («Stimme») in questo continuo proferire a se stessi infallibilmente fornisce. Certo, il battere della voce sulle corde invisibili dell'anima conduce qui soltanto ad un entusiastico riconoscimento delle verità di fede rivelate. È innegabile, nota l'autrice, che la locuzione *Bestimmung des Menschen* sia nata in un conte-

sto religioso di chiara tonalità cristiana; che uno spiccato impulso apologetico abbia contribuito alla sua messa a tema da parte di Spalding; che essa sia emersa per colmare un «auffallende[s] “anthropologische[s] Vacuum” der üblichen Apologetik» (83). Ha un fine meramente apologetico, quindi, il gesto con cui Spalding dà alla voce dell'uomo il compito di orientarlo nella propria esistenza.

Decisamente controverse furono le vicende della *Bestimmung des Menschen*, ricostruite dall'autrice con dovizia di particolari nelle parti principali della ricerca. Tra i primi oppositori Johann Melchior Goetze e il sottile teologo Johann Martin Chladenius. Johann Caspar Lavater, invece, con il quale Kant fu anche in contatto epistolare, è tra coloro che sin da subito ne accolsero entusiasticamente l'impiego a fini apologetici. Il dibattito, in seguito, coinvolgerà anche Thomas Abbt e Moses Mendelssohn, e la locuzione assumerà sempre più una tonalità interconfessionale, fino a risultare moralmente connotata e scevra di ogni diretto rimando teologico.

L'esatta ricostruzione che Macor ha proposto al pubblico non manca tuttavia di novità di carattere critico. Valgano le seguenti per tutte: sconfessare definitivamente il diffuso pregiudizio storiografico che vuole la *Betrachtung* appositamente composta come risposta a *L'homme machine* di La Mettrie (98); ricordare che a Spalding non si deve soltanto la prima ed esplicita trattazione sulla «Bestimmung des Menschen», ma anche il conio e l'introduzione nel lessico filosofico del termine «Tatsache» (99) – così importante in tutto il pensiero tedesco successivo – introdotto in tedesco come equivalente dell'inglese *matter of fact* nella sua traduzione inglese della *Analogy Of Religion* di Joseph Butler.

Capitolo fondamentale della storia della *Bestimmung des Menschen* è la svolta concettuale impressa da Immanuel Kant. Con Kant non soltanto per la prima volta l'oggetto e l'autore della *Bestimmung des Menschen* finalmente coincidono («Selbstbestimmung»), ma essa subisce ancora – in un secondo momento della riflessione – un ulteriore slittamento tematico: dalla filosofia morale alla filosofia della storia.

Le *Bemerkungen zu den «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen»*, le note a margine contenute nell'esemplare dell'autore in vista di una seconda edizione delle *Beobachtungen* che mai ebbe luogo, rappresentano la prima e autentica irruzione della *Bestimmung des Menschen* nelle riflessioni kantiane. Se, infatti, «spricht Kant in der ersten Hälfte der 60er Jahre nur selten vom “Wert der Menschen”, vom “Zweck der Menschheit” oder vom “letzte[n] Endzweck” der Schöpfung und verwendet dabei nie das Wort “Bestimmung”, ändert sich die Sachlage in dem *Bemerkungen* vollständig» (201). Nelle *Bemerkungen* alla morale viene riconosciuto un netto primato nei

confronti del conoscere teoretico, e l'affaccendarsi teoretico dell'uomo viene consentito – quando non semplicemente tollerato – nella misura in cui abbia un retroscena morale. Ad essere messo in questione è il primato della ragione teoretica su quella pratica ai fini dell'esistenza dell'uomo. È in questo contesto che compare in Kant per la prima volta – e non a caso – la locuzione *Bestimmung des Menschen*. In questa “svolta pratica” l'autrice ravvisa un influsso del testo di Spalding: «Spalding hat also eine ähnliche Auswirkung wie Rousseau auf Kants Gedankenwelt gehabt» (204). Sotto questo rispetto l'autrice ricorda, inoltre, come Kant, inviando a Mendelssohn nel 1766 alcuni esemplari dei propri *Träume eines Geistersehers*, gli chiese esplicitamente di far pervenire proprio a Spalding una copia del suo lavoro. L'intera filosofia critica riflette questa presa di coscienza precritica del primato del pratico: la *Bestimmung des Menschen* acquisterà in una prima fase dell'elaborazione kantiana una dimensione eminentemente pratica, nella tonalità dell'autonomia del volere – la *possibilità* di poter determinare (*bestimmen*) la propria volontà solo e soltanto in base alla legge morale.

Se Spalding ancora interpretava la *Bestimmung des Menschen* come uno «Endzweck» nella forma di un «Bestimmtsein» (211), in cui era palese la passività del *Bestimmtes*, Kant dischiuderà un'alternativa in cui il l'oggetto della *Bestimmung* è lo stesso soggetto autore dell'atto del *Bestimmen*. Paradigmatico è il motto con cui l'autrice afferra d'un colpo la posizione kantiana: «Der Mensch ist zur Selbstbestimmung bestimmt» (212). In un'immagine di stampo linguistico la rivoluzione kantiana: se prima la *Bestimmung des Menschen* aveva – tanto presso Spalding che presso i propri critici – una diatesi *passiva*, con Kant essa assume una diatesi *media*. La filosofia trascendentale, soprattutto la parte morale, avrà una grande influenza su Spalding – ma non per quanto riguarda una rielaborazione teoretica della *Bestimmung*. Nell'ultima edizione autorizzata della sua *Betrachtung* la terminologia viene sì “attualizzata” al gergo kantiano, ma la *Bestimmung* conserva ostinatamente quella passività e quella fragranza apologetica che ormai dovevano risultare al pubblico colto obsolete.

Si era, infatti, verificata un'ulteriore “esondazione” – dalla filosofia morale nella filosofia della storia – nelle riflessioni sull'umana destinazione. Il protagonista – ancora Kant. Nelle proprie *Ideen zur einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* Kant avanzava la seguente proposta circa la *Bestimmung*: che essa venga raggiunta dall'uomo come genere, non come individuo. Ciò che prima riguardava ciascuno, ora riguarda i molti in quanto unico genere. Da un argomento apologetico ad una nozione di filosofia della storia, passando per una nobilitazione morale delle inevitabili sconfitte riportate nella lotta contro le pulsioni. Dall'individuo privato, che solitario

ascolta in silenzio la voce della propria coscienza o l'imperativo della propria ragione pratica, ai molti del genere.

Così viene inaugurata una «dritte Rezeptionsphase» (258) della locuzione *Bestimmung des Menschen*. Particolare attenzione l'autrice dedica alla ricezione della *Bestimmung* dell'umanità come genere nel *Tübinger Stift* al tempo di Hegel, Schelling e Hölderlin, e ravvisa nella *Magisterdissertation* di Schelling importanti elementi con cui operare questa ricostruzione. Sono pagine rilevanti quelle che l'autrice dedica alla fortuna della proposta kantiana a Tübinga. Con precisione notevole, inoltre, lo studio ripercorre i vari e numerosi ripensamenti di Schiller sulla *Bestimmung des Menschen*, a partire dai tempi della *Stuttgarter Karlschule*. L'avvicinarsi di scetticismo ed entusiasmo di un'intera generazione si rapprende tutto nell'ironico distico della *Buchhändler-Anzeige*, prodromo di un'imminente disfatta: «Nichts ist der Menschheit so wichtig, als ihre Bestimmung zu kennen / Um zwölf Groschen Courant wird sie bei mir jetzt verkauft».

Il capitolo conclusivo di questa storia è la *Bestimmung des Menschen* (1800) di Fichte, a partire da cui il termine *Beruf* si sovrappone prima a quello di *Bestimmung*, per poi soppiantarli definitivamente. Di proprietà logiche e filosofiche tra loro opposte e contraddittorie godono, di fatto, *Bestimmung* e *Beruf*. Non a caso Johann Chladenius, oppositore di Spalding e della sua *Bestimmung des Menschen*, per l'uomo confidava in un più paolino *Beruf* che in una *Bestimmung* – che egli considerava in tutto e per tutto confacente esclusivamente a oggetti utilizzabili. La tuttora avvertita promiscuità tra i due termini – che ha dato luogo, in Italia, ad un dibattito con toni polemici e piuttosto accesi – è il risultato di uno slittamento che ha sancito l'inevitabile declino della locuzione *Bestimmung des Menschen*, di cui Macor in questo studio ha raccontato il destino.

Lorenzo Leonardo Pizzichemi

Marco Menicacci: *Mario Luzi e la poesia tedesca. Novalis, Hölderlin, Rilke*. Firenze: Le Lettere 2014. 228pp. ISBN 978-88-6087-8335.

La monografia di Marco Menicacci indaga in maniera puntuale un tema di grande interesse letterario e filosofico finora non approfonditamente esplorato dalla critica: l'influsso e le incidenze della poesia tedesca nell'opera di Mario Luzi. Dopo un'agile premessa in cui l'autore ci avverte che la sua ricognizione non intende aderire a un rigido schema metodologico, il secondo capitolo introduce le tappe fondamentali dell'incontro tra il poeta fiorentino e la letteratura tedesca, dalle prime suggestioni ricevute nell'ado-

lescenza con le letture di Heine, Novalis e Nietzsche, all'incontro con le traduzioni rilkiane di Errante nel 1929, fino a giungere agli anni Trenta e Quaranta, in cui il giovane Luzi gravita nella costellazione dell'ermetismo fiorentino (caratterizzato dalla passione per le letterature straniere e da una forte vocazione comparatista) e si sente investito, come gli altri membri del gruppo, della responsabilità e della volontà di scoprire e divulgare la letteratura europea.

Già a partire dalle prime pagine del volume, Menicacci sottolinea il ruolo centrale rivestito in questo processo dalle figure dei traduttori, non da ultimo perché Luzi non leggeva il tedesco: si deve soprattutto alla grande amicizia stretta con Leone Traverso la sua conoscenza dei testi di Rilke, Hölderlin, George, Hofmannsthal, Kleist, Trakl, Benn, ma un posto di rilievo nella sua formazione occupano anche le versioni di Giorgio Vigolo, Gianfranco Contini e Giaime Pintor. Nel suo saggio-antologia *L'idea simbolista* del 1959, Luzi individua nel Romanticismo tedesco le radici del simbolismo letterario e ammette di trarre dalle meditazioni dei romantici linfa vitale per la propria riflessione poetologica.

Nel terzo capitolo del libro, in cui l'autore traccia le coordinate della formazione luziana nell'ambito dell'ermetismo fiorentino, e nel quarto, in cui si inquadra l'interesse dei poeti ermetici per Hölderlin, Rilke e Novalis nel contesto di una generale rivalutazione del significato e del valore della parola poetica e del ruolo del poeta, rilevando altresì la prossimità del Romanticismo tedesco col pensiero vichiano, diviene chiaro al lettore quale sia la figura che agisce più profondamente sui poeti italiani della terza generazione. Si tratta di Friedrich Hölderlin, la cui lezione poetica e filosofica viene progressivamente assimilata proprio in quegli anni grazie al lavoro degli insigni traduttori già menzionati, ed è destinata a incidere a livello sia poetologico che estetico sulla formulazione del pensiero ermetico.

Nei restanti tre capitoli del lavoro, lo studioso entra nel vivo della questione, affrontando il tema delle incidenze testuali rispettivamente della lirica di Novalis, Hölderlin e Rilke nell'opera di Luzi, passando in rassegna i passi paralleli e i *loci similes*. La consonanza di Luzi col pensiero novalisiano è riscontrabile innanzi tutto dal punto di vista teorico, ed emerge in un intervento (intitolato *La creazione poetica?*), in cui Luzi cita la definizione novalisiana di poesia, «da poesia è il reale veramente assoluto» (65), chiamando in causa un concetto di realismo del tutto affine a quello di Novalis: non un realismo che descrive e aderisce al fenomeno, bensì un realismo che lo trascende, dando voce all'assoluto, all'essenza più nascosta delle cose. L'autore propone allora la suggestiva ipotesi che sia stata proprio la lettura di Novalis, sia diretta, sia attraverso la mediazione del saggio di Albert Béguin *L'âme*

romantique et le rêve (che analizza il ruolo centrale della dimensione onirica come accesso alla realtà autentica delle cose, e al cui studio Luzi si dedica nei primi anni del dopoguerra), a fare da spunto per l'elaborazione dell'idea di realismo antimimetico sottesa ad alcuni testi della raccolta *Nel magma*, come *Presso il Bisenzio*, o della sua ricerca di una verità autentica, da trovarsi in uno stato di tellurica indeterminatezza, come egli esorta a fare nella poesia *Alla vita*, uno dei testi cardine della *Barca*. Al breve romanzo *I discepoli di Sais* sarebbe invece legata profondamente un'altra idea basilare della poetica luziana, quella secondo cui la personalità del poeta deve passare in secondo piano, essere riassorbita e quasi invisibile dietro alle cose, farsi mezzo e voce attraverso cui la poesia si esprime. Come per Novalis è essenziale dar voce alle cose, per Luzi il poeta deve esporsi senza riserve al contatto con la vita e con il mondo, per divenirne messaggero e testimone. Si tratta di un'osservazione convincente, supportata dal fatto che è lo stesso Luzi a citare espressamente Novalis nel suo *Naturalezza del poeta* (1951), anche se di questo atteggiamento di umiltà da parte del poeta non mancano modelli alternativi nella lirica europea. Menicacci passa poi in rassegna una serie di temi che accomunano Novalis a Luzi, supportando le sue osservazioni con alcuni esempi. Per ovvi motivi, sia per quanto riguarda Novalis, sia, in seguito, per Hölderlin, la ricognizione non può estendersi a tutta l'opera, ma si limita a una scelta di passi altamente sintomatici. La ricerca delle tracce novalisiane parte dal tema della notte e dalla dialettica luce/oscurità, a proposito della quale Luzi richiama espressamente Novalis «riconoscendogli il merito di aver riconsegnato alla dimensione notturna (e quindi onirica, orfica) un insostituibile potenziale gnoseologico» (87). Molto interessante è il rilievo secondo cui questa fascinazione emerge già in un gruppo di componimenti risalenti agli anni 1933-35, scritti per la *Barca* ma esclusi dalle sue edizioni, e pubblicati soltanto nel 2003 da Stefano Verdino sotto il titolo di *Poesie ritrovate*, tutti animati dalla dinamica luce/tenebre e dalla presenza di un *io* lirico che, diversamente dalle poesie pubblicate nella raccolta d'esordio (dominate dal *noi*), dichiara la sua provenienza da una dimensione notturna, in un'atmosfera di marcata consonanza con gli *Inni alla notte*. Menicacci fa risalire a suggestioni novalisiane («ogni cenere è polline») (108) anche il tema, centrale in Luzi, della dialettica seme/cenere, del seme che cade in un terreno inospitale: si tratta di un motivo curiosamente presente in quegli anni anche nella poesia di Andrea Zanzotto, laddove però la fonte è Hölderlin. Queste costanti tematiche testimoniano quanto fecondamente certa letteratura tedesca fosse entrata in circolo tra i maggiori poeti italiani del secolo scorso.

Meno convincente risulta il capitolo su Rilke, non per un demerito dell'autore, ma perché i debiti fondamentali che la poesia di Luzi sembra

instaurare con quella del poeta praghese sono sostanzialmente di derivazione hölderliniana, tutt'al più filtrati dalla lettura rilkiana di Hölderlin. Sepur centrali nelle *Elegie duinesi*, sarebbe arbitrario rilevare una univoca derivazione rilkiana per i temi dell'amore frustrato come viatico al sublime, o dell'eterna mutevolezza delle forme dell'essere: non emergono dunque, in questa ricognizione, temi luziani il cui archetipo sia inequivocabilmente Rilke, se non forse quello della «poetica dei corpi in movimento e delle energie volumetriche» (207), che tuttavia non viene approfondito.

Molto considerevoli sono gli esiti raggiunti nella parte del volume dedicata alla figura di Friedrich Hölderlin, sia per la puntualità con cui Menicacci passa in rassegna il rapporto di Luzi coi principali traduttori, in particolare Contini, Vigolo e Traverso, sia per i suoi raffronti testuali, che mettono in evidenza il proliferare di temi hölderliniani nella produzione poetica di Luzi. Si sente la mancanza di una disamina dei testi teorici di Hölderlin che entrarono in circolazione grazie alle prime traduzioni proprio alla fine degli anni Quaranta sia nel circolo fiorentino, sia, più in generale, tra gli intellettuali italiani, le quali ebbero delle ripercussioni tutt'altro che trascurabili sui maggiori poeti del nostro Novecento, Luzi e Zanzotto *in primis*. Questa analisi conferirebbe ulteriore spessore teorico alle già convincenti tesi presentate dall'autore, ma è stata tralasciata perché esige probabilmente una trattazione autonoma.

La scoperta luziana di Hölderlin avviene nel contesto di una *Hölderlin-Renaissance* italiana, che segue di un paio di decenni quella tedesca e i cui protagonisti principali sono proprio alcuni poeti, tra cui Vigolo, Valeri e Traverso. Come afferma lo stesso Luzi, va proprio a Traverso il merito di aver fatto scoprire all'Italia un «poeta integrale», in cui, come avveniva per Leopardi, filosofia e poesia si fondono inscindibilmente. Come rileva Menicacci, un altro momento decisivo per la conoscenza di Hölderlin in Italia è l'uscita, negli anni Quaranta, della traduzione che il filosofo Carlo Antoni fece del saggio *Hölderlin e l'essenza della poesia*, che riassume i contenuti delle celebri tesi su Hölderlin esposte da Martin Heidegger. L'approccio del filosofo tedesco, che sottolinea il potenziale demiurgico e orfico della parola poetica, trova un terreno fertile nel circolo fiorentino, con cui condivide analoghe posizioni teoriche. Nel verso luziano «Non altro. E quel che resta è opera d'uomo / lasciata in tronco e proseguita» (*Casa per casa*, dalla raccolta *Onore del vero*) sembra risuonare il «was bleibet aber, stiften die Dichter» di *Andenken* (121), e la fiducia nel poeta come colui che può riempire i vuoti nel tempo dell'attesa del ritorno degli dèi, facendosi portatore di un messaggio salvifico, esemplificato nella poesia di Luzi con le immagini di ascendenza hölderliniana della vite e del vino (cfr. *Nel corpo oscuro della metamorfosi*).

Sempre seguendo la ricostruzione di Menicacci, un altro testo amatissimo da Luzi risulta essere lo *Hyperions Schicksaalslied*, probabilmente conosciuto nella traduzione continiana *Del Fato Iperione*, da cui egli ricava la metafora della vita come flusso d'acqua in un tortuoso percorso di salti e rocce, un motivo peraltro ricorrente nelle poesie dello svevo, che emerge nel poemetto luziano *Monologo* (1946) e nella poesia *In un punto* (da *Onore del vero*). Ma il tramite principale tra Hölderlin e Luzi è senz'altro Traverso: per una ricostruzione dei preziosissimi influssi delle sue traduzioni, l'autore del presente volume parte giustamente dalle osservazioni di Bigongiari, che per primo sottolineò come si debba proprio alla traduzione di *Mnemosyne* da parte di Traverso la scelta del titolo della prima raccolta di Luzi, la *Barca* (1935): «Lasciarci cullare / come su barca oscillante nel mare», e l'ispirazione per i versi di *Alla vita* e *La sera* (141). Sempre Bigongiari ricordava che è parimenti Hölderlin a ispirare l'andamento della successiva raccolta, *Avvento notturno* (1940), densa di interrogativi inquieti, alla maniera del *Wobin? hölderliniano* di *Abendphantasie*. Menicacci aggiunge che il componimento *Bacca* appare quasi una riscrittura di *Hälfte des Lebens* «nel riproporre un autunno tristemente fruttifero (“grave di pere”) e il maturo pendere della verzura, insieme all'angoscioso domandarsi quale linfa vitale rimarrà a scaldare un cuore intorpidito» (149). Il modulo interrogante enfatico tipicamente hölderliniano sembra ripresentarsi anche nella poesia *Cimitero delle fanciulle* («Ma l'amore? E i balconi della sera? / Le braccia abbandonate [...] chi preme più, chi bacia?», *ibidem*). In maniera molto acuta, Menicacci riscontra anche una convergenza formale con Hölderlin nella raccolta *Un brindisi*, in cui Luzi si appropria del procedere interrogante e avversativo tipicamente hölderliniano, costruito attraverso il ricorso alla congiunzione avversativa *aber* (150).

Sono questi solo alcuni esempi della ricostruzione che Menicacci compie del dialogo tra la poesia di Luzi e quella del poeta svevo, che termina – molto felicemente – con la citazione dei seguenti versi di Luzi, i quali appaiono come un'eco dell'hölderliniana *An Zimmern*, quasi a eleggere proprio questa poesia come *summa* di un'intera esistenza: «ma fui certo che il bosco/ non è senza via d'uscita. / Di più non era opera mia soltanto» (166).

Sara Bubola

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English, Italian, French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

(fausto.cercignani[at]gmail.com)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition